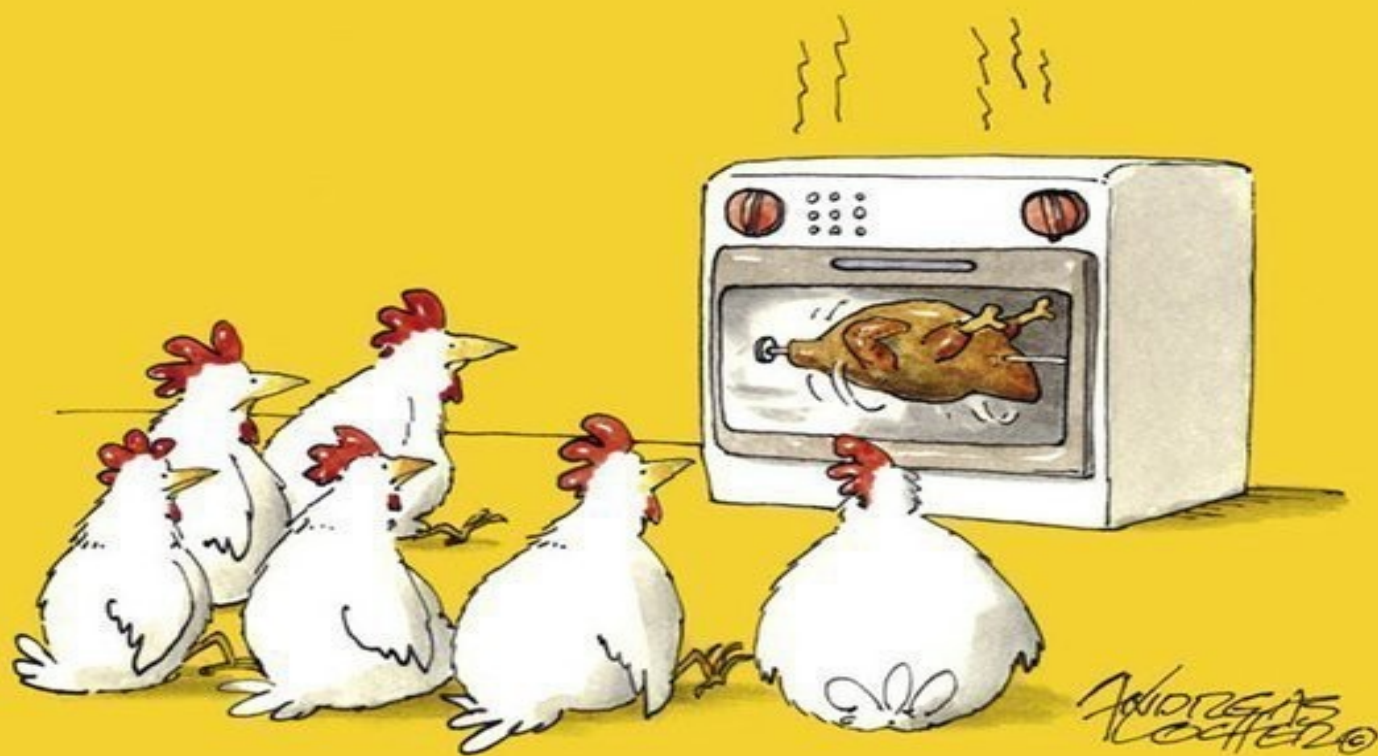


BERNARD

# STIEGLER

De la misère  
symbolique



REALITY-TV

Champs essais

Bernard Stiegler

# De la misère symbolique

Champs essais

Bernard Stiegler

# De la misère symbolique

Champs essais

© Éditions Galilée,

*De la misère symbolique 1. L'époque hyperindustrielle*, 2004

© Éditions Galilée,

*De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, 2005

© Flammarion, 2013, pour la présente édition

© Éditions Galilée. © Flammarion, 2013, pour la présente édition

Dépot légal : octobre 2012

ISBN Epub : 9782081306721

ISBN PDF Web : 9782081306738

Le livre a été imprimé sous les références :

ISBN : 9782081270824

Ouvrage composé et converti par Meta-systems (59100 Roubaix)

Au xx<sup>e</sup> siècle, le capitalisme consumériste a pris le contrôle du symbolique par son appropriation hégémonique de la technologie industrielle. L'esthétique y est devenue à la fois l'arme et le théâtre de la guerre économique. Il en résulte de nos jours une misère symbolique où le conditionnement se substitue à l'expérience. Cette misère est une honte, la « honte d'être un homme » qu'éprouve parfois le philosophe, et qui est suscitée d'abord aujourd'hui par cette misère symbolique telle que l'ont engendrée les « sociétés de contrôle ».

Il s'agit pour Bernard Stiegler de comprendre les tendances historiques qui ont conduit à la spécificité du temps présent, mais aussi de fournir des armes : de faire d'un réseau de questions un arsenal de concepts en vue de mener une lutte. Le combat à mener contre ce qui, dans le capitalisme, conduit à sa propre destruction, et à la nôtre avec lui, constitue une guerre esthétique. Elle-même s'inscrit dans une lutte contre un processus qui n'est rien de moins que la tentative visant à liquider la « valeur esprit », comme le disait Paul Valéry.

En couverture : Andreas Locher, Reality-TV. © Andreas Locher, CH-8714 Feldbach. Création Studio Flammarion

Bernard Stiegler, docteur de l'École des hautes études en sciences sociales, est directeur de l'Institut de recherche et d'innovation (IRI), créé à son initiative au Centre Georges-Pompidou au mois d'avril 2006. Il est également président d'Ars Industrialis et il enseigne la philosophie à l'université de Compiègne et à l'université de Londres. Il est notamment l'auteur de *La Technique et le Temps* (Galilée, 1994-2001) et de *Mécréance et discrédit* (Galilée, 2004-2006).

## DU MÊME AUTEUR

- La Technique et le Temps 1. La faute d'Épiméthée*, Galilée, 1994.  
*La Technique et le Temps 2. La désorientation*, Galilée, 1996.  
*Échographies – De la télévision*, avec Jacques Derrida, Galilée, 1996.  
*La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, 2001.  
*Passer à l'acte*, Galilée, 2003.  
*Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, Galilée, 2003.  
*Philosopher par accident. Entretiens avec Élie During*, Galilée, 2004.  
*Mécréance et discrédit 1. La décadence des démocraties industrielles*, Galilée, 2004.  
*Cahiers de médiologie*, no 18, « Révolutions industrielles de la musique », avec Nicolas Donin (dir.) et collab., Fayard/Ircam, 2004.  
*Constituer l'Europe 1*, en collaboration avec Jean-Marc Adolphe, Jean-Marc Lachaud, Catherine Geel et Ariel Kyrrou, Galilée, 2005.  
*Constituer l'Europe 2*, en collaboration avec Jean-Paul Baquiast et Alain Didier-Weill, Galilée, 2005.  
*Michel Paysant. Inventarium*, avec Michel Menu, Archibooks, 2005.  
*Des pieds et des mains. Petite conférence sur l'homme et son désir de grandir*, Bayard, 2006.  
*Mécréance et discrédit 2. Les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*, Galilée, 2006.  
*Mécréance et discrédit 3. L'esprit perdu du capitalisme*, Galilée, 2006.  
*(suite en fin d'ouvrage)*  
*Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*, en collaboration avec Ars industrialis, Flammarion, 2006 ; rééd. « Champs essais », 2008.  
*La Télécratie contre la démocratie. Lettre ouverte aux représentants politiques*, Flammarion, 2006 ; rééd. « Champs essais », 2008.  
*Le Théâtre, le peuple, la passion. Rencontres de Rennes*, en collaboration avec Jean-Christophe Bailly et Denis Guénoun, Les Solitaires intempestifs, 2006.  
*Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir. Entretiens avec Philippe Petit et Vincent Bontems*, Mille et Une Nuits, 2008.  
*Prendre soin 1. De la jeunesse et des générations*, Flammarion, 2008.  
*Pour une nouvelle critique de l'économie politique*, Galilée, 2009.  
*Pour en finir avec la mécroissance. Quelques réflexions d'Ars industrialis*, avec Alain Giffard et Christian Fauré, en collaboration avec le CIEM et Éric Favey, Flammarion, 2009.  
*Faut-il interdire les écrans aux enfants ?*, avec Serge Tisseron, Mordicus, 2009.  
*Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*, Flammarion, 2010.  
*États de choc. Bêtise et savoir au XXIe siècle*, Mille et Une Nuits, 2012.  
*Faire attention. Vocabulaire d'Ars industrialis*, en collaboration avec Ars industrialis, Flammarion, 2012.

# **De la misère symbolique**

**Volume 1**

**L'ÉPOQUE HYPERINDUSTRIELLE**

*Pour Jean-François Peyret*



Il y a une nuit dans la nuit.  
Joë BOUSQUET

Telle aventure laisse indifférents certains parce que, imaginent-ils, à un peu plus ou moins de rareté ou de sublime près dans le plaisir goûté par les gens, la situation se maintient quant à ce qui, seul, est précieux et haut, immensurablement et connu sous le nom de Poésie, elle, toujours restera exclue et son frémissant de vols autre part qu'aux pages est parodié, pas plus, par l'envergure, entre nos mains, de la feuille hâtive ou vaste du journal. À jauger l'extraordinaire surproduction actuelle, où la Presse cède son moyen intelligemment, la notion prévaut, cependant, de quelque chose de très décisif, qui s'élabore...

Stéphane MALLARMÉ

## AVANT-PROPOS

Cet ouvrage est la poursuite de ma réflexion sur la destruction du narcissisme primordial qui a résulté de la canalisation de la libido des consommateurs vers les objets de la consommation, dont j'ai entamé l'analyse dans *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*.

Notre époque se caractérise comme prise de contrôle du symbolique par la technologie industrielle, où l'esthétique est devenue à la fois l'arme et le théâtre de la guerre économique. Il en résulte une misère où le conditionnement se substitue à l'expérience.

Cette misère est une honte, celle qu'éprouve parfois le philosophe comme « un des motifs les plus puissants de la philosophie, ce qui en fait forcément une philosophie politique<sup>1</sup> ». La « honte d'être un homme<sup>2</sup> » est suscitée d'abord, aujourd'hui, par cette misère symbolique telle que l'engendrent les « sociétés de contrôle ». À cet égard au moins, cet ouvrage en deux tomes est un commentaire du « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » de Gilles Deleuze. Pour comprendre les tendances historiques qui ont conduit à la spécificité du temps présent, il tente d'ébaucher les concepts d'*organologie générale* et de *généalogie de l'esthétique*.

Le premier chapitre qui introduit cette idée reprend et développe un article qui fut d'abord publié par le quotidien *Le Monde*.

Le second chapitre développe la question des objets temporels industriels que sont le cinéma et la chanson enregistrée à travers l'analyse d'un film d'Alain Resnais, *On connaît la chanson*.

Le troisième chapitre approfondit la question de la perte d'individuation, en tentant d'esquisser une petite histoire de l'individuation psychique et collective occidentale par une reprise du concept de *grammatisation* proposé par Sylvain Auroux. Le *processus* de grammatisation, typique de

l'individuation occidentale et de la guerre pour le contrôle des symboles en quoi elle consiste, connaît diverses époques, dont la dernière, qui correspond à la numérisation. Celle-ci est l'infrastructure technologique des sociétés de contrôle dont les enjeux sont analysés à travers une « allégorie de la fourmilière » extrapolant la tendance à l'hypersynchronisation portée par les réseaux et comme *particularisation du singulier* (comme sa négation), c'est-à-dire comme décomposition du diachronique et du synchronique. Ce chapitre est le cœur de l'ouvrage.

Le quatrième chapitre, qui a été inspiré par un film de Bertrand Bonello, *Tiresia*, tente de montrer pourquoi le cinéma occupe une place très particulière dans la guerre du temps qui cause la misère symbolique contemporaine : à la fois technologie industrielle et art, le cinéma est l'expérience esthétique qui peut combattre le conditionnement esthétique sur son propre terrain.

Une postface revient sur la situation de misère symbolique d'un point de vue proprement politique, au regard de la triple question du 21 avril 2002 en France, du conflit comme moteur de toute vie politique, et de la *philia* aujourd'hui.

## I

# De la misère symbolique, du contrôle des affects et de la honte que cela constitue

Il n'y a pas lieu de craindre ou d'espérer, mais de chercher de nouvelles armes.

Gilles DELEUZE

### 1. *Esthétique et politique*<sup>1</sup>

La question politique est une question esthétique, et réciproquement : la question esthétique est une question politique. J'emploie ici le terme *esthétique* dans son sens le plus vaste, où l'*aisthesis* est la sensation, et où la question esthétique est donc celle du sentir et de la sensibilité en général.

Je soutiens qu'il faut poser la question esthétique à nouveaux frais, et dans sa relation à la question politique, pour inviter le monde artistique à reprendre une compréhension politique de son rôle. L'abandon de la pensée politique par le monde de l'art est une catastrophe.

Réciproquement, l'abandon de la question esthétique par la sphère politique aux industries culturelles, et à la sphère marchande en général, est lui-même catastrophique<sup>2</sup>.

Je ne veux évidemment pas dire que les artistes doivent « s'engager ». Je veux dire que leur travail est *originellement engagé* dans la question de la *sensibilité de l'autre*. Or, la question politique est essentiellement la

question de la relation à l'autre dans un sentir ensemble, une *sym-pathie* en ce sens. Le problème du politique, c'est de savoir comment être ensemble, vivre ensemble, se supporter *comme ensemble* à travers et depuis nos singularités (bien plus profondément encore que nos « différences ») et par-delà nos conflits d'intérêts. La politique est l'art de garantir une unité de la cité dans son *désir* d'avenir commun, son in-dividuation, sa singularité comme devenir-un. Or, un tel désir suppose un fonds esthétique commun. L'être-ensemble est celui d'un *ensemble sensible*. Une communauté politique est donc la communauté d'un sentir. Si l'on n'est pas capable d'aimer ensemble les choses (paysages, villes, objets, œuvres, langues, etc.), on ne peut pas s'aimer. Tel est le sens de la *philia* chez Aristote. S'aimer, c'est aimer ensemble des choses autres que soi.

La question « culturelle », et telle que l'art la constitue de manière essentielle, est plus que jamais au cœur aussi bien de l'économie et de l'industrie que de la politique : la communauté *sensible* est aujourd'hui tout entière tramée par les *technologies* de ce que Deleuze nomma les « sociétés de contrôle<sup>3</sup> ». Et l'essentiel de la lutte économique internationale se mène sur ce front.

Jacques Rancière a justement rappelé que la « politicalité » est sensible, c'est-à-dire que la question politique est d'emblée esthétique<sup>4</sup>. Mais il a étrangement ignoré qu'à l'époque industrielle la sensibilité matraquée par le marketing est devenue l'enjeu d'une véritable guerre, dont les armes sont des technologies, et dont les victimes sont les singularités, individuelles ou collectives (« culturelles »), au point que se développe une immense misère symbolique.

Aujourd'hui, dans les sociétés de modulation que sont les sociétés de contrôle<sup>5</sup>, les armes esthétiques sont devenues essentielles (ce que Jeremy Rifkin nomme le « capitalisme culturel ») : il s'agit de contrôler ces technologies de l'*aisthesis* que sont par exemple l'audiovisuel ou le numérique, et, à travers ce contrôle des technologies, il s'agit de *contrôler les temps de conscience et d'inconscient des corps et des âmes* qui les habitent, en *modulant par le contrôle des flux* ces temps de conscience et de vie. C'est ainsi également que se développe le concept de *life time value* (comme valeur *économiquement calculable* du temps de vie d'un individu, autrement dit comme désingularisation et désindividuation de sa valeur *intrinsèque*) récemment fabriqué par le marketing.

Manet, rompant avec la tradition, forme la pointe d'un sentir qui n'est pas partagé par tous – d'où les conflits esthétiques qui se multiplient à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais ces conflits, qui se produisent sur le fond d'une colossale transformation industrielle de la société, trament un processus de *construction de la sympathie* qui caractérise l'esthétique humaine, une créativité qui transforme le monde en vue de bâtir une nouvelle sensibilité commune, formant le *nous interrogatif* d'une communauté esthétique à venir. C'est ce que l'on peut nommer l'*expérience esthétique*, telle que l'art la fait – comme on parle d'expérience scientifique : pour *découvrir l'altérité du sentir*, son *devenir porteur d'avenir*. Or, je crois que, de nos jours, l'ambition esthétique à cet égard s'est largement effondrée. Parce qu'une immense part de la population est aujourd'hui privée de toute *expérience* esthétique, entièrement soumise qu'elle est au *conditionnement* esthétique en quoi consiste le marketing, qui est devenu hégémonique pour l'immense majorité de la population mondiale – tandis que l'autre partie de la population, celle qui expérimente encore, a fait son deuil de la perte de ceux qui ont sombré dans ce conditionnement.

C'est au lendemain du 21 avril 2002 que cette question m'a en quelque sorte sauté à la figure. Il m'est apparu ce jour-là, dans une effrayante clarté, que les gens qui ont alors voté pour Jean-Marie Le Pen sont des personnes *avec lesquelles je ne sens pas*, comme si nous ne partagions *aucune* expérience esthétique commune. Il m'est apparu que ces hommes, ces femmes, ces jeunes gens *ne sentent pas* ce qui se passe, et en cela *ne se sentent plus appartenir* à la société ; qu'ils sont enfermés dans une *zone* (commerciale, industrielle, d'« aménagements » divers, voire rurale, etc.) qui n'est plus un *monde*, parce qu'elle a *décroché* esthétiquement ! Le 21 avril a été une catastrophe politico-esthétique. Ces personnes qui sont en situation de grande misère symbolique *exècrent* le devenir de la société moderne et avant tout son esthétique – *lorsqu'elle n'est pas industrielle*. Car le *conditionnement esthétique*, qui constitue *l'essentiel* de l'enfermement dans les zones, vient se substituer à l'expérience esthétique pour la rendre *impossible*.

Il faut savoir que l'art contemporain, la musique contemporaine, le spectacle et les « intermittents » du spectacle contemporain, la littérature contemporaine, la philosophie contemporaine et la science contemporaine font *souffrir* le *ghetto* que forment ces zones.

Cette misère n'affecte pas simplement les classes sociales pauvres : le réseau télévisuel, en particulier, trame comme une lèpre de telles zones *partout*, concrétisant ce mot de Nietzsche : « Le désert croît. » Pour autant, tous ne sont pas exposés également à la maladie : d'immenses pans de la population vivent dans des espaces urbains dénués de toute urbanité, tandis qu'une minuscule minorité peut jouir d'un milieu de vie digne de ce nom.

Il ne faut pas croire que les nouveaux misérables sont d'abominables barbares. Ils sont le cœur même de la société des consommateurs. Ils sont la « civilisation ». Mais telle que, paradoxalement, son *cœur* est devenu un ghetto. Or, ce ghetto est humilié, offensé par ce devenir. Nous, les gens réputés cultivés, savants, artistes, philosophes, clairvoyants et informés, il nous faut nous rendre compte que l'immense majorité de la société vit dans cette misère symbolique faite d'humiliation et d'offense. Tels sont les ravages que produit la *guerre esthétique* qu'est devenu le règne hégémonique du marché. L'immense majorité de la société vit dans des zones esthétiquement sinistrées où l'on *ne peut pas* vivre et s'aimer parce qu'on y est esthétiquement aliéné.

Je connais bien ce monde : j'en viens. Et je sais qu'il est porteur d'insoupçonnables énergies. Mais si elles sont laissées à l'abandon, ces énergies se feront essentiellement destructrices.

Au XX<sup>e</sup> siècle, une esthétique nouvelle s'est mise en place, *fonctionnalisant la dimension affective et esthétique de l'individu* pour en faire un *consommateur*. Il y eut d'autres fonctionnalisations : certaines eurent pour but d'en faire un croyant, d'autres un admirateur du pouvoir, d'autres encore un libre-penseur explorant l'illimité qui résonne dans son corps à la rencontre sensible du monde et du devenir.

Il ne s'agit pas de condamner, bien loin de là, le destin industriel et technologique de l'humanité. Il s'agit, en revanche, de réinventer ce destin et, pour cela, d'acquérir une compréhension de la situation qui a conduit au conditionnement esthétique et qui, si elle n'est pas *surmontée*, conduira à la ruine de la consommation elle-même et au dégoût généralisé.

On distingue au moins deux esthétiques, celle des psycho-physiologues, qui étudie les organes des sens, et celle de l'histoire de l'art, des formes artefactuelles, symboles et œuvres. Alors que l'esthétique psycho-physiologique apparaît stable, l'esthétique des artefacts ne cesse d'évoluer à travers le temps. Or, la stabilité des organes des sens est une illusion en ce



qu'ils sont soumis à un processus incessant de défonctionnalisations et refonctionnalisations, précisément lié à l'évolution des artefacts.

L'histoire esthétique de l'humanité consiste en une série de désajustements successifs entre trois grandes organisations qui forment la puissance esthétique de l'homme : son corps avec son organisation physiologique, ses organes artificiels (techniques, objets, outils, instruments, œuvres d'art) et ses organisations sociales résultant de l'articulation des artefacts et des corps.

Il faut imaginer une organologie générale qui étudierait l'histoire conjointe de ces trois dimensions de l'esthétique humaine et des tensions, inventions et potentiels qui en résultent. Ce sont les considérants préalables d'un tel projet que je tente d'ébaucher ici.

Seule une telle approche généalogique permet de comprendre l'évolution esthétique qui conduit à la misère symbolique contemporaine – où, il faut bien sûr l'espérer et l'affirmer, une force nouvelle doit se cacher, aussi bien dans l'immense *ouverture de possibles* que portent la science et la technologie que dans *l'affect de la souffrance elle-même*.

Que s'est-il passé au XX<sup>e</sup> siècle quant à l'affect ? Au cours des années 1940, pour absorber une surproduction de biens dont personne n'a besoin, l'industrie américaine met en œuvre des techniques de marketing (imaginées, dès les années 1930, par Edward Barnay, un neveu de Freud) qui ne cesseront de s'intensifier durant tout le siècle, la plus-value de l'investissement se faisant sur les économies d'échelle nécessitant des marchés de masse toujours plus vastes. Pour gagner ces marchés de masse, l'industrie développe une esthétique faisant appel en particulier aux médias audiovisuels, qui, en *refonctionnalisant* la dimension esthétique de l'individu selon les intérêts du développement industriel, lui font adopter des comportements de consommation.

Il en résulte une misère symbolique qui est aussi une misère libidinale et affective, et qui conduit à la *perte* de ce que j'appelle le *narcissisme primordial*<sup>6</sup> : les individus sont privés de leur capacité d'attachement esthétique à des singularités, à des objets singuliers.

Locke pressentit au XVII<sup>e</sup> siècle que je suis singulier à travers la singularité des objets avec lesquels je suis en relation. Je *suis le rapport* à mes objets en tant qu'il est *singulier*. Or, le rapport aux objets industriels, qui par ailleurs se standardisent, est désormais « profilé » et catégorisé en

particularismes qui constituent pour le marketing des segments de marché tout *en transformant le singulier en particulier* – formant le lit des communautarismes en tous genres. Car *la particularisation du singulier est son annulation, sa liquidation* à proprement parler dans le *flux* des marchandises-fétiches<sup>7</sup>.

Les techniques audiovisuelles du marketing conduisent d'autre part à ce que, progressivement, mon passé vécu, à travers toutes ces images et ces sons que je vois et que j'entends, tend à devenir le même que celui de mes voisins. Et la diversification des chaînes est elle aussi une particularisation des cibles – raison pour laquelle elles tendent toutes à faire la même chose. Mon passé étant de moins en moins différent de celui des autres parce que mon passé se constitue de plus en plus dans les images et les sons que les médias déversent dans ma conscience, mais aussi dans les objets et les rapports aux objets que ces images me conduisent à consommer, il perd sa singularité, c'est-à-dire que *je me perds* comme singularité.

Dès lors que je n'ai plus de singularité, je ne m'aime plus : on ne peut s'aimer soi-même qu'à partir du savoir intime que l'on a de sa propre singularité, et c'est pourquoi « la communauté consiste originairement dans l'intimité du lien de soi à soi<sup>8</sup> ». Quant à l'art, il est *l'expérience* et le *soutien* de cette singularité sensible comme invitation à l'activité symbolique, à la production et à la rencontre de traces dans le temps collectif.

Voilà pourquoi la question esthétique, la question politique et la question industrielle n'en font qu'une.

## 2. *Le symbolique à l'âge de la consommation : une grande misère mondiale*

L'hominisation comme poursuite de la vie par d'autres moyens que la vie est l'apparition d'une forme de vie en commun où la *distribution des rôles* ne relève plus de la génétique, mais des *destins* – des *existences* et de leurs *généalogies*, c'est-à-dire de ce qui, du passé, *agit* en elles – qui se constituent dans l'histoire de ce qui, comme genre, n'est plus une simple espèce : l'hominisation est *l'extériorisation fonctionnelle des expériences* individuelles et singulières qui se transmettent à ceux qui deviennent du même coup des héritiers : les descendants.

Je parle ici aussi bien de la singularité des gestes des tailleurs de silex que de celle des gestes, bien plus tard, des peintres rupestres : c'est cette singularité d'existences (*ex-sistere*, c'est se tenir hors de soi) que conservent et transmettent ces artefacts techniques que sont les peintures aussi bien que les outils taillés, qui sont donc les uns et les autres, et d'emblée, quoique différemment, des supports de mémoire, sinon des mnémotechniques à proprement parler (mais je vais revenir sur ce thème qui fut aussi celui de Nietzsche).

Or, il semble bien que, dès l'aube de l'hominisation, l'individuation collective en quoi consiste une société suppose une *participation* de tous à la production de l'*un*, c'est-à-dire du tout, comme phantasme et fiction nécessaires installant le théâtre d'une unité supposée que l'on appellera « la société » – toujours par le biais d'une *dimension* sociale qui, tels la langue, la religion, la structure familiale, les modes de production, etc., sont ce que l'on nomma des structures, ou des systèmes, ou des dispositifs, etc., qui toujours supposent l'*extériorisation originnaire* supportant des destins.

Ces *biais* par lesquels se constitue de l'*un* comme phantasme d'un tout, ces *dimensions* signifient que *la* société, en propre, n'existe pas, ni donc la communauté, et qu'elle n'est qu'un agencement de tels dispositifs ou systèmes, quoique, cependant, cet agencement, pour faire de l'*un*, doive lui-même porter une singularité qui est idiomatique, autrement dit à la fois singulière et commune.

Ces agencements sont supportés par ce que j'ai appelé des couches épiphylogénétiques, ou rétentions tertiaires, c'est-à-dire par des *concrétions* de savoirs et de pouvoirs dans les objets et dispositifs légués comme *choses du monde* humain. En cela, ils comportent une dimension mnémotechnique, même lorsqu'ils ne sont pas mnémotechniques à proprement parler. Une pelle de maçon ou une fourche à fumier, comme il m'arriva d'en manier, n'ont pas de fonction mnémotechnique ; et, cependant, elles supportent une mémoire de gestes et de fonctions qui les projettent automatiquement dans la couche mnémotechnique de toutes choses en tant que choses d'un monde.

Quant aux *mnémotechniques à proprement parler*, elles apparaissent après le néolithique et deviennent immédiatement les dispositifs d'agencement des pouvoirs. Mais, à partir de la constitution de la cité grecque, puis de l'Église chrétienne, ces dispositifs, que j'ai appelés *rétentionnels*, et qui sont alors entre les mains des clercs (juristes et

religieux, politiques et spirituels), qui en définissent les critères de sélection (droit canon, sélection des bons énoncés, des bons gestes, des bonnes actions, des mœurs et procédures correctes, etc.), ces dispositifs sont pensés comme processus d'individuation supposant la *participation* du multiple à la *production* de l'un, quoique sous l'autorité des clercs.

Or, au XIX<sup>e</sup> siècle, des mnémotechnologies font pour la première fois leur apparition : technologies et non plus simplement techniques, ce sont des produits industriels et des machines qui ouvrent l'ère de l'audiovisuel (photographie et phonographie, cinéma et radio, télévision) puis, au XX<sup>e</sup> siècle, des technologies du calcul (héritant de la mécanographie de Hollerith), en sorte que le mnémo-techno-logique devient *le support même de la vie industrielle* et est intégralement soumis aux impératifs de la division mondiale et machinique du travail, de la richesse et des rôles – *a fortiori* lorsque, par le biais de la numérisation généralisée, technologies de l'information et technologies de la communication s'intègrent, contexte de ce que l'on appelle aussi, aujourd'hui, « capitalisme culturel » ou « capitalisme cognitif ».

Or, parmi les rôles sociaux nouvellement divisés par la révolution industrielle, un impératif *jusqu'alors parfaitement inconnu* est apparu : celui de la nécessité d'*écouler* les produits industriels, issus du machinisme thermodynamique, puis électrique, puis électronique, en nombre toujours plus important, dans une diversité toujours croissante, quoique tout à la fois toujours plus standardisée, *la diversité changeant ainsi de nature*.

Ce rôle d'écoulement est dévolu au marketing, qui s'empare, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, des mnémotechnologies (même s'il n'est véritablement défini comme tel qu'au XX<sup>e</sup> siècle) pour assurer le *fonctionnement* du système, c'est-à-dire la *circulation* toujours plus *accélérée* (et *entropique* : là est la question) des *énergies* qui le constituent.

Mais ici, les énergies ne sont plus la *circulation* symbolique en quoi consistait la participation, et qui instaurait le sym-bole, en grec le *sum-bolon*, comme partage, aussi bien sensible que cognitif et spirituel (spirituel au sens de ce qui, comme les esprits, *revient* et diffère et perdure *en se répétant*) : la *circulation fonctionnelle des énergies* dans la société de *contrôle des affects et des corps qu'ils habitent* et qui consomment, à quoi aboutit l'organisation de l'écoulement des produits, comme organisation de l'adoption des nouveautés incessantes résultant de l'innovation que l'on

nommera la modernité, est ce qui engendre une *perte de participation symbolique*, qui est aussi une sorte de *congestion symbolique et affective*, c'est-à-dire, j'y reviens au troisième chapitre, « Allégorie de la fourmilière », une perte structurelle d'individuation, ce que j'avais commencé d'analyser dans *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*. Ce qui est ainsi détruit, c'est un *circuit du désir* sur lequel je reviendrai dans *De la misère symbolique 2*<sup>9</sup>. Ce qui est ainsi détruit, autrement dit, c'est le désir même, en tant qu'il ne peut qu'être un circuit : le circuit d'un *don*. D'où le sentiment de débandade généralisée qui domine désormais partout – libérant ces fruits de la pulsion de mort, et l'étrange plaisir qu'ils donnent, que sont la haine de soi et des autres, et le passage à l'acte meurtrier, si bien mis en scène dans le film de Gus Van Sant, *Elephant* (2003).

Avec le marketing, dont l'apparition est contemporaine du fordisme, la question n'est plus la seule reproduction du producteur (de sa force de travail, des énergies dont il a besoin, de ses matières premières, etc. – tout ce que pensa Marx) mais bien la fabrication, la reproduction, la diversification et la segmentation des besoins du consommateur.

Les énergies existentielles (les existences des producteurs et des consommateurs), qui assurent le fonctionnement du système, sont les fruits du désir – de la *libido* – des producteurs d'un côté, et des consommateurs de l'autre. Le travail comme la consommation sont *de la libido captée et canalisée*. Le travail en général est sublimation et principe de réalité – y compris bien sûr le travail artistique. Mais le travail prolétarien ou plus généralement industriel n'a rien d'artistique ni même d'artisanal : c'est tout le contraire. Et le consommateur dont la libido est captée trouve de moins en moins de plaisir à consommer : il *débande*, transi par la compulsion de répétition, dont la boulimie et l'anorexie sont comme des cas étranges (ce sont aussi, sur une autre scène, celle de l'époque hitlérienne, âge paradoxal et archaïsant de l'industrie, les anguilles vomies du *Tambour* de Günter Grass) : ce n'est pas par hasard que s'ouvre en ce moment même un débat sur l'obésité, résultat ravageur de l'exploitation des corps et de leurs passions, frustrations et pulsions<sup>10</sup>.

Il en va ainsi parce que l'industrialisation de la mnémotechnologie audiovisuelle et informationnelle, qui rend possible la guerre esthético-industrielle et constitue l'arsenal du marketing, conduit inévitablement à la

division *industrielle* du travail et des rôles extra-laborieux telle que le rapport au « produit », c'est-à-dire, ici, au symbole, que celui-ci soit cognitif ou esthétique, aboutit à l'*opposition* des « producteurs » et des « consommateurs » de ces symboles – et cette opposition *tue* leurs désirs.

C'est ainsi que le capitalisme culturel, informationnel ou cognitif, constitue le problème d'écologie industrielle le plus inquiétant qui puisse être<sup>11</sup> : les capacités mentales, intellectuelles, affectives et esthétiques de l'humanité y sont massivement menacées, au moment même où la puissance d'action des groupes humains dispose de moyens de destruction sans précédent. La crise écologique qui résulte de la production industrielle des symboles est l'époque de la grande misère symbolique mondiale, qui affecte autant (quoique très différemment) le Nord que le Sud, et ce qu'il faut désormais *distinguer* comme l'Extrême-Orient.

Par misère symbolique, j'entends donc la *perte d'individuation* qui résulte de la *perte de participation*<sup>12</sup> à la *production des symboles*, ceux-ci désignant aussi bien les fruits de la vie intellectuelle (concepts, idées, théorèmes, savoirs) que ceux de la vie sensible (arts, savoir-faire, mœurs). Et je suppose que l'état présent de perte d'individuation généralisée ne peut que conduire à un *effondrement symbolique*, c'est-à-dire à un effondrement *du désir* – autrement dit à la décomposition du social à proprement parler : à la guerre totale.

### 3. *Le contrôle des affects et la guerre*

Il faut « chercher de nouvelles armes », écrit Deleuze au moment où, en 1990, il formule le concept de *sociétés de contrôle*. Par ce concept, il définit alors ce qui advient<sup>13</sup> avec ce que j'appellerai (au chapitre III) l'âge *hyperindustriel* (et non, nous verrons pourquoi, « postmoderne »).

La question *des armes* est la question *de la technique en général*. La question de la technique, lorsqu'elle est posée *comme question*, et comme question du destin d'un *nous*, lorsqu'elle est posée, autrement dit, sous le nom de *tekhnè*, qui est aussi celui du faire et du savoir-faire, de l'art et de l'œuvre, donc du sensible *comme fiction*, cette *question* de la technique ouvre celle du *politique* comme tentative de pacifier un combat qui, dans la vie en général, est une « lutte pour la vie », et, dans l'histoire de la vie

technique elle-même, dite « humaine », une guerre que les mortels se font à eux-mêmes<sup>14</sup>.

C'est en effet parce qu'ils sont menacés par le destin que leur fait leur « prothéticité » originaire, lot de leur « néoténie » dirait-on aujourd'hui, et qui les mène à se faire la guerre, que Zeus envoie aux mortels techniciens le savoir de la loi, par l'intermédiaire d'Hermès. Que ce message soit porté par le dieu du secret, de l'énigme et de l'herméneutique, à laquelle il donne son nom, signifie que ce savoir est à la fois celui d'un non-savoir et celui d'une interprétation toujours ouverte de ce non-savoir en devenir, et qui *fait loi*. C'est ce que j'avais tenté de poser dans *La faute d'Épiméthée*<sup>15</sup>.

C'est donc à la condition de l'interprétation, autrement dit du discernement, c'est-à-dire du *krinein*, « jugement », que la guerre, portée par les techniques en tant qu'elles sont toujours des armes, peut se transformer en *lutte politique paisible* en ce sens, c'est-à-dire dans l'espace d'un droit qui est aussi celui d'un *nous*.

J'avais examiné de plus près, dans *La désorientation*<sup>16</sup>, comment la condition de constitution d'un tel *nous* en tant qu'il *questionne* le *nous*, c'est-à-dire en tant qu'il est politiquement ouvert, réside dans une technique particulière, dans un arsenal qui mérite une approche spécifique : la mnémotechnique<sup>17</sup> qui permet l'écriture de la loi, son établissement à la lettre, ouvrant l'espace public du nous, le nous comme *res publica*. Hermès est le dieu de cet arsenal que j'ai alors appelé la synthèse littérale de la mémoire du *nous*, qui est un cas de dispositif rétentionnel (au sens exposé dans *Le temps du cinéma et la question du mal-être*<sup>18</sup>).

La guerre a lieu lorsque échoue la pacification politique – qui demeure toujours, quoi qu'il en soit, l'*agora* d'une lutte, d'une agonistique, d'une éristique, art de la dispute. En temps de paix comme de guerre, *polemos*, dont l'*éris* est la version civile et policée, est la loi de toutes choses : la loi du devenir.

*Aujourd'hui nous sommes en guerre* et, nous le sentons tous, au bord de *choir* et de *déchoir* hors du politique. Nous sommes déjà dans la *déchéance* d'une guerre d'un nouveau type, où nous avons tous les motifs d'éprouver la honte d'être un homme. Cette guerre sans pareil, où l'affect est au cœur, est protéiforme et inédite dans ses formes. Une guerre peut être civile, interethnique, interreligieuse ou internationale, elle n'est jamais politique : la politique n'est pas la guerre, mais précisément son évitement par

l'affirmation juridique d'un *nous* toujours polémique par lui-même. Or, dit Aristote, une telle affirmation ne saurait être seulement juridique. Elle suppose une *philia*, qui est un sentiment du *nous*, le sentiment qu'il a de *faire-nous*, dont j'ajouterai qu'il suppose deux autres sentiments : celui de ce qui est injuste – la *dikè* se rencontre d'abord comme défaut de justice, elle fait défaut<sup>19</sup> – et celui de la pudeur, de l'honneur ou de la honte, comme on le dit à propos d'*aïdos*, que je préfère cependant traduire par *vergogne*.

De tels *sentiments* sont ce que soutient une esthétique comme *sym-pathie*, condition de toute *philia*.

Or, et là est le *nœud organologique de l'esthétique comme de la politique*, la vergogne et le sentiment de l'injustice (de l'« iniquité » des choses, *tès adikias*, seule « parole » que nous connaissions d'Anaximandre), où le sentiment de justice se constitue *par défaut*, indiquent que la *philia* est l'expérience du *nous* comme prothéticité, *défaut* originaire d'origine, c'est-à-dire *défaut de lien qui serait inaliénable, infaillible*. Ce qui relie ici le *nous* politique, c'est déjà, toujours, le savoir de sa *fragilité* – le *non-savoir*, qui est la condition de la honte, de ce que j'appelle la vergogne. Et cette fragilité est le lot de ceux qui sont nés de la prothéticité, de la technique comme destin que leur a *fait* la faute d'Épiméthée, redoublée par celle de Prométhée, le vol du feu. L'homme est voleur par procuration, par destin prothétique.

Ce destin prothétique ne survient pas au XX<sup>e</sup> siècle, comme on pourrait le croire à lire trop rapidement *Malaise dans la civilisation*, mais constitue le défaut originaire d'origine en quoi consiste le *meurtre originaire* du père par cette arme qu'est toute technique, et dont la première technique est le couteau, celui de *Totem et Tabou* tout autant que celui du sacrifice d'Isaac, mais que Freud n'a justement pas su ni pu penser.

La vergogne cependant, ou la honte, celle-là même qui oblige à l'hospitalité, à l'accueil des suppliants, mais aussi celle qui, comme malaise dans la culture (*Kultur*), ou comme ce que j'ai nommé *mal-être*, vexe l'orgueil narcissique du *nous* humain<sup>20</sup>, ce n'est jamais celle, seulement, du *nous* tourné sur lui-même, mais bien plutôt celle d'un *nous* qui est capable de s'exiler sans fuir, de s'excéder dans le *lointain* ou dans l'*excès* d'un dehors, comme arrachement (comme « vertige de l'arrachement »), qui est aussi ouverture à ce que l'on a appelé l'universel, *to catholou*.



Or, déterritorialisé, ce qui est le *fait* de l'arrachement, ce *nous* s'est aujourd'hui clos comme *vexante vanité d'un globe telle qu'y a muté la question de l'universalité* du *nous* qui se défait à défaut de *philia*<sup>21</sup>. Qu'en est-il, en effet, de la vergogne (et du narcissisme qu'elle présuppose) dans les sociétés de contrôle ?

La honte d'être un homme, il arrive que nous l'éprouvions dans des circonstances simplement dérisoires : devant une trop grande vulgarité de penser, devant une émission de variétés, devant le discours d'un ministre, devant des propos de « bons vivants ». C'est un des motifs les plus puissants de la philosophie, ce qui en fait forcément une philosophie politique. Dans le capitalisme, il n'y a qu'une chose qui soit universelle, c'est le marché. Il n'y a pas d'État universel, justement parce qu'il y a un marché universel dont les États sont des foyers, des Bourses. Or il n'est pas universalisant, homogénéisant, c'est une fantastique fabrication de richesse et de misère. Les droits de l'homme ne nous feront pas bénir les « joies » du capitalisme auquel ils participent activement. Il n'y a pas d'État démocratique qui ne soit pas compromis jusqu'au cœur dans cette fabrication de la misère humaine. La honte, c'est que nous n'ayons aucun moyen sûr pour préserver, et à plus forte raison *faire lever les devenirs, y compris en nous-mêmes*<sup>22</sup>.

Car la guerre qui nous fait aujourd'hui abandonner toute vergogne est économique, et cette économie est une aliénation du désir et de l'affect, où l'arsenal mobilisé est commandé par le marketing :

Le marketing est maintenant l'instrument du contrôle social<sup>23</sup>.

En tant qu'espace de lutte internationale, l'économie est devenue une guerre sans règles, où civils et guerriers ne se distinguent pas, où le *contrat* qui peut toujours être dénoncé se substitue à la *loi*, où la piraterie s'est généralisée, et où les arsenaux ont essentiellement évolué en sorte que cette guerre est devenue une *guerre essentiellement esthétique* – qui non seulement n'empêche pas les guerres militaires, religieuses, interethniques ou internationales, mais qui de toute évidence les prépare et les annonce.

Cette guerre esthétique, qui est aussi et d'abord une guerre du temps, c'est le cœur de ce que Deleuze avait nommé les sociétés de contrôle conçues ici et d'abord comme *contrôle des affects* (c'est-à-dire du temps, de l'autoaffectation).

## II

### Comme si nous faisions défaut<sup>24</sup>

ou comment trouver des armes à partir de *On connaît la chanson*,  
d'Alain Resnais

#### 4. *Mal-être et respect*

Je voudrais vous montrer un film, ou ma vision d'un film, qui, je crois, met en scène comme aucun autre le mal-être de notre époque. Il s'agit d'une œuvre d'Alain Resnais, *On connaît la chanson*. Je crois et je veux vous montrer que le mal-être qu'elle met en scène est en relation essentielle avec les industries culturelles, avec le cinéma, avec la télévision et avec la chanson. Avant d'aborder ces questions pour elles-mêmes, je voudrais citer un article que j'ai lu dans le journal *Libération* ce matin (2 mai 2002), en prenant le train pour venir ici, à Lyon, de Paris. Cet article commente, vous vous en doutez probablement, l'actualité politique française. Comme beaucoup d'autres en ce moment, il essaie d'analyser les motivations de gens qui ont voté le 21 avril dernier, en France, pour le Front national. Ici, il s'agit des habitants de Bessan, un village de l'Hérault. C'est le protocole de cette exposition, de son dispositif, de faire que la presse soit présente, comme vous le voyez et l'éprouvez vous-mêmes, étant assis ou allongés sur des feuilles de journaux. J'ai lu une de ces feuilles ce matin, dont je vous propose un commentaire.

Un journaliste de *Libération* interroge un habitant de Bessan, Bernard, employé en contrat à durée déterminée et à temps partiel dans une cantine scolaire. Le journaliste lui demande de se présenter et d'expliquer pourquoi il a voté pour le Front national. En réponse, Bernard

... tient d'abord à préciser qu'il n'est pas « quelqu'un de droite, ni d'extrême droite », il est « même plutôt de gauche et pacifiste », mais il ne veut plus de cette société. « *Aller plus mal qu'en ce moment* ce n'est pas possible, ici il n'y a pas de sécurité, y compris dans le travail. Je suis pour l'Europe, mais l'Europe ne fait rien pour la pêche et la viticulture, à Pézenas, les policiers se font canarder, à Bessan le maire s'est fait agresser, à Paris ils [on ne sait pas de qui il parle exactement – et pourtant on le sait] sifflent *La Marseillaise*, ici les gamins grimpent sur la statue de Marianne, il n'y a plus de respect, plus rien. »

« Il n'y a plus de respect, plus rien. » Je vais essayer de vous parler *de cela*. Autrement dit, ce dont je vais parler est au cœur de l'actualité politique française. Je crois que la question qui se pose aujourd'hui à *chacun d'entre nous, que nous ayons ou non voté pour le Front national*, c'est une immense désorientation, un immense désarroi, un *grand mal-être* – mal-être que ce film que je vous présenterai tout à l'heure met en scène.

### 5. Esthétique et insécurité

Je voudrais pointer et analyser ce mal-être par-delà toutes sortes de causes précises, effectives, par rapport auxquelles il n'est pas la peine de faire de la dénégation – mille causes diverses qui peuvent conduire des gens à voter pour le Front national, dont, par exemple, ce qu'on appelle l'insécurité, qui n'est pas un pur phantasme. Il y a des problèmes d'insécurité en France, bien entendu, et dans le monde entier : il y a des problèmes d'insécurité en Irak par exemple, il y a des problèmes d'insécurité en Afghanistan, il y a des problèmes d'insécurité en Palestine et en Israël. Et il y a aussi des problèmes d'insécurité à Paris, à Lyon et à Bessan.

Mais ces problèmes ne finissent, et tout particulièrement ici, en France, par conduire au vote pour le Front national que parce que le *dispositif esthétique de socialisation*, qui fait que les hommes et les femmes vivent ensemble, *peuvent* vivre ensemble, autrement dit peuvent sentir ensemble, partager une sensibilité, et dire « nous » – et ce *nous* peut à l'occasion désigner l'humanité dans sa globalité, même si, en règle générale, ce *nous* ne désigne *qu'une partie* de ce tout, et cependant, et tout à la fois, vise

toujours au-delà de cette partie, dit toujours en quelque façon ce tout, fût-ce sous le nom d'un dieu –, que parce que *ce dispositif esthétique et le sentiment d'un nous que lui seul peut engendrer sont devenus extrêmement fragiles, pour ne pas dire qu'ils sont totalement anéantis*.

Ils entrent en voie d'anéantissement à partir du moment où *l'esthétique est devenue l'objet d'une exploitation industrielle systématique* qui a pour but exclusif et hégémonique, au sens où Gramsci employait ce mot, de *développer les marchés de consommation*, et qui a fini par transformer le corps sentant, le corps sensible, le corps désirant, en un *corps consommateur dont je fais le pari que son désir est conduit à la ruine* – par son exploitation absolument systématique à travers les industries culturelles, le marketing, et tout ce qu'un candidat malheureux à l'élection présidentielle en France, qui ne faisait certes pas les analyses que je propose ici, avait cru pouvoir appeler la « société de marché ».

Cette exploitation systématique de la sensibilité conduit à une ruine du corps et de l'âme, dont le vote en faveur du Front national n'est qu'un symptôme – parmi beaucoup d'autres, moins voyants, et en apparence moins effrayants. Autrement dit, nous entrons dans les énormes problèmes engendrés par ce que j'ai appelé l'écologie industrielle de l'esprit<sup>1</sup>.

Le XIX<sup>e</sup> siècle a vu la naissance de la grande industrie qui exploitait systématiquement les ressources naturelles pour développer une industrie de biens matériels de consommation. Le XX<sup>e</sup> siècle a été celui de Hollywood, des grands médias de masse, de l'intelligence artificielle, des industries de l'information – et ce fut le *développement d'une industrie faisant de la conscience et de l'esprit ses « matières premières »*. Un consommateur est avant tout une conscience et cette conscience est « spirituelle », au sens où *un esprit* (une culture, une époque) et *des esprits* (des prédécesseurs, des ancêtres, des traces) la constituent. Pour pouvoir vendre des automobiles Ford ou Chrysler, du soda Coca-Cola ou Schweppes, des appareils informatiques Apple ou IBM, des services France Télécom ou America On Line, du prêt-à-porter, des chaussures, de la pâte dentifrice ou des voyages en Turquie, en Corse ou en Poitou-Charentes, il faut s'adresser à des consciences : ces consciences sont des marchés, elles sont *le moteur même* de ces marchés –, et ce, en tant qu'elles sont des corps et que ces corps ont des désirs.

Aujourd'hui, les consciences sont essentiellement devenues la « matière première » qui permet d'accéder à des marchés de consommation. En tant qu'elles conditionnent l'accès aux comportements des corps qui consomment, les consciences (et l'esprit où elles baignent) forment *un méta-marché, le marché qui donne accès à tous les autres marchés*, quels qu'ils soient, y compris donc les marchés financiers. Consciences et esprits sont devenus les objets d'une exploitation systématique, mondiale, conduite par des groupes mondiaux qui se sont emparés des industries comme le cinéma, la radio, la télévision – et, faisant cela, de la *chanson* industrielle, c'est-à-dire de la *chanson enregistrée*, produite et diffusée par les industries culturelles.

Voilà de quoi je veux vous parler, à l'invitation de mon ami Sarkis.

## 6. Rappel sur les objets temporels industriels

Nous vivons à l'époque de ce que j'appelle les objets temporels industriels. J'en ai déjà exposé ailleurs le concept, mais je ne crois pas inutile de le revisiter, à la fois pour le confort de l'auditeur ou du lecteur, et pour ce que peut apporter la variation sur un thème connu – la variation étant ici la *chanson*.

Un objet temporel est constitué par le temps de son écoulement – comme, par exemple, une mélodie de musique, un film de cinéma, une émission de radio, etc. Un objet est temporel, au sens husserlien, dans la mesure où il est *constitué* par l'écoulement pendant lequel il passe, à la différence d'un objet comme un morceau de craie, par exemple, qui est au contraire constitué par sa stabilité, par le fait qu'il ne s'écoule pas.

Un objet temporel comme une mélodie n'apparaît qu'en disparaissant : c'est un objet qui passe, et qui est en ce sens dans un rapport insigne à son passage, c'est-à-dire aussi, nous allons le voir, à une question du passé. De même, un film n'apparaît que *dans la mesure* où il disparaît, et selon la *manière* dont il disparaît : la disparition n'y est pas uniforme. Selon les objets temporels et ceux qui les ont engendrés, elle signe des styles.

L'objet temporel est très intéressant pour qui étudie la conscience dans la mesure où celle-ci est également temporelle en ce sens. L'objet temporel, par exemple le film, a la même structure que vous en tant que vous êtes en train de m'écouter<sup>2</sup> et ce, *dans la mesure* où vous êtes des *consciences* :

vous-mêmes, en ce moment même, *vous êtes en train de vous écouler*, c'est-à-dire de *disparaître pour pouvoir apparaître* – chacun différemment, et chacun dans un rapport singulier à son propre passé, à son propre passage, c'est-à-dire aussi à son avenir.

Vous avez eu un début, et on l'appelle votre naissance. Vous aurez une fin : ce sera votre mort. Entre votre naissance et votre mort, *en attendant votre propre mort*, et en *poursuivant votre propre naissance*, ce qui se dit aussi *apprendre*, vous vous écoulez, vous passez : vous êtes arrivés ici entre 15 heures et 15 h 15, et vous allez passer un moment avec moi – une demi-heure, une heure, trois heures – et puis après, ce sera fini. Et vous passerez à autre chose. Et ce qui se sera passé, cela ne se repassera jamais, ce *sera passé* à jamais, *vous ne pourrez jamais revenir en arrière*.

J'ai cinquante ans, et je ne pourrai jamais à nouveau avoir vingt ans. Vous non plus. *NOUS sommes, ensemble, temporels : c'est notre lien*. Sans doute le seul. Mais c'est un lien *très puissant*. Et *très sensible*. Et pourtant, je vais vous le montrer, *ce lien est gravement menacé*.

Quant au micro que j'ai dans la main, lui aussi se dégrade. Si vous retrouvez ce micro dans cent ans, il aura probablement rouillé, il se sera déglingué : il est pris dans la loi de ce que les physiciens appellent l'entropie : il est voué à la dispersion, il se transformera en poussière un jour ou l'autre. Mais ce micro reste stable dans son apparition : si je m'en sers en ce moment, c'est précisément parce qu'il est stable : si, entre le moment où je commence et le moment où je finis de m'en servir, il changeait de structure, ce serait très problématique, et on dirait que ce micro ne fonctionne pas, car, de fait, je ne pourrais pas m'en servir. C'est une question que Dalí a donné à éprouver dans certains de ses tableaux, où se liquéfient des horloges.

Un objet temporel, à la différence de ce micro (et de ces horloges, mais celles-ci posent des questions particulières), est constitué par le fait que, *comme nos consciences*, il s'écoule et disparaît à mesure qu'il apparaît.

## 7. Au cinéma

Aujourd'hui, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, une énorme partie de l'activité industrielle consiste à produire des objets temporels qui ont pour caractéristique d'apparaître en disparaissant, c'est-à-dire, en l'occurrence, de

*coïncider dans le temps de leur écoulement avec l'écoulement du temps de votre conscience.* Lorsque vous regardez un film ou une émission de télévision, lorsque vous écoutez une émission de radio ou une chanson, le temps d'écoulement de l'objet temporel que vous considérez, que votre conscience prend pour objet, ce temps s'écoule à mesure que s'écoule le temps de votre conscience qui s'y enlance.

Cette coïncidence de l'écoulement de votre temps de conscience avec l'écoulement des objets temporels est ce qui permet que *votre conscience ADOPTE le temps des objets temporels en question.*

Imaginez que vous êtes au cinéma en train de regarder un film de suspense. Vous arrivez au début du film et vous avez mal à une dent ; vous *sentez* en arrivant que vous avez mal à cette dent – et puis, à mesure que vous entrez dans le film, vous *oubliez* votre dent. Ou encore, si vous êtes dans un cinéma qui a de mauvais sièges, et si vous êtes assis dans un fauteuil dont un ressort vous fait mal aux fesses, à mesure que le film avance, entrant dans le film, *épousant et adoptant le temps de son écoulement*, vous ne pensez plus ni à vos fesses ni à votre dent, vous *n'êtes plus* dans le fauteuil, et votre dent n'est plus dans votre bouche ou, plutôt, vous n'êtes plus dans votre corps : vous êtes *dans l'écran*. Vous êtes dans l'écran parce que vous avez adopté le temps du film.

C'est cette structure des objets temporels qui permet aux industries culturelles contemporaines de vous faire adopter également le temps de la consommation du dentifrice, du soda, des chaussures, des automobiles, etc. C'est ainsi que l'industrie culturelle est aujourd'hui financée presque exclusivement. Et cette industrie mondiale des images pose les problèmes d'écologie industrielle de la conscience et de l'esprit que j'évoquais précédemment, et qui finissent par engendrer des situations très critiques, très graves, conduisant, en dernier ressort, à la ruine du *narcissisme primordial* que suppose toute *philia*.

Une conscience est essentiellement une conscience *de soi*, c'est-à-dire qui sait dire *je* – *je* ne suis pas équivalent à qui que ce soit d'autre, je suis une singularité, c'est-à-dire que *je me donne mon propre temps*. Si vous m'écoutez, en ce moment même, c'est parce que vous attendez quelque chose de moi, et que vous n'avez pas : vous attendez quelque chose de ma conscience en tant qu'elle *n'est pas synchronisée* avec la vôtre. Or les industries culturelles, et en particulier la télévision, constituent une énorme

machine de synchronisation. Lorsque des gens regardent le même événement de télévision, au même moment, en direct, par dizaines de millions, voire par centaines de millions de spectateurs, des consciences du monde entier intériorisent, adoptent et vivent les mêmes objets temporels au même moment. Lorsque ces consciences, tous les jours, répètent le même comportement de consommation audiovisuelle, regardent les mêmes émissions de télévision, à la même heure, et ce de façon parfaitement régulière, parce que tout est fait pour cela, ces « consciences » finissent par devenir celle de la même personne – c'est-à-dire *personne*. Personne au sens où Ulysse rencontre le cyclope. Un cyclope n'a qu'un œil : il n'a pas de perspective, pas de vision stéréoscopique, tout est pour lui aplati : il n'a *ni profondeur de champ, ni profondeur de temps*. Ce cyclope qui (ne) voit *Personne*, c'est la figure de notre mal-être<sup>3</sup>.

## 8. La chanson

Vers la fin de l'année 1996, le compositeur François Bayle me proposa de prononcer une conférence pour le Groupe de recherches musicales de l'Institut national de l'audiovisuel, dont il était alors le directeur (j'étais alors moi-même directeur de l'INA). *La désorientation* était parue depuis peu. Ne souhaitant pas simplement redire ce que j'y avais déjà écrit, alors, à propos de l'objet temporel, je décidai de commencer mon intervention par cette phrase d'allure provocatrice, sinon scandaleuse :

L'événement musical le plus important du XX<sup>e</sup> siècle aura été la chanson enregistrée.

La rhétorique qui me permettrait ainsi de retenir, peut-être, par la surprise que je croyais lui infliger, l'attention de mon auditoire, n'était pas la principale intention de mon propos. Je posais fermement et je maintiens aujourd'hui encore qu'à certains égards au moins, le fait musical majeur au XX<sup>e</sup> siècle est que des *masses d'oreilles* se mettent tout à coup à écouter de la musique – sans cesse, souvent les mêmes rengaines, standardisées, dont l'écrasante majorité consiste en chansons « légères », produites et reproduites en quantités immenses, qui seront finalement appelées des « tubes », qui feront de considérables fortunes, qui conduiront même à des anoblissements, et qui s'enlaceront souvent plusieurs heures par jour aux



consciences mondiales, produisant un *total quotidien de plusieurs milliards d'heures de consciences ainsi « musicalisées »* – tandis qu'aux siècles précédents, l'accès aux objets temporels musicaux en général restait rare, exceptionnel, moments de religiosité ou de fête, privilèges vespéraux ou nocturnes de nantis<sup>4</sup>.

Le XX<sup>e</sup> siècle musical est singulier, et même étrange, à bien d'autres égards. Mais je crois qu'il l'est surtout et d'abord sous cet angle, convaincu que la musique commence par les oreilles, c'est-à-dire par l'écoute<sup>5</sup>. Car, tandis que sont composées les premières œuvres de la Nouvelle Musique, la *nouvelle écoute* qui naît au début du XX<sup>e</sup> siècle, *rendue possible par l'enregistrement analogique des objets temporels musicaux, est aussi une profonde transformation des oreilles du siècle*, y compris et d'abord celles des musiciens eux-mêmes, ce dont on ne mesurera jamais assez la nouveauté proprement *inouïe* (on ne *pourra jamais* la mesurer, nous qui avons *toujours connu* l'objet temporel *reproductible* – pas plus qu'on ne pourra *voir* pour la première fois, *jamais*, comme un aveugle qui retrouverait la vue ; car même l'aveugle qui retrouve la vue, ou le sourd qui retrouve l'ouïe, *souffrent* avant de voir ou d'entendre, bien plus et bien plus tôt qu'ils n'entendent ou ne voient qu'ils souffrent).

L'enregistrement analogique, c'est *ce qui permet à la fois la chanson enregistrée et le cinéma*, qui sont aussi les deux premiers objets que produisent les industries culturelles<sup>6</sup> – qui se rencontrent et s'enlacent dans *On connaît la chanson*, et auxquels s'enlace à son tour la conscience du spectateur auditeur.

Ce film d'Alain Resnais, sorti peu de temps après cette conférence de 1996, me fit une impression extrême. Il vint relancer et renforcer à la fois la question que je venais d'ouvrir autour de la chanson *enregistrée* et des oreilles qu'elle fabrique, et les explorations que j'avais faites dans le domaine du cinéma autour de *l'Intervista*, de Fellini<sup>7</sup>.

La chanson enregistrée et le film de cinéma sont à la fois des objets temporels et des produits de masse, réalisés par les industries culturelles, fluides comme la conscience, et qui viennent modifier, à travers leurs *extensions que sont la radio et la télévision*, et depuis la *massivité de leur temporalité industrielle*, la temporalité de cette conscience – c'est-à-dire la conscience en totalité, qui n'est *que* temporalité, qui est de part en part

*processus*, et non structure *stable* (ce processus, et sa fluidité, comportent en revanche des *formes* qui se *métastabilisent*, qui donc se méta-structurent, comme des tourbillons dans le courant en quoi tout cela consiste).

C'est cette *transformation du temps*, avec le temps, qu'Alain Resnais met admirablement en scène – et *comme mal-être*.

Dans *On connaît la chanson*, un objet temporel, la chanson enregistrée, est mis en scène dans et par un autre objet temporel, le cinéma, lui aussi fondé sur l'enregistrement et la reproductibilité machinique et analogique qui lui est propre. Le film s'empare ainsi, en les sur-multipliant, en les transformant et, en quelque sorte, en les *sublimant*, des effets spécifiques qu'engendre la chanson enregistrée, dont il fait sa matière – la matière d'un montage et d'un mixage extrêmement fins des sons et des images, qui, par le jeu d'une recontextualisation et d'une sorte d'« effet Koulechov<sup>8</sup> » très particulier, donne un film à la fois complexe et évident, inoubliable et délicieux, théâtre d'une tension entre rires et larmes parfaitement dramatique.

## 9. *Nous*

*Nous* connaissons tous les chansons qui sont ici jouées – « nous », c'est-à-dire le public *vivant en France* : toutes ces chansons sont en français, chantées par des Français, à l'exception de l'une d'entre elles, *Quoi ?*, interprétée par Jane Birkin, moment unique, qui jouit, à un autre titre, d'un statut d'exception sur lequel je vais revenir.

*Nous* connaissons tous les chansons qui sont ici jouées et, en ce sens, *nous* sommes *présents dans le film*, et non seulement dans la salle, face à l'écran : non seulement nous y sommes présents *comme d'innombrables oreilles* qui sonnent et résonnent en chaque refrain dans la bouche des personnages, y faisant un écho qui nous abasourdit, mais *c'est la question du nous en tant que telle que ce film explore comme aucun autre avant lui*, avec une force proprement bouleversante. Question du *nous* qui forme, avec celle de l'adoption que ce nous suppose, l'horizon de la réflexion que j'ai développée dans *Le temps du cinéma et la question du mal-être*<sup>9</sup>. Car la marque *idiomatique* de la chanson, qui constitue un élément essentiel dans le ressort dramatique du film, ouvre évidemment une immense question – que, dans *Le temps du cinéma*, j'ai explorée *comme cette question de*

*l'adoption*, c'est-à-dire aussi de la « *facticité* », que le film met précisément en scène sous le nom de ce que Resnais appelle les « apparences ».

Il est difficile d'imaginer qu'un spectateur de ce film qui n'aurait jamais vécu en France, et qui ne connaîtrait donc rien de sa *culture populaire*, puisse le voir – c'est-à-dire ici, à la fois, nécessairement, l'entendre, et l'entendre, on le verra, avec ses yeux. Il aurait été évidemment très imaginable, par ailleurs, que ce film comportât des chansons étrangères – et s'il est un fait frappant quant au rôle de la chanson au XX<sup>e</sup> siècle, c'est bien celui de la circulation internationale des idiomes qu'elle engendre. Mais cela aurait donné un tout autre film, qui aurait exploré un cercle plus large du *nous*, sans doute au prix d'une attention moindre à *son point de plus intense concentration*, qui est toujours aussi en rapport à un *lieu*.

Ici, ce lieu est Paris.

Les chansons du film sont souvent connues de tous (beaucoup sont des « tubes »). Les radios françaises les diffusèrent au cours des quatre-vingts années écoulées depuis les premières *émissions hertziennes*, et les marchands les distribuèrent sous forme d'*enregistrements phonographiques*. Elles sont *jouées* par les personnages du film. On ne peut pas dire, en effet, qu'elles sont *chantées* par eux : ils ne font que les mimer. Les chanteurs sont ceux qui créèrent les chansons : *Avec le temps*, par exemple, y est chantée par Léo Ferré. Ces voix sont ici mises à contribution de telle sorte qu'elles *ventriloquent* les personnages et, tout aussi bien, qu'elles *spectralisent* le temps du film : elles provoquent une avalanche de *revenances*.

Car ce ne sont pas seulement les personnages qui sont ventriloqués et hantés, c'est *en nous* que se produisent ces revenances. Ce sont les revenances d'un passé parfois très vague, des revenances flottantes, qui sourdent à travers des rengaines, des refrains, des mélodies, des ritournelles et des paroles qui nous apparaissent parfois très belles, justes et, finalement, nécessaires comme de véritables œuvres d'art, à nous qui accordions une importance tellement mineure à ces *organes-là* – les voix de ces chanteuses et de ces chanteurs, et les oreilles que l'époque leur prêta, c'est-à-dire *les nôtres*.

## 10. *L'air d'une époque – et la famille*

Ces chansons, *en tant qu'elles nous habitent* aussi, nous ventriloquent nous-mêmes *précisément en tant que nous formons un nous*, un nous dont l'unité est simple, assez pauvre, « démunie » comme il est dit à un moment dans le film à propos d'un personnage peu aimable (Marc Duverrier, joué par Lambert Wilson), et cependant, plus riche que l'on pourrait le croire d'abord, complexe dans sa simplicité même : c'est ce que nous découvrons à mesure que le film et ses chansons s'écoulent. Et dans cet écoulement, elles s'imposent comme la couleur, le timbre, la trame et en quelque sorte *l'air* d'une époque. Mais d'une « drôle d'époque ». Cette évidence, fluide et impalpable, s'impose à nous au fil de l'histoire et, au bout du compte, elle nous emporte et nous réunit dans un final où les chansons enchaînent sur les chansons dans un rythme que domine et conclut Claude François.

Nous partageons donc avec les personnages quelque chose, très indéterminé, de leur passé : en chantant, ils font appel à une teneur de nos propres souvenirs et *qui les trame*, et nous nous trouvons inclus dans leurs personnalités et dans leurs histoires, comme si nous appartenions à la même *famille*<sup>10</sup>. J'avais déjà analysé une semblable structure mise en scène par Fellini dans *l'Intervista*. Nous verrons comment et pourquoi l'artifice en quoi elle consiste ici, dans le cinéma de Resnais, tient *rigoureusement* au fait que la chanson comme le film sont des objets *temporels*, et des objets temporels *industriels* – c'est-à-dire des « rétentions tertiaires<sup>11</sup> » d'un genre particulier.

Sortant de la salle où l'on vient de voir et entendre *On connaît la chanson* – ou éteignant le téléviseur, ou le magnétoscope, ou l'ordinateur, ou le lecteur de DVD du *home cinema* –, nous avons irrésistiblement tendance à nous mettre à chanter nous-mêmes. Cette tentation ne se révèle qu'*après* le film, car durant celui-ci, dans l'intimité de nos consciences de spectateurs, qui écoutent *avec leurs yeux*, nous sommes trop fascinés par l'extraordinaire nécessité du scénario et de sa mise en scène, où nous sommes déjà si *impliqués*, pour être tentés d'entonner en chœur un quelconque refrain – ni dans la salle obscure ni chez nous, à l'abri de nos écrans.

C'est qu'il s'agit d'un film grave.

Il s'y joue un drame immense : c'est le nôtre.

## 11. Clichés

Par ce dispositif d'une audace extraordinaire, dont le résultat est si clair, si incontestable, jusqu'à se révéler délectable au sein même de la grande mélancolie qui y est chantée sur tous les tons, et qui nous point, drame plein de mélodies qui est donc un *mélodrame*, et pourtant et surtout une *tragi-comédie*, par ce dispositif nous voici liés aux personnages comme aucun film sans doute ne le permit jamais.

Ces personnages sont *entre* le *play-back* (chanter sur soi-même en se mimant chanter, après s'être préenregistré – mise en scène pauvre, typique des émissions de variétés par lesquelles la chanson envahit la télévision dans les années 1960) et le karaoké (chanter à la place d'un chanteur en l'imitant, avec son accompagnement musical, phénomène de masse lui aussi typique d'une époque et d'une certaine misère symbolique). Ils ne sont pas en *play-back*, puisque, à l'exception de Jane Birkin, ils ne sont pas les chanteurs : ils ne se font pas passer pour eux. Ils ne se prennent pas non plus pour eux « le temps d'une chanson », comme un chanteur de karaoké. Ils sont dans une attitude à la fois beaucoup plus complexe et beaucoup plus banale ; ils sont, COMME NOUS (mais *nous ne le savions pas*), *habités* par les chansons *qui les animent*. À travers eux, les voix des chanteurs se réincarnent et, en eux, ces chansons *réincarnées*, qui sont aussi, pour une part au moins, des *clichés*, prennent un *relief inattendu*. Comme s'il s'avérait, à l'épreuve de ce formidable film, qu'il n'y a que des clichés qui, *montés*, peuvent prendre parfois un relief *inattendu*<sup>12</sup>.

C'est sans doute ce que signifie déjà Descartes lorsqu'il écrit :

De même que nous ne pouvons écrire aucun mot, dans lequel ne se trouvent d'autres lettres que celles de l'alphabet, ni remplir aucune phrase, sinon par des termes qui sont dans le dictionnaire : de même un livre, sinon par des phrases qui se trouvent chez d'autres.

Clichés mis en perspective qui prennent, *dans un certain contexte*, un relief que Descartes appelle leur cohérence – disons aussi leur *montage* :

Mais si les choses que je dirai ont une telle cohérence entre elles – et se trouvent si étroitement liées (*connexa*), que les unes s'ensuivent des autres, ce sera la preuve que je n'ai pas plus emprunté ces phrases à d'autres que je n'ai puisé les termes eux-mêmes dans le dictionnaire.

À vrai dire, ici, dans le cas des chansons, celles-ci *me trament* bien avant que je ne les cite, je les récite sans savoir que je les cite, sans m'en apercevoir, elles se sont *enlacées* à mon temps de conscience sans que je le sache, sauf lorsque, comme dans *On connaît la chanson*, je m'aperçois qu'en effet *on connaît tous les chansons*<sup>13</sup>, moi avec, et que, comme tel, ce « tous » est un « on » plutôt qu'un « nous » : j'appartiens à cet « on », neutre, impersonnel, et pourtant si intime, mais qui n'est peut-être pas, finalement, du moins *pas tout à fait*, un « nous ». Comme s'il lui manquait quelque chose. Comme si, au temps de ces objets temporels industriels, *nous* faisons défaut.

En quoi n'en va-t-il pas de même des mots qu'utilise Descartes, qu'il n'a pas pris dans le dictionnaire, et qui pourtant y sont – y compris nombre de phrases qui y sont citées comme exemples d'usages, et dont, en effet, on ne cesse de faire usage sur le mode du thème et de la variation ?

## 12. Grammaire et sampling

C'est une question de *grammaire*, c'est-à-dire de grammes, de *spécificités* de ce que j'avais appelé les ortho-grammes<sup>14</sup> – dont les phonogrammes, vidéogrammes et autres DVD sont, comme l'orthographe de l'alphabet<sup>15</sup>, des cas chaque fois spécifiques, porteurs de *temps chaque fois originaux*, *c'est-à-dire de synthèses (au sens kantien) conditionnées par des prothèses*.

C'est cette espèce d'alchimie, par laquelle le « on » *pourrait* donner parfois du « je » ou du « nous », qu'observe Rodolphe Burger, musicien et chanteur, lorsqu'il analyse le *sampling* et les pratiques du *house*-musicien :

C'est comme si, en littérature, quelqu'un vendait des livres qui seraient des catalogues de *pré-cut-up*, avec des bouts de Chateaubriand découpés, comme on a des dictionnaires de synonymes ou de rimes.

C'est ça. La technologie a permis le prémâché, mais ce qui est intéressant, c'est que, dans ce contexte-là, des gens trouvent l'issue pour produire quelque chose de neuf, même si cette nouveauté ne peut en aucune façon accéder au statut d'œuvre originale.

Mais parce que ces questions sont posées aussi bien par la technologie de reproductibilité analogique que par celle de l'hyperreproductibilité numérique, chaque fois singulièrement, Resnais lui-même déclarait, au sujet de *Mon oncle d'Amérique* – et c'est un propos sur lequel je reviendrai :

L'idée de recourir aux extraits de films existait dès le premier état du scénario. Un moment même nous avons pensé faire un film exclusivement à base de scènes puisées dans les millions de films qui composent l'histoire du cinéma. Le roman, le cinéma et le théâtre illustrent tous les comportements possibles. Avec du temps et de la patience on y serait peut-être arrivé. Mais financièrement, ç'aurait été une entreprise folle<sup>16</sup>.

Dans *On connaît la chanson*, titre dont l'usage a fait l'objet d'un procès, gagné par Alain Resnais, et dont les arguments nous intéressent tout particulièrement ici<sup>17</sup>, les chanteurs et leurs voix sont cités, « samplés », mixés et montés – ils y sont taillés et sertis comme des pierres sur un anneau. Et, en quelque sorte, *On connaît la chanson* poursuit *Mon oncle d'Amérique* où ce sont des *extraits de films* qui habitent les personnages – comme il poursuit sur un autre registre, on le verra, *La Vie est un roman*, film en son temps mal compris –, en y ajoutant l'exploration d'une spécificité de la « chanson populaire » (Claude François). Dans *On connaît la chanson*, ce qui était déjà mis en scène dans *La Vie est un roman* comme questions du bonheur et du malheur, qui y sont déjà chantées, et du *malaise*, propre à une époque, que suscite la *difficulté de les distinguer*, C'EST-À-DIRE comme question de l'*inscription* et de la *transmission* de la mémoire, de la *pédagogie*, de l'école et du savoir, tout cela s'est radicalisé, en revenant sur un chemin déjà ouvert par *Mon oncle d'Amérique*, et en devenant la question d'un *mal-être*.

### 13. Ventriloques, sinon singes et perroquets

Car si Resnais pratique le *sampling* sur ou plutôt *par* ses images – c'est un formidable DJ, et c'est ainsi qu'il nous fait non seulement écouter avec nos oreilles, mais entendre avec les yeux –, il reste que la chanson est un objet temporel industriel bien particulier : c'est un objet *propre à une époque*, particulièrement emblématique de cette époque et de sa perpétuelle mise en « suspension », un art essentiellement populaire qui, de plus, atteint et affecte *toutes* les oreilles : nous avons entendu ces chansons même si nous n'avions jamais voulu les écouter, comme dans une sorte de *mal-entendu*. De façon comparable, la télévision atteint tous les yeux (et je serais de plus en plus tenté de dire qu'elle les infecte), directement ou non – là où le cinéma est devenu soit art d'amateurs, pour des populations « éclairées », soit film commercial de l'*entertainment* et de l'industrie

extrêmement profitable des symboles destinés aux hypermasses (celles qui fréquentent les hypermarchés).

Tout cela ouvrirait, donc, quelques questions particulières à notre époque – ou à notre *absence* d'époque. Au *défaut* de notre époque.

Ce ne sont pas les personnages qui parlent, qui ne parlent d'ailleurs pas – mais ils ne chantent pas non plus : *ça chante* en eux, ils sont ventriloqués. Ils veulent parler et *ça chante*. Ces moments de chants interviennent toujours dans les nœuds dramatiques du scénario, et, à travers eux, les personnages du film empruntent les personnages des chansons qu'ils chantent (de même, les personnages de *Mon oncle d'Amérique* projettent *dans leur imagination* des extraits de films) : ils en *adoptent* en quelque sorte l'état d'esprit. Et nous-mêmes adoptons, comme nous le verrons, le temps, les espoirs, les soucis, les sentiments de ces personnages, et, à travers eux, le temps de ces chansons – *nous retrouvant AVEC EUX, finalement et très paradoxalement, avec une sorte d'étrange soulagement, dans ce qui se révélera lentement constituer leur mal-être.*

*Emprunts et adoptions*, cœur du cinéma de Resnais dans *Mon oncle d'Amérique* et *On connaît la chanson*, sont la façon ordinaire selon laquelle se constituent les « consciences », raison pour laquelle il faut finalement mettre ce mot entre de prudents guillemets. Jamais la « conscience » ne se constitue purement, simplement et originairement en elle-même : elle est toujours un peu à la fois singe et perroquet ; toujours elle hérite de ce qui n'est pas elle – et qui est sa « facticité ». C'est cet héritage qu'elle a « à être ».

À être (Heidegger) ? Ou à *devenir* (Nietzsche) ?

#### 14. Tout contre nous

C'est cette situation initiale d'héritage d'une facticité que j'avais appelée naguère le *déjà-là*. Celui-ci fera à nouveau l'objet de mes analyses ici, mais comme *matière à monter* – à monter *librement* dans les *films que se projettent les consciences* comme leur *avenir*, à monter dans cette faculté supérieure et souterraine à la fois qu'est chez Kant l'*imagination*.

Libre jeu sans lequel il n'y aurait ni montage ni conscience. Car que serait une « conscience » qui ne serait pas libre, pas libre de dire « je » contre tout



autre « je », contre le « nous », contre le « on » – *contre, tout contre*, comme dit Sacha Guitry<sup>18</sup> ?

On nous dira donc que la chanson ne figure ici rien d'autre que ce qui fait l'ordinaire des âmes et des consciences, et qui pose, comme toujours finalement, la question de la possibilité de la liberté et du vouloir, du jeu de l'imagination et de l'action, à partir de la facticité *préfabriquée*, et passivement reçue, d'une hétéronomie plus vieille que toute autre possibilité. Et l'on aura raison – si l'on comprend cependant qu'il s'agit *ici* d'un ordinaire malgré tout singulier, *notre* ordinaire, finalement assez extraordinaire, celui de l'époque des objets temporels *industriels* qui viennent hanter nos oreilles et nos yeux de telle sorte que nous ne savons plus très bien quoi penser de *qui* nous sommes – et *si* nous sommes.

La question est celle des conditions de cette préfabrication. Elles ont évolué de telle sorte que nous avons du mal à y être, dans ce déjà-là où nous aurions « à être » : c'est le déjà-là de notre mal-être qu'expriment si bien certaines de ces chansons, qui en sont donc, à certains égards, elles que nous reçûmes si passivement, à la fois la cause, l'expression, et la possibilité, sinon de guérison, du moins d'apaisement.

D'apaisement face aux épreuves que nous inflige un *devenir-mauvais*.

Nous nous étonnons, au cours du film, de nous apercevoir que nous connaissons tant de chansons que tant d'autres que nous connaissent aussi : qu'Alain Resnais, par exemple, connaît aussi, auxquelles il s'intéresse, alors que nous ne nous y sommes peut-être jamais intéressés nous-mêmes ; nous nous surprenons à découvrir que, finalement, elles nous intéressent, nous aussi, qu'elles nous avaient peut-être toujours beaucoup plus affectés que nous ne l'imaginions, qu'elles s'étaient en tout cas enlacées à nos consciences et à leurs flux passés de la façon la plus secrète et la plus intime qui soit, et que finalement, NOUS LES AIMONS, que peut-être même nous les *aimions* déjà, sans le savoir, sans nous l'avouer, un peu gênés (au tout début du film, je me dis que j'aime tout particulièrement la chanson de Dalida avec Alain Delon, *Paroles* ; et puis je m'aperçois que, finalement, j'aime *toutes* ces chansons, qu'auparavant je trouvais si ridicules, pour la plupart).

Dès qu'elles ressurgissent, dans ce contexte si habilement construit qui les sert et qu'elles servent de façon *quasi miraculeuse*, ces rengaines que

nous croyions tellement usées, nous qui sommes devenus si *mécréants* et fatigués, se donnent *avec la force d'une nécessité poétique indiscutable*.

Nous en épousons les mélodies et en écoutons les paroles du plus profond de ce que l'on appela autrefois la *joie*.

*Prière* : « Que ma joie demeure. »

### 15. *Croyances, projections, mécréances*

Ces chansons, que nous connaissons, les personnages du film les connaissent aussi, puisqu'ils les chantent. Nous sommes donc immédiatement proches d'eux. Elles instaurent entre eux et nous une familiarité étrange, dont on ne sait pas trop quoi penser, mais évidente, et douce, et souvent très drôle, parfois poignante, bouleversante. Nous nous projetons en eux, comme en tout personnage de cinéma, *mais ici, avec une force inhabituelle*.

Ces chansons enregistrées, que nous connaissons finalement si bien, ce qui nous étonne, que nous découvrons alors que nous ne les avons jamais vraiment *considérées*, elles ont tellement *animé la personnalité* de chaque personnage *tout en étant communes à tous et impersonnelles*, que, lorsque des moments dramatiques ont lieu dans le film, ils chantent ces *paroles communes à tant d'autres consciences* plutôt que de parler. Or, cela s'impose immédiatement *comme une évidence*, nous y *croyons*, à ces personnages, peut-être plus qu'à tout ce que nous aurions pu imaginer. Cette mise en scène, si spectaculairement lointaine de la manière dont nous *croyions* vivre dans la réalité, révèle ce qui *supporte* cette réalité – mais aussi, ce que cette réalité a d'*insupportable*.

Ce film met en scène un monde où le temps s'est industrialisé, où le rapport au passé est devenu obscur, pour ne pas dire qu'il est annulé – et cela fait souffrir Camille, étudiante en histoire et principal personnage du film.

Le film n'exprime que le mal-être. Alain Resnais a réalisé soigneusement, sobrement, presque froidement. Avec un esthétisme glacial même. Ce qu'il montre de Paris – le XIX<sup>e</sup> siècle (l'art contemporain est sujet aux moqueries) –, mais aussi les (superbes) décors, tout y est empreint de ce contraste vieux et charmant / nouveau et invivable. Pas un ordinateur pour installer le film dans son époque. On en apprend plus sur le parc des Buttes-Chaumont que sur les quartiers à la mode d'aujourd'hui. Tout ce qui est futile dans

nos vies est décrit : le cynisme des cellulaires, l'abrutissement de la télécommande. Et les soucis de prêts se substituent à ce qui est intéressant (l'histoire par exemple)<sup>19</sup>.

Je ne suis pas sûr que l'*opposition* entre vieux et moderne soit pour Resnais aussi *simple* que ce critique de cinéma le donne à penser. Et si le film n'est pas « installé dans son époque », c'est peut-être parce qu'il montre que *cette époque n'est pas tout à fait une époque* ; qu'elle ne s'est pas *installée*.

## 16. Créer le dégoût

Ou bien c'est une étrange époque, qui change le sens de ce que fut une époque, s'il est vrai que, comme l'écrivait aux États-Unis, en 1955, une agence de publicité anticipant ce qui allait devenir, à la fin du siècle, le mode de vie de la planète entière,

... ce qui fait la grandeur de ce pays (l'Amérique du Nord), c'est la création de besoins et de désirs, la création du dégoût pour tout ce qui est vieux et démodé<sup>20</sup>.

La création de goûts, c'est un fait, est ici la création du dégoût. Qui finit par affecter le goût créé à son tour. Et il n'y a « plus de respect, plus rien<sup>21</sup> ». Une telle « création de besoins », écrit Vance Packard, fait « appel au subconscient » :

L'idée de faire appel au subconscient est venue en grande partie des difficultés sans cesse rencontrées par les industriels à faire acheter par les Américains ce que leurs fabriques étaient capables de produire<sup>22</sup>.

Ce qui sera l'instrument le plus efficace de cette création du dégoût pour le vieux et le démodé, et de l'envie prétendument corrélative de *neuf* – sinon de *nouveau* –, c'est-à-dire de besoins correspondant aux intérêts du développement industriel, ce sera le système des médias de masse et des industries culturelles, vecteurs de l'industrie du marketing, système de distribution des objets temporels industriels, c'est-à-dire *modes d'accès au temps des consciences* qui devient progressivement l'objet d'une exploitation systématique.

Après la Seconde Guerre mondiale, la conscience est *visée* par l'*advertising* comme une ressource disponible (mais non inépuisable), c'est-

à-dire comme une marchandise. C'est la condition même du « développement ». Et dans cette *mobilisation totale de ce qui fait la mobilité même* en tant que telle, à savoir les *motivations* (Packard analyse en détail, dans les années 1950, ce qui se constitue alors aux États-Unis comme RM, c'est-à-dire comme « recherche des mobiles »), *les objets temporels industriels sont les instruments rois* : ils s'enlacent idéalement et massivement au temps des consciences.

Et c'est ce qui devrait terriblement s'intensifier dans les années à venir, comme le donnent à penser B. Joseph Pine et James Gilmore, pour lesquels,

... dans la nouvelle économie de l'expérience, les entreprises doivent réaliser qu'elles ne fabriquent plus des produits, mais des souvenirs<sup>23</sup>.

Le démodé, le vieux et aussi le *vieillessement*, c'est ce que Resnais met en scène et en confrontation, moins avec la modernité qu'avec un *défaut* de modernité, avec le *rien* que serait finalement devenue cette modernité *par épuisement de la* « conscience de modernité », époque dont on ne sait pas ce qu'il *faut* penser – ainsi d'une sculpture « moderne », péjorativement appelée par un personnage lui-même vulgaire la « pile d'assiettes », et qui laisse le jugement commun suspendu et incapable de trancher.

Resnais met en scène, *via* des chansons qui constituent le déjà-là très en profondeur et très secrètement, à la fois :

- le fait que ce déjà-là est devenu *structurellement démodé* ;
- le *mal-être* qui en résulte, en particulier pour ce qui concerne Camille, *historienne* ;
- et la *durabilité de la chanson*, son *pouvoir* si extraordinairement structurant, son *savoir* si largement partagé, *face à la faiblesse de la sculpture, c'est-à-dire des beaux-arts*.

La chanson populaire qui domine ici s'avère constituer indubitablement un fondement de ce que l'on appelle parfois le « lien social ». Et pourtant, si la chanson enregistrée a ainsi manifestement configuré cette nouvelle sorte de *nous*, il s'agit d'un *nous déprimé et souffrant*. Souffrant – et *honteux* – de son *devenir-on*. La honte d'être un homme.

## 17. Aimer Paris

Le film commence en 1945, à Paris, par une menace catastrophique qu'interrompt cette chanson :

J'ai deux amours, mon pays et Paris...

Le chanteur est le général von Scholtitz, qui désobéit ainsi à l'ordre que vient de lui adresser Hitler de faire sauter Paris.

L'interruption de la menace par la chanson est une sorte de miracle.

La destruction de Paris eût été l'effacement d'une accumulation de passés sans équivalent dans le monde, visibles et lisibles dans les bâtiments et les noms des rues, les jardins, sur les places, les parcs et leurs statues – c'eût été la fin du temps qui y est présentement *peut-être* encore possible, comme nulle part ailleurs, et dont viennent jouir tant de visiteurs et de touristes qui apparaissent régulièrement au cours du film.

L'histoire commence donc par l'Histoire, qui introduit aussi le personnage suivant : Camille, historienne, héroïne du film.

J'ai déjà souligné que, dans *On connaît la chanson*, nous, qui « connaissons », donc, les chansons jouées par les personnages, sommes *nécessairement un public vivant en France*. Le général von Scholtitz, qui vit lui-même en France, a fini par succomber aux « charmes de Paris », au point que ce *lieu* a plus de poids, plus d'*autorité* et de *force* que le dictateur, chef suprême des armées allemandes. D'une manière ou d'une autre, cet Allemand a sauvé Paris. Von Scholtitz aimait Paris.

L'ordre hitlérien fut une menace sur une imposante concrétion de ce que j'avais appelé l'épiphylogénèse<sup>24</sup> – ce dépôt de mémoire qui est propre à une forme de vie unique, celle du genre humain, qui est aussi la « vie de l'esprit ». Il s'agit de la mémoire qui se garde dans les choses, des agendas aux bâtiments en passant par les livres, les fétiches et les registres de toutes sortes – dont les films et les chansons enregistrées. Paris, c'est, par excellence et dans sa dimension la plus englobante, l'exemple de cette structure épiphylogénétique *de l'espace habité, en tant qu'il donne lieux*. Et qui n'est *habitable* qu'en tant que tel. Et qui, en tant que tel, marque ses habitants, *habite leurs esprits*, en quelque sorte, y compris les étrangers qui y séjournent.

L'épiphylogénèse, temps espacé, espace temporalisé, dépôt sédimentaire d'événements parmi lesquels on vit souvent sans le savoir, est une mémoire

qui se transmet de générations en générations (hantées et *spiritualisées* les unes par les autres) par le fait que, se spatialisant, elle s'extériorise et se garde *dans la facticité du non-vivant* – à l'abri de la *fragilité* du vivant.

### 18. *Épiphylogenèse et rétentions tertiaires*

L'épiphylogenèse, c'est le *processus de production* de ce que j'appelle des *rétentions tertiaires*, pour les distinguer des rétentions primaires et secondaires définies par Husserl. Penchons-nous une fois encore et pour un instant sur la mélodie, premier objet temporel étudié par Husserl, pour comprendre de quoi il s'agit – je dois ici rappeler, en les résumant, des analyses déjà exposées dans *Le temps du cinéma et la question du mal-être*.

Dans le « maintenant » d'une mélodie, dans le moment présent d'un objet musical qui s'écoule, la note qui est présente ne peut être une note, et non seulement un son, *que dans la mesure où elle retient en elle la note précédente* et y demeure présente, note précédente *encore présente* qui retient en elle la précédente, qui retient à son tour celle qui la précède, etc. Il ne faut pas confondre cette *rétention primaire*, qui *appartient au présent* de la *perception*, avec la *rétention secondaire*, qui est la mélodie que j'ai pu, par exemple, entendre hier, que je peux réentendre *en imagination* par le jeu du souvenir, et qui constitue le *passé* de ma conscience. Il ne faut pas confondre, dit Husserl, perception (rétention primaire) et imagination (rétention secondaire). Avant l'invention du phonographe, il était absolument impossible d'entendre deux fois de suite la *même* mélodie. Or, depuis l'apparition du phonogramme, qui est lui-même ce que j'ai appelé une « rétention tertiaire » (une prothèse, de la mémoire extériorisée), la répétition à l'identique d'un même objet temporel est devenue possible, ce qui permet de mieux comprendre les processus rétentionnels. Car ce qui apparaît comme résultat, c'est que :

– lorsque le même *objet* temporel se produit deux fois de suite, il engendre deux *phénomènes* temporels différents, ce qui veut dire que les rétentions primaires varient d'un phénomène à l'autre : les rétentions de la première audition, devenues secondaires, jouent un rôle de sélection dans les rétentions primaires de la seconde audition – ceci est vrai en général, mais la rétention tertiaire qu'est le phonogramme le rend évident ; la répétition produit une différence ;

– d'autre part, les objets temporels tertiarisés (phonogramme, mais aussi films et émissions de radio et de télévision), c'est-à-dire enregistrés, sont du temps matérialisé qui surdétermine les relations entre rétentions primaires et secondaires en général et permettent à certains égards de les contrôler ; et la différence peut être aussi bien intensifiée par la répétition tertiaire qu'annulée par elle : la répétition peut donner de l'indifférence.

Tout cela est affaire de désir et de pulsion, et de compulsion de répétition. Éros et Thanatos ont tout un arsenal pour s'opposer mais surtout, et bien plus sûrement, pour *composer*. Et d'abord des chansons.

### 19. *Miracle et inquiétude*

L'épiphylogénèse est le *dépôt sédimentaire* laissé par le processus de production des rétentions tertiaires sous toutes leurs formes, où se constitue cet arsenal, et dont le phonogramme est un cas singulier. Or, protégée par son extériorité, la mémoire épiphylogénétique, *matérielle*, peut aussi être *détruite à jamais*. C'est ce qui n'arrivera pas à Paris, c'est ce qui aura été miraculeusement évité – et ce « miracle », c'est aussi la chanson.

Paris habitant l'esprit du général allemand, c'est le poids sur un esprit, ou une conscience, de rétentions tertiaires dont l'épiphylogénèse est le processus de production et le système qui en résulte. Or le film montre l'autorité qu'ont prise aussi, non seulement sur von Scholtitz, mais également *sur nous*, des rétentions objectivées d'un autre type : les *chansons enregistrées*. Et cette autorité est aussi la *source* d'un malaise, qui s'avère être un véritable mal-être.

L'épiphylogénèse, et les rétentions dont elle constitue le système, sont la condition de constitution d'un *nous*. Ce *nous*, qui est donc habité par l'espace qu'il habite, est aussi habité, à notre époque, et déjà en 1945, par les chansons qui y circulent. Une politique est avant toute autre chose une politique de ces « rétentions tertiaires », et c'est le sens profond de la volonté destructrice d'Hitler, dont on sait trop bien à quel point il fut attentif à la question des traces : il s'agit d'anéantir un dispositif rétentionnel dont Paris n'est qu'une pièce.

Or, c'est aussi à un *effacement*, sinon de Paris, du moins d'une *vue* sur Paris, que conduit le drame moderne que nous raconte Alain Resnais.

Il faut voir Paris, et non seulement le voir mais le savoir. C'est ainsi qu'est introduite Camille, guide et étudiante en histoire, qui est en train de terminer, au début du récit, une thèse sur « les chevaliers paysans de l'an mil au lac de Paladru ». La deuxième séquence du film se passe rue de Rivoli, au pied du bâtiment qu'occupait le commandement allemand, et c'est Camille qui explique à des touristes, et aux spectateurs que nous sommes, le sens de la scène précédente, et que Paris aurait bien pu sauter.

Or, ce qui se garde dans les bâtiments et les monuments de cette ville est peut-être, est même *certainement*, est même *nécessairement toujours menacé*. Telle est l'inquiétude de Camille, qui va devenir son malaise, puis son effondrement.

## 20. Camille et l'histoire

Camille est historienne mais elle est aussi guide : elle raconte Paris, ses monuments, ses lieux historiques et ses parcs, à des touristes, à des personnes du troisième âge, à des désœuvrés. Sa sœur, Odile, est presque son contraire. Elle est moderne, c'est une femme de tête, qui a des responsabilités dans une entreprise, qui rêve d'acquérir un appartement neuf avec une magnifique vue sur tout Paris.

Au contraire d'Odile, qui chante chaque fois qu'elle apparaît à l'écran, Camille chante peu : deux fois seulement, au moment où elle tombe amoureuse d'un personnage détestable, Marc, qu'Odile trouve mignon : « Qu'il est mignon ce Marc ! » Camille chante deux fois, puis elle *perd la voix* : elle sombre dans une dépression.

Elle est tombée amoureuse et, presque aussitôt, elle a « soutenu » sa thèse. C'est le jour même de cette soutenance qu'elle éprouve son premier malaise. Elle étouffe. Cette scène est un tournant du film. Ce qui était comédie, charme et légèreté, devient mensonges, maladies, angoisses. Tout pivote une première fois dans le film au cours de la soutenance de cette thèse – dont tout le monde se moque plus ou moins gentiment (sauf le père et la sœur, Odile – qui dit de Camille qu'elle est « la surdouée de la famille »).

« Une thèse sur quoi ? » demande Nicolas, un ami d'Odile, après avoir entendu Camille énoncer le « sujet » (« les chevaliers paysans de l'an mil au lac de Paladru »). « Sur... rien ! » répond Camille.



NICOLAS. – Y a des gens que ça intéresse, ce... ?

CAMILLE. – Non, personne !

NICOLAS. – Mais pourquoi t'as choisi ce sujet alors ?

CAMILLE. – Pour faire parler les cons.

« C'est toujours pareil, dit ensuite Camille à Odile, ils te demandent sur quoi, et après ils ricanent. » Lorsqu'elle apprendra que l'Université a décidé de publier sa thèse, elle s'en désolera : « Y a-t-il plus de quinze personnes que ce sujet peut intéresser ? » demande-t-elle, abattue. Chaque fois qu'elle doit en parler, cette thèse, au lieu de lui fournir le bonheur d'une conversation raffinée, déclenche un bavardage d'une telle pauvreté qu'elle témoigne de la misère du temps, de la vanité de toute volonté de savoir et de toute position (*thesis*) ou attitudes « savantes », de la liquidation du temps de la « longue durée » par le temps présent, de la vacuité de la mémoire historique à proprement parler, et, finalement, de l'*inanité* de l'institution universitaire dans son ensemble. Comme si Paris et tout le savoir qui s'y gardait avaient finalement brûlé, malgré le refus de von Scholtitz.

Il ne fait pas de doute que s'exprime dans ces scènes une ironie de Resnais, bienveillante, presque attendrie, à l'égard de la « recherche » universitaire. Et pourtant, on a le sentiment qu'il s'agit aussi d'une ironie de Resnais à l'égard de lui-même, et que ce qui hante Camille, c'est aussi l'*obsession* de Resnais, comme si Camille masquait Alain Resnais et son propre désarroi, ce qui s'illustre par le fait que ces chevaliers de l'an mil, qui *apparaissent* à Camille, dans un plan extrêmement court, furtivement, peu de temps après que se fut déclaré son malaise qui va devenir sa dépression, ces chevaliers et le lac où ils vivent, qu'elle va proprement *halluciner*, sont la quasi-revenance d'une scène de ce qui faisait la couche *souterraine* et en quelque sorte « épiphylogénétique » de *La vie est un roman* (comme une citation de Resnais par Resnais, une couche de la mémoire du personnage Alain Resnais qui entre ainsi en scène tout en se cachant dans son propre film).

Camille les hallucine, ces chevaliers, quand, descendant dans les toilettes d'un hôtel de luxe, elle laisse sa sœur, Odile, bavarder avec Marc Duverrier, son crétin de fiancé qui la rend de plus en plus malade, lui qui est si différent d'elle, si accroché au présent, si moderne et dispensé d'états d'âme, sinon d'âme. C'est « un site qui est resté absolument intact, c'est un

instantané de la vie quotidienne au Moyen Âge », dit-elle du lac de Paladru, tout en éprouvant la vanité de la thèse qui est aussi son *doute sur le savoir contemporain*, tout comme on voit régner partout un *soupçon sur l'art*, même si ce doute et ce soupçon ne s'équivalent pas : le savoir mis en doute n'est pas celui de la science industrielle (mais est-ce encore un savoir, c'est-à-dire quelque chose de *sapide* ?), c'est le vieux, l'ancien, le démodé, tandis que la sculpture ridiculisée, dressée sur une place récemment ré-urbanisée, dans un quartier réhabilité, c'est le contemporain (« J'aime assez, moi », dit Simon, qui est amoureux d'Odile qui aime ou croit aimer Marc).

21. *Apparences, mensonges, fictions* :

« – *J'm'en fous pas mal !*

– *Quoi ?*

– *Qui donc ? devrais-tu demander ! Ainsi parla Dionysos. »*

Après la soutenance, Camille doute *de tout*.

« Je m'en fous de ma thèse », dit-elle à Simon au moment où, victime de son second malaise, elle commence à se mentir, après être tombée amoureuse de Marc Duverrier, ce qui la fait chanter :

J'm'en fous pas mal,  
Il peut m'arriver n'import' quoi,  
J'm'en fous pas mal,  
J'ai mon amant qui est à moi,  
C'est p't'être banal,  
Mais ce que les gens pensent de nous,  
Ça m'est égal,  
J'm'en fous.

(Édith Piaf.)

Camille va bientôt sombrer dans la dépression cependant<sup>25</sup>, et, tout à coup, désarroi et désorientation s'imposent à tous les personnages quant à ce qu'est l'esprit d'une époque insipide, pendant que se déchirent bientôt les apparences qui masquaient les motifs profonds des personnages à leurs propres yeux – à l'exception de Marc, qui n'est qu'un menteur. Ce déchirement des apparences est la dernière partie du film, qui commence au moment où Jane Birkin entre en scène.

Jane joue Jeanne, l'épouse de Nicolas, un personnage qui « somatise », mélancolique, hypocondriaque, plus ou moins mythomane. S'expliquant avec son mari, Jeanne, victime du mal-être de son époux, chante *Quoi ?*

Mais n'est-ce pas plutôt Jane qui chante *Quoi ?* N'est-ce pas plutôt à *Serge* que cette chanson s'adresse – à lui, Gainsbourg, qui l'a aussi écrite, et qui est mort ?

Cette chanson, qui, cette fois-ci, n'est pas mimée, qui est chantée par la chanteuse qui la créa naguère, et qui, comédienne, joue aussi dans ce film d'Alain Resnais, apportant à ce film une partie de sa vie en même temps que sa peau fascinante, magnifiquement filmée de près, que l'on ne peut qu'admirer, cette chanson est un pivot : avec elle s'enclenche une série de révélations.

Le final est *déclenché* par le moment où Jeanne chante *Quoi ?* parce que, à la différence des autres personnages, Jeanne est *presque* son personnage : elle chante *sa* chanson, elle n'est pas ventriloquée par une chanson d'emprunt, elle n'est pas habitée par des paroles impersonnelles, c'est *sa* personne qui s'exprime.

Le personnage joué par Jane Birkin est une fiction et, chantant sa chanson pour jouer cette fiction, le *personnage* est hanté par la *vie* de star, ou plutôt de vedette, de la *chanteuse* qu'est *aussi* la *comédienne*.

Certes, nous entendons *Quoi ?* comme si Jane Birkin jouait son propre personnage et, en même temps, cette chanson, ici, exprime aussi le malaise de Jeanne, et non seulement le passé de Jane, malaise dans sa relation avec celui qui, dans le film, est son mari, Nicolas, qui « ne cesse de se mentir ». Le personnage du film et le personnage de la comédienne qui est aussi chanteuse se *superposent* extraordinairement. Cette scène entre Jeanne et Nicolas « colle » nécessairement, si l'on ose parler ainsi, adhère étrangement, et, *indiscrètement*, avec une vérité bouleversante, avec ce que l'on imagine de ce que doit penser Jane Birkin, quand elle chante *Quoi ?*, de sa propre vie, de son rapport avec un homme dont nous pensons qu'elle a dû l'aimer, et dont nous savons de qui il s'agit : un autre chanteur, Serge Gainsbourg, dont nous ne pouvons pas ne pas projeter le fantôme sur l'écran.

Cela n'est possible que parce que Jane Birkin, qui joue son propre personnage sans le jouer véritablement, est dans une triple fiction, si fictive

et complexe qu'elle en devient *sublimement vraie* :

- fiction du personnage qu'elle joue ;
- fiction de ce jeu, puisqu'elle ne le joue pas vraiment – « ce n'est pas du jeu », comme dirait un enfant ;
- fiction du fait que ce qu'elle chante, qui est sa chanson, n'est qu'une chanson, c'est-à-dire une fiction, qui semble s'adresser à Gainsbourg, tout en ayant été écrite par lui qui est mort.

Cela donne un somptueux tissu d'apparences, qui n'est qu'un théâtre d'ombres et un embrouillamini de phantasmes.

## 22. *Bien = mal*

Or, ces apparences sont salvatrices. Ainsi mises en scène et en « cohérence », comme aurait dit Descartes, elles « sauvent les phénomènes ». Jane Birkin, chantant avec son accent anglais que tout le monde connaît, renverse la situation comme von Scholtitz sauve Paris, peut-être sans le vouloir. Les chansons que l'on connaît sont toutes chantées en français, idiomatiquement marquées, mais ce sont deux résidents *étrangers* qui sont les vrais héros de ce film – si l'on entend par là ceux qui sauvent, les figures héroïques du salut.

Les personnages sont tous plus ou moins habités par la mélancolie ou la névrose, et tous plus ou moins victimes de leurs dénégations, à l'exception de Simon, qui tombe amoureux de Camille, qui sait être dépressif depuis longtemps, et de Marc, dont Camille tombe amoureuse, qui n'est en rien dépressif ou névrosé : qui est *moderne*, comme voudrait l'être Odile – beaucoup plus moderne qu'Odile, trop hantée de scrupules et de remords. Marc, sans états d'âme, est cynique, intéressé, malhonnête et menteur : il incarne une bonne partie de ce qui engendre la mélancolie de tous les autres personnages précisément en ceci qu'il est très « moderne ». Son mensonge sera révélé à la fin du film. Au même moment, tous les personnages s'avouèrent, les uns aux autres, et à eux-mêmes du même coup, le fond de leur mal-être. « Tout ce que tu as dit, tout ce que tu as décrit, c'est exactement ce que j'ai », dit Nicolas à Camille, qui explique ses « symptômes ». Puis il dit à Simon :

Je me suis trompé sur Camille. Elle est vraiment bien cette fille. Je ne savais pas qu'elle allait mal comme ça.

« Être bien », c'est « aller mal ».

Même Marc va finir par avouer qu'il est le « mal-aimé », qui a un « désespoir au fond de » lui (Claude François). Et Nicolas finit par téléphoner à Jeanne, en Angleterre, pour s'expliquer avec elle :

Quelque chose est devenu moche  
Et s'est cassé,  
J'veux pas qu'tu t'en ailles.

(Michel Jonas.)

Parlant à Camille de la dépression, qu'il connaît bien, Simon dit à Camille :

Tu sais bien,  
Ce n'est rien,  
Le temps passe  
Et ça revient.

(Julien Clerc.)

Sur quoi Claude, le mari d'Odile, enchaîne avec Claude François :

Ça s'en va et ça revient,  
C'est fait de tout petits riens  
Ça se chante et ça se danse  
Ça revient ça se retient  
Comme une chanson populaire...

C'est finalement Marc qui chante en dernier un *Blues de blanc*, d'Eddy Mitchell.

Un blues.

Ces dernières minutes, où les personnages disent sur tous les tons le *mal qui les fait souffrir*, sont pour nous un moment d'immense bien-être. Ouf ! c'est dit. C'est sorti. Notre mal est dit.

23. « *Moi non plus...* »

Dans *Quoi ?*, Jane, ou Jeanne, dit :

Tu préfères mourir que de te rendre.

Après quoi Nicolas chante :

C'était la dernière séance,  
C'était la dernière séquence,  
Et le rideau sur l'écran  
Est tombé.

(Eddy Mitchell.)

C'est à partir de *Quoi ?* qu'il va devenir possible de « verbaliser », comme on dit, le mal-être – toujours en chansons. Puis les chansons reprennent, en particulier celles de Claude François, mais elles ont maintenant une autre tonalité. Elles s'emballent, s'enchaînent à la fin sans interruption et nous emportent dans une sorte d'ivresse joyeuse. Au début de cette fin presque tragique, de ce processus cathartique, de cette explosion libératrice, tous les personnages, s'adressant à Camille, finissent par chanter, en chœur, ces paroles du groupe Téléphone :

Ça, c'est vraiment toi !  
Ça se sent,  
Ça, c'est vraiment toi !  
Ça se sent, que c'est toi !  
Ça se sent, que c'est toi !

Pour nous préparer à cette scène grandiose, à cette fête, Resnais, comme Fellini l'avait fait avec Anita Ekberg dans *l'Intervista*, joue sur le fait que nous connaissons tous d'une manière ou d'une autre la chanson de Jane Birkin. Son montage dans le film met en mouvement une partie de nous-mêmes, nous é-meut, et nous projetons, dans le fait qu'elle soit ici chantée par Jane Birkin elle-même, une situation exceptionnelle POUR NOUS. Jane Birkin raconte quelque chose de sa propre vie et, selon toute vraisemblance, de sa vie amoureuse avec Serge Gainsbourg – du moins nous ne pouvons pas ne pas le croire en l'écoutant. Car si c'est une chanson d'amour comme il y en a tant, il s'agit d'un amour *publiquement* commencé en 1969, au cours d'une année érotique, qui s'est donné à entendre sur toutes les radios :

## Serge Gainsbourg :

Je vais, je vais et je viens,  
Entre tes reins,  
Je vais et je viens,  
Entre tes reins,  
Et je  
me re-  
tiens...

## Jane Birkin :

Je t'aime,  
Oui je t'aime...

Ce couple, Serge Gainsbourg et Jane Birkin, tous, que nous le voulions ou non, nous l'avons connu – nous, les *habitants de la France de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*. Un an après 1968. En quelque sorte, nous faisons partie de la famille. C'est notre album de souvenirs.

### 24. *La vue bouchée*

À la fin, il se révélera que la vue que l'on a sur Paris depuis l'appartement acheté par Odile et Claude sera bouchée par une construction, et que Marc Duverrier, fiancé de Camille et agent immobilier moderne, qui a vendu l'appartement à Odile, lui a menti. Comme si Paris était condamné à disparaître, ou Odile à perdre la vue, et la vie. Je reviendrai sur cet aveuglement à propos du film *Tiresia*<sup>26</sup>.

Dans ce film plein d'ambiguïtés, c'est la chanson enregistrée et sa subtile mise en scène par le cinéma qui constituent l'enjeu et la tension. C'est à travers elle que « l'émotion et la raison du spectateur se retrouvent dans le processus », comme dit Eisenstein. La chanson enregistrée est ici à la fois le facteur du mal-être, l'industrialisation des apparences, et la possibilité de son salut, de son expression, de sa bienfaisante révélation.

Paradoxalement, le dernier Alain Resnais est un film triste dont on ressort joyeux.... À quoi cela tient-il ?

Drôle, plein d'humour, le film de Resnais laisse un doux sentiment d'euphorie, et une impression de bien-être. Or, le film n'exprime que le mal-être.

C'est ce qu'Aristote aurait appelé une *catharsis* – concept d'une pensée politique de l'esthétique.

Or, s'il est vrai que le mal-être que ce film met en scène procède de la ruine du narcissisme primordial et est, en ce sens, commun aux personnages du film, à ses spectateurs, aux électeurs du 21 avril 2002 en France, à Richard Durn<sup>27</sup> et à tant d'humiliés et d'offensés de par le monde, alors la question politique la plus importante, et peut-être la seule, si jamais une question peut encore être politique, est celle de *l'esthétique du nous* – à l'époque de l'exploitation industrielle des temps de conscience et de l'esprit qu'ils forment, époque du défaut d'époque, comme si *nous* faisons défaut...



### III

## Allégorie de la fourmilière<sup>28</sup>

### La perte d'individuation à l'âge hyperindustriel

Il ne paraît pas que l'on puisse amener l'homme par quelque moyen que ce soit à troquer sa nature contre celle d'un termite.  
Sigmund FREUD

#### 25. Avertissement

Je vais tenter de vous parler de l'individu à l'époque contemporaine, que je qualifierai d'hyperindustrielle. Et je le ferai à partir du concept d'individuation tel que l'a forgé Simondon – où l'individuation est conçue comme un *processus* qui est toujours à la fois *psychique et collectif* – où *je* et *nous* sont donc deux faces du même processus, l'*écart* entre eux constituant aussi la *dynamique* du processus.

Or, Simondon pose en principe que *dire* l'individuation, c'est-à-dire la *connaître* en tant que *je* s'adressant à un *nous*, c'est l'*individuer*, autrement dit la poursuivre, et, en cela, l'altérer, la faire-devenir, la trans-former. Jean-François Lyotard, le philosophe de ce que l'on appela la « postmodernité », aurait peut-être dit : la *per-former*, sinon la *per-laborer*. Mais je crois qu'il ne connaissait pas Simondon. Si la connaissance de l'individuation est toujours en quelque manière sa transformation, la question se pose de la possibilité même de la connaître. Dès lors, en quoi le discours que je

tiendrai ici est-il celui d'une connaissance ? Simondon répond clairement : on *ne peut pas connaître* l'individuation. À quel genre de discours sommes-nous alors contraints ?

Qu'on lui accorde ou non un statut « cognitif », ce discours relèvera en tout cas d'une rationalité particulière où, en *disant* (philosophiquement) l'individuation, je l'*individue*, c'est-à-dire que je la *singularise* – et que je *m'y* singularise nécessairement. En la disant, je la *fais* : c'est en effet une sorte de performativité, au sens d'Austin, et telle que je *fais partie de l'objet* que je décris : j'y suis *engagé*. L'individuation à laquelle je participe ainsi n'est donc pas seulement la mienne : conformément à la théorie de Simondon, c'est toujours déjà aussi celle d'un groupe auquel je m'adresse et appartiens précisément en m'adressant à lui, c'est-à-dire en ce que, *par* cette adresse, je *participe* à son individuation.

Ce groupe, c'est vous, et vous et moi formons un *nous*. Et tout cela signifie que mon propos sera *politique* et en ce sens non cognitif mais bien plutôt performatif. Voilà ce dont je voulais préalablement vous avertir.

## 26. Défiguration de l'individu et perte d'individuation à l'âge hyperindustriel

Par *modernité*, j'entends ce qui est caractéristique de la société *industrielle*. C'est pourquoi, si jamais on doit parler d'*hypermodernité* (ce qui nécessiterait cependant une critique minutieuse et scrupuleuse du concept de postmodernité, où tout n'est pas à jeter<sup>1</sup>), ce ne peut être qu'au sens où l'on désigne ainsi ce qui caractérise la société *hyperindustrielle* – tout au contraire de ce que l'on avait cru pouvoir appeler la société « postindustrielle », qui n'a jamais été qu'une chimère, et avec elle, de près ou de loin, pour cette raison même, le « postmoderne ».

Les premières lignes de *La Condition postmoderne* posent comme acquis, en effet, que nous serions passés dans l'âge postindustriel, reprenant ainsi sans discussion la thèse d'Alain Touraine, qui me paraît au contraire tout à fait inadmissible, et qui a bloqué depuis des années toute pensée politique :

Notre hypothèse de travail, écrit Lyotard, est que le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge dit postindustriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne<sup>2</sup>.

Et une note renvoie ici à divers travaux sur la venue d'un âge postindustriel et, en particulier, à *La Société postindustrielle* d'Alain Touraine.

Je pose au contraire que nous n'avons pas quitté la modernité parce que nous sommes plus que jamais dans *l'industrialisation de toutes choses*. On pourrait évidemment proposer une autre définition de la modernité que celle qui y reconnaît le devenir-industriel de la société. On ouvrirait alors d'autres perspectives sur la question d'une possible « hypermodernité ». Par exemple, on pourrait dire que la modernité désigne la société où le *calcul* devient roi à travers le projet de *mathesis universalis* et de domination de la nature par la technique : c'est la définition heideggerienne. Ou encore, on pourrait caractériser la modernité par le capitalisme comme avènement de la bourgeoisie, celle-ci se concrétisant comme industrialisation de la société. C'est la définition marxienne. Il y a aussi la définition des sociétés de contrôle, qui est d'évidence en relation avec ces deux pensées.

En fait, l'avènement du calcul et celui du capitalisme sont des aspects d'un même devenir que la révolution industrielle *concrétise* comme fait historique décisif, installant une époque à proprement parler. Et c'est ce dont il s'agit de rendre compte en droit, non pour poser que ce fait historique serait achevé (que nous serions à l'époque postindustrielle, et en cela postmoderne), mais parce qu'*au contraire*, nous supposons qu'il *s'étend, s'intensifie et se complexifie*, posant de nouvelles questions par rapport à l'époque des machinismes thermique et électrique, étant entré dans l'âge bio-numérique – et caractéristique, en effet, de ce que Deleuze nomme les sociétés de contrôle.

Les manières heideggerienne et marxienne de définir la modernité sont complémentaires de la mienne. Et je crois que la question deleuzienne du contrôle s'inscrit aussi dans cette veine (raison pour laquelle Deleuze peut se dire marxiste<sup>3</sup> tout en soutenant que deux penseurs ont modifié la pensée au XX<sup>e</sup> siècle, Heidegger et Foucault<sup>4</sup>, Heidegger étant par ailleurs l'un des grands interlocuteurs de *Différence et répétition*). Ainsi, nous verrons que *c'est par une extension du calcul bien au-delà de la sphère de la production et par une extension corrélative des domaines industriels* que l'on peut caractériser l'âge hyperindustriel, où il est devenu courant de voir la troisième révolution industrielle, et que cette computation généralisée fait précisément intervenir le calcul dans *l'intégralité* des dispositifs

caractéristiques de ce que Simondon nomme l'*individuation psychique et collective*. Autrement dit, l'hyperindustrialisation fait apparaître une nouvelle figure de l'individu, mais, et c'est aussi le paradoxe de mon titre, une *figure de l'individu telle que celui-ci s'en trouve défiguré* dans la mesure où la généralisation hyperindustrielle du calcul *fait obstacle* au *processus d'individuation* qui, seul, rend l'individu possible.

C'est une nouvelle forme du capitalisme qui se développe ainsi (celui que Rifkin a appelé culturel), où ce n'est plus l'entrepreneur-producteur qui fait la loi capitale, mais le marketing en tant que *contrôle des temps* des consciences et des corps par la machinisation de la vie quotidienne – par le biais de toutes ces *choses mécaniques* que sont, après l'automobile et la machine à laver, le téléviseur, le téléphone mobile, l'agenda électronique, l'ordinateur et le *home cinema*, choses articulées sur les dispositifs rétentionnels, mais aussi sur tous les dispositifs biotechnologiques que met en place le biopouvoir hyperindustriel, et qui constituent l'*horizon organologique* général avec, pour, contre et dans lequel il faut lutter, au bénéfice, pour ce qui *nous* concerne, et en tant que nous voulons demeurer un *nous*, des singularités individuelles.

## 27. Individu et machine

Simondon caractérise la modernité par la *machine* industrielle et comme apparition d'un *nouveau type d'individu*, mais tel que celui-ci est un *individu technique* : la machine elle-même. Avant les machines, est-il écrit dans *Du mode d'existence des objets techniques*<sup>5</sup>, l'homme était *porteur d'outil*, et il était lui-même l'*individu technique* ; à l'époque moderne-industrielle, ce sont les *machines* qui sont porteuses d'outils – et l'homme *n'est plus* l'*individu technique* ; il en devient soit le servant (ouvrier), soit l'ensembliste (ingénieur ou cadre).

Deux questions se posent ici :

1. Quelle est la *place de la machine* dans l'*individuation aujourd'hui* – et y a-t-il lieu de parler d'une *individuation mécanique hyperindustrielle, constitutive d'une individuation psychique et collective que l'on appellerait hypermoderne* dans cette mesure ?

2. Il y aurait, selon l'analyse de Simondon, des « individus techniques » qui seraient des machines : qu'est-ce que cela signifie en général quant à la

pensée de l'individu humain, et comment ces individus techniques affectent-ils l'individu de l'âge hyperindustriel ?

Premier élément de réponse général : la société industrielle constitue, selon Simondon, *une perte d'individuation* du point de vue du travail. *L'ouvrier n'est plus l'individu technique<sup>6</sup> parce que la machine a formalisé ses gestes et c'est ainsi qu'il devient prolétaire* – ayant été remplacé par la machine qui est devenue l'individu technique dont lui-même n'est plus que le servant. Ce « ne que », dit Simondon, est vécu comme une vexation – élément du malaise que tente de penser Freud.

La formalisation machinique des gestes du travailleur résulte d'une *analyse* puis d'une *synthèse* – réalisée comme *artefact* par la *technoscience*. *Notons, au passage, qu'une telle formalisation est une sorte de grammatisation* – au sens que Sylvain Auroux a donné à ce mot<sup>7</sup> : comme analyse en tant que *discrétisation du continu*. Je reviendrai tout à l'heure sur ce point crucial pour montrer que la grammatisation (qui a été pensée en un autre sens par Jacques Derrida, à la suite de Leroi-Gourhan) est la condition même de la constitution aussi bien des peuples abrahamiques du Livre que de ce « dispositif » qu'est la cité grecque telle qu'analysée par Michel Foucault, et, finalement, *de tout le processus d'individuation occidentale*.

Une question est de savoir si la technologie hyperindustrielle bionumérique *poursuit* ou *achève* ce processus d'individuation occidentale – comme époque aujourd'hui mondialisée du processus d'individuation de la vie technique terrienne (dite « humaine »). Je soutiens, en tout cas, que le stade actuel de la grammatisation conduit à une limite de l'individuation, à une perte d'individuation *à la limite* de l'achèvement du processus d'individuation psychique et collective en général – limite impossible, qui ne pourrait donc que conduire à un renversement et, en ce sens, à une « révolution », c'est-à-dire à la clôture d'un cycle instaurant à sa limite un tout autre cycle : le cycle du tout-autre dans le tourbillon de ce qui constitue donc, au bout du compte, une spirale (qui apparaît aujourd'hui être probablement « infernale »).

Quoi qu'il en soit, nous verrons qu'un *processus de grammatisation* soutient le processus d'individuation politique, et ce, tel qu'il est ponctué par une *succession de pertes d'individuation*, dont la perte d'individuation caractéristique de l'âge hyperindustriel serait un *cas-limite*. Ce que je nommais précédemment une défiguration de l'individu contemporain

hyperindustriel serait donc un nouveau stade, quoique hors du commun, de la perte d'individuation, *en relation avec un nouveau stade de l'histoire des machines et donc de la technoscience, qui est aussi le nouveau stade d'un processus de grammatisation.*

Comprendre les conditions actuelles de l'individuation suppose d'en analyser les conditions antérieures, bien avant la modernité : il me faut donc vous parler de *l'individuation psychique et collective de la société occidentale dans sa longue durée*, et telle qu'elle est précisément *liée à ce processus de grammatisation*. Mais pour ce faire, je dois effectuer préalablement quelques rappels sur l'individuation selon Simondon, en y ajoutant certains résultats de mon propre travail.

### *28. Individuation et dispositifs rétentionnels : les trois brins de l'individuation*

Dans *Le temps du cinéma*, j'avais posé que :

1. Le *je*, comme *individu psychique*, ne peut être pensé qu'en tant qu'il appartient à un *nous*, qui est un *individu collectif* : le *je* se constitue en adoptant une histoire collective, dont il hérite, et dans laquelle se reconnaît une pluralité de *je*.

2. Cet héritage est une adoption au sens où je peux parfaitement, en tant que petit-fils d'un immigré allemand, me reconnaître dans un passé qui n'a pas été celui de mes ancêtres, et que je peux néanmoins faire mien ; ce processus d'adoption est donc structurellement factice.

3. Un *je* est essentiellement un *processus* et non un état, et ce processus est une *in-dividuation* (c'est le processus d'individuation psychique) en tant que *tendance* à devenir-un, c'est-à-dire *in-divisible*.

4. Cette tendance *ne se réalise jamais*, parce qu'elle rencontre une *contre-tendance* avec laquelle elle forme un équilibre *métastable* – et il faut ici souligner que la théorie freudienne des pulsions est singulièrement proche de cette conception de la dynamique de l'individuation, mais aussi les pensées d'Empédocle et de Nietzsche.

5. Un *nous* est également un tel processus (c'est le processus d'individuation collective), l'individuation du *je* étant toujours inscrite dans celle du *nous*, tandis qu'à l'inverse, l'individuation du *nous* ne s'accomplit qu'à travers celles, polémiques, des *je* qui le composent.

6. Ce qui relie le *je* et le *nous* dans l'individuation est un *milieu préindividuel* qui a des conditions positives d'effectivité, relevant de ce que j'ai appelé les *dispositifs rétentionnels*. Ces dispositifs rétentionnels sont supportés par le milieu technique qui est la condition de la rencontre du *je* et du *nous* : l'individuation du *je* et du *nous* est en ce sens également l'individuation d'un *système technique* (ce que Simondon, étrangement, n'a pas vu).

7. Le système technique est un dispositif qui jouit d'un rôle spécifique (où tout objet est pris : un objet technique n'existe qu'*agencé*, au sein d'un tel dispositif, à d'autres objets techniques : c'est ce que Simondon appelle l'« ensemble technique ») ; le fusil et, plus généralement, le devenir-technique avec lequel il fait système sont ainsi la possibilité de constitution d'une société disciplinaire chez Foucault<sup>8</sup>.

8. Le système technique est aussi ce qui soutient la possibilité de constitution de dispositifs rétentionnels, issus du processus de grammatisation qui se déploie au sein du processus d'individuation du système technique. Et ces dispositifs rétentionnels sont ce qui conditionne les agencements entre l'individuation du *je* et l'individuation du *nous* en un même processus d'individuation *psychique, collective et technique*<sup>9</sup> (où la *grammatisation* est un *sous-système de la technique*) qui comporte donc *trois brins*, chaque brin se divisant lui-même en sous-ensembles processuels (par exemple, le système technique en s'individuant individue aussi ses systèmes mnémotechniques ou mnémotechnologiques).

## 29. *L'individuation comme sélection*

Nous l'avons déjà vu<sup>10</sup>, un *je* est aussi une conscience consistant en un *flux temporel de rétentions primaires*, et la rétention primaire est ce que la conscience *retient* dans le *maintenant* du flux en quoi elle consiste : par exemple, la note qui résonne dans une note présente à ma conscience comme passage d'une mélodie, et où la note précédente n'est pas absente, mais bien présente, parce que maintenue dans et par le maintenant, quoique, comme dit Husserl, tout juste passée. Comme phénomènes que je *reçois* aussi bien que comme phénomènes que je *produis* (une mélodie que je *joue* ou *entends*, une phrase que je *prononce* ou *entends*, une séquence de gestes ou d'actions que j'*accomplis* ou que je *subis*, etc.), *ma vie consciente*

*consiste essentiellement en de telles rétentions.* Par exemple, en m'écoutant (ou en me lisant), vous « retenez primairement » des mots qui constituent des phrases et forment le maintenant de mon propos.

Or, *ces rétentions sont des sélections* : vous ne retenez pas *tout* ce qui peut être retenu<sup>11</sup>. Dans le flux de ce qui apparaît à votre conscience, vous opérez des sélections qui sont les rétentions en propre ; ces sélections se font à travers les *filtres en quoi consistent les rétentions secondaires* que conserve votre mémoire et qui constituent votre expérience. Et je pose que la vie de la conscience consiste en de tels agencements de rétentions primaires, notées R1, filtrées par des rétentions secondaires, notées R2, tandis que les rapports des rétentions primaires et secondaires sont surdéterminés par ce que j'appelle les rétentions tertiaires, R3 – ces R3 relevant aussi bien de l'individuation technique que du processus de grammatisation qui le traverse.

On peut alors noter ainsi ces relations :

$$R3 (R2 (R1))$$

Mais il faut aussi ajouter que R1 étant toujours en fait une sélection, nous devrions le noter S1 :

$$R3 (R2 (R1 = S1))$$

Ou encore :

$$((S1 = R1) = f(R2)) = f(R3)$$

Il ne faut évidemment pas croire qu'un tel flux est une ligne régulière. C'est moins une ligne qu'un tissu ou une trame, ce que j'avais appelé *l'étoffe* de mon temps, telle que s'y dessinent des *motifs* et des *desseins*, où la rétention primaire est aussi la récurrence, le retour, la ritournelle et la *revenance* de ce qui insiste. En fin de compte, le flux est une spirale tourbillonnaire où peuvent se produire des événements, par exemple manger une madeleine. Et l'on pourrait montrer qu'une sélection primaire est la répétition d'une rétention secondaire à l'occasion de ce qui est ainsi primairement retenu dans ce qui arrive. Mais aussi que, pour cette raison, et à la fois :



– *il n'y a que de la répétition* (tout est réactivation d'une rétention secondaire, c'est-à-dire sa répétition) ;

– *il n'y a jamais de répétition* (rien ne se reproduit jamais exactement à l'identique : la répétition d'un même objet temporel produit toujours deux phénomènes différents).

Quoi qu'il en soit, les rétentions tertiaires résultent de ce que j'appelle la situation épiphylogénétique du *genre* en quoi consiste la vie technique à laquelle correspond ce que l'on appelle aussi l'espèce humaine : étant originairement constituée par sa prothéticité, celle-ci dispose d'une troisième mémoire, technique, qui n'est ni génétique, ni épigénétique<sup>12</sup>. C'est pourquoi il ne suffit pas de la nommer une espèce. Le milieu épiphylogénétique, comme *ensemble des rétentions tertiaires*, constitue le *support* du milieu préindividuel permettant l'individuation du genre<sup>13</sup>. Comme époques de l'épiphylogenèse, les rétentions tertiaires forment des *dispositifs rétentionnels*<sup>14</sup>. Et les dispositifs rétentionnels appellent des *critériologies* : la définition de celles-ci fait l'objet de combats<sup>15</sup>.

### 30. Petite histoire très sommaire de l'individuation occidentale

#### a) La grammatisation

En Occident, *le théâtre de ce combat est le processus de grammatisation*. Et ce théâtre d'opérations constitue une longue guerre des esprits où ne cessent de composer *sym-boles* et *dia-boles* pour alimenter, comme *jeu d'une tendance et de sa contre-tendance constitutive*<sup>16</sup>, et *en principe irréductible*<sup>17</sup>, le *métabolisme* de l'individuation psychique et collective occidentale.

Selon Sylvain Auroux, l'alphabet constitue un *processus de grammatisation* (un *devenir-lettre* du son de la parole) qui précède toute logique et toute grammaire, toute science du langage et toute science en général, qui est la *condition techno-logique* (au sens où elle est toujours déjà à la fois technique et logique<sup>18</sup>) de tous savoirs, et qui commence par son extériorisation. La *troisième révolution industrielle* en quoi consistent la généralisation des technologies informationnelles et la redéfinition des savoirs qui en résulte appartient à ce processus de grammatisation – et plus précisément, à la *troisième révolution technologique de la grammatisation*,

la deuxième étant, dans la définition de Sylvain Auroux, la révolution de l'imprimé.

De fait, je ne partage pas exactement les vues d'Auroux sur ce point, qu'il limite d'ailleurs à la grammatisation du langage, alors que ce sont aussi les corps, les séquences temporelles en quoi consistent les gestes (dont la voix est un cas) et les mouvements (d'abord comme cinéματο-graphie<sup>19</sup>) qui sont aujourd'hui des objets de la grammatisation, à travers l'image et le son. De plus, cette troisième révolution de la grammatisation commence dès le XIX<sup>e</sup> siècle, et pour en prendre la mesure, il faut analyser aussi bien les *nouvelles techniques de discrétisation* naissantes avec les machines programmables et les informations traitées comme données, que les techniques d'enregistrement analogique de l'image et du son.

Grammatiser signifie, chez Auroux, discrétiser pour isoler des grammes, c'est-à-dire des éléments constitutifs et en nombre fini formant un système. L'analogique, bien qu'il ne soit pas discret, permet des répétitions qui ouvrent un discernement nouveau de grammes : c'est en cela que Benjamin aura vu dans le cinéma un élargissement de l'aperception, où les technologies analogiques conduisent au montage et au mixage et à la constitution d'éléments formant un système analytique. C'est en quoi elles appartiennent à la grammatisation.

Il ne faut pas confondre celle-ci avec la grammaticalisation : la grammatisation précède la théorie grammaticale. Or, Sylvain Auroux s'intéresse aux conditions historiques d'accès au pouvoir de grammatisation, et il montre de façon indubitable que la pratique *technique* de la grammatisation, liée à diverses préoccupations utilitaires, précède très largement les théories qu'elle conditionne et rend possibles. Bref, ce ne sont pas les grammairiens qui inventent la grammatisation, mais bien la grammatisation, comme fait *essentiellement technique*, qui produit les grammairiens – et ce que j'appellerai volontiers les « diagrammatologies » qui les critiquent dans un *second après-coup*.

Dans l'histoire du processus d'individuation psychique et collective de l'Occident, la grammatisation, comme individuation technique, est une arme pour le *contrôle des idiomes*, et, à travers eux, des esprits, c'est-à-dire des activités rétentionnelles : la grammatisation d'un idiome est une transformation (une individuation) de celui-ci. Jamais une opération de description d'un idiome par la grammatisation, y compris et surtout

lorsqu'elle aboutit à une théorie grammaticale, par exemple à la *grammaire générale* issue des grammaires de Lancelot, et qui, bien que janséniste, soutient les opérations que mènent les missionnaires jésuites pour la colonisation des esprits, jamais une telle description ne laisse cet idiome intact. Sylvain Auroux donne l'exemple de la grammaire de Ma, la première grammaire du chinois selon lui, qui aurait réussi à projeter dans le chinois la grammaire latine.

Cette projection grammaticale de la « grammaire latine étendue », comme il l'appelle, étonnamment proche de ce que Jacques Derrida a nommé la mondialatinisation, est ce qui a permis à l'Occident de mener sa guerre des esprits et d'assurer sa domination sur les esprits *en contrôlant leurs symboles*, c'est-à-dire *en leur imposant des critères de sélection* dans leurs propres dispositifs rétentionnels. La grammatisation est la production et la discrétisation de structures (qui trament des milieux préindividuels et des organisations transindividuelles, et que supportent des dispositifs techniques ou mnémotechniques).

De telles structures n'ont rien d'artificiel : il n'y a pas de doute, par exemple, que ces structures très élémentaires que sont le sujet et son prédicat, le verbe et l'objet qui constituent le prédicat, existent dans le langage. C'est ainsi qu'Aristote pose en principe la possibilité de dégager des parties du discours fondant une logique qui suppose cependant la discrétisation de l'idiome grec. Pour autant, de telles structures n'existent pas dans tout langage, en tout cas pas de la même manière. Par exemple, selon Benjamin Lee Whorf, les Indiens Hopis ne marquent pas le temps.

Dès lors, que pouvons-nous apprendre des descriptions structurales et quelle est leur portée ? Que faut-il en penser quand on sait que, lorsque le grammairien castillan Nebrija décrit les idiomes pour les unifier sous une seule manière de parler, il affirme dans sa dédicace à la reine d'Espagne que « toujours la langue fut la compagne du pouvoir<sup>20</sup> » ? Et surtout, quelles en sont les conséquences à *l'époque hyperindustrielle qui se constitue comme troisième révolution technologique de la grammatisation*, comme support des sociétés de contrôle ?

La grammatisation est une guerre des esprits menée à travers le développement technique (l'individuation) de systèmes de rétentions tertiaires, qui caractérise l'histoire du processus d'individuation psychique et collective constitutif de *l'unité du monde occidental*, et qui s'étend de plus

en plus, par adoption, aux *sociétés industrielles* en général. *Cette histoire consiste en une succession de pertes d'individuation, constituant autant de déplacements de la capacité d'individuation en tant que puissance néguentropique et idiomatique.* Aujourd'hui, cette histoire atteint son stade hyperindustriel, dont je pose qu'il constitue une limite de ce processus d'individuation occidental – et, à cet égard, la fin de l'Occident. Et c'est en ce sens que Deleuze peut dire : « Nous qui ne sommes plus des Grecs ni même des chrétiens<sup>21</sup>. »

« *Qui ça, nous ?* » eût sans doute *répété* Nietzsche.

b) Les déplacements de la capacité d'individuation

Dans la cité grecque, avec l'invention de l'alphabet, le milieu préindividuel, qui constitue le fonds commun aux individus qui composent la cité, qui est elle-même un processus d'individuation collective, devient structurellement interprétable, c'est-à-dire qu'il est par principe *disponible aux interprétations* (des citoyens qui en débattent dans le *logos*) du fait de sa *littéralisation*. Cela signifie que *la médiation mnémotechnique de l'individuation comme héritage et interprétation d'un passé préindividuel surdétermine les conditions de l'individuation*, ce que nous retrouverons à l'œuvre à notre époque précisément en tant que nous la nommons hyperindustrielle, mais telle que, cette fois-ci, ce sont les technologies d'information et de communication qui surdéterminent l'individuation.

Au V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, et avec la crise sophistique, l'interprétabilité du milieu préindividuel de la cité devient une menace pour celle-ci, rongée par la *stasis*, c'est-à-dire par la guerre civile<sup>22</sup>. Platon procède dans ce contexte et sur cette base (principalement, mais non seulement, dans *Le Sophiste*) à la *réduction logique de l'interprétabilité*. Il amorce ainsi la *fondation axiomatique du processus de grammatisation* typique de l'individuation occidentale.

Le processus de grammatisation est une *transformation mnémotechnique du rapport aux langages* tel qu'il permettra, d'une part, la *domination des idiomes vernaculaires* et la constitution de royaumes reposant sur une homogénéité linguistique, d'autre part, un processus de colonisation reposant sur une *aliénation des esprits des colonisés par l'imposition de la*

*technologie intellectuelle occidentale*, les esprits colonisés étant ainsi des esprits « grammatisés ».

Le processus de grammatisation est à la base du pouvoir politique entendu comme contrôle du processus d'individuation psychique et collective. L'époque hyperindustrielle est caractérisée par le déploiement d'un nouveau stade du processus de grammatisation mais étendu, comme discrétisation des gestes, comportements et mouvements en général, à toutes sortes de domaines, bien au-delà de l'horizon linguistique : c'est aussi ce en quoi consiste le biopouvoir dont on parle depuis Foucault – qui est à la fois contrôle de la conscience, des corps et de l'inconscient.

Mais comme l'inconscient n'est pas contrôlable, la société de contrôle est une société de censure d'un nouveau genre qui prépare inévitablement un *déchaînement pulsionnel* – que précèdent mille formes de discours de compensation plus ou moins lénifiants, là où il ne s'agit ni de craindre ni d'espérer, mais de « chercher de nouvelles armes », c'est-à-dire aussi *de se battre*, aussi *poltrons* que nous puissions être. Car telle est aussi « la honte d'être un homme ».

À l'époque grecque se dégage le logique en tant que politique. Nous-mêmes vivons l'époque de l'absorption du logique dans la logistique. Cette absorption aboutit à la *réduction* de la *projection* – qu'est toujours la mise en œuvre de critères, et je pense ici la projection depuis le narcissisme primordial –, à un *calcul* pour lequel il n'y a plus d'indétermination, c'est-à-dire de singularité. Je ne veux pas du tout dire ici que le calcul est ce qui empêche la projection. J'ai au contraire montré très en détail pourquoi *toute* projection suppose un calcul. Je veux dire, en revanche, que la prise de contrôle du calcul, devenu technologie mécanique bioélectronique, *par le seul motif d'accumuler le capital*, est *entropique*, là où la fixation alphanumérique issue de la grammatisation judéo-grecque produisait une néguentropie constituant la dynamique de l'individuation psychique et collective politique.

La projection suppose un projet, et sa *réduction* à un calcul signifie que ce projet n'est plus, à proprement parler, une ouverture à un avenir, dans la mesure où celui-ci est par essence indéterminé, et, en tant que tel, proprement incalculable, là même où le calcul peut aussi l'intensifier comme dispositif de singularité<sup>23</sup>. C'est pourquoi j'ai posé, dans *Le temps du*

*cinéma*, que cette réduction, qui est typique de l'âge hyperindustriel, et qui suppose l'hypersynchronisation en quoi consiste la réalité effective de la société de contrôle, est aussi la *possibilité imminente d'un renversement paradoxal des symboles* (en quoi consiste toujours une synchronisation) *en diabolos*. Un *je* et un *nous* qui ne peuvent plus projeter sont, en effet, condamnés à se *dé-composer*, ce que signifie précisément le *diabelein*.

Dès son premier moment, le processus de grammatisation tend à *contrôler* synchroniquement l'individuation. Le *nous* est toujours à la fois, d'un seul et même mouvement, mais chaque fois singulièrement (à chaque époque en quoi consiste tel *nous* comme typique d'une époque de l'individuation psychique et collective – par exemple le *nous* grec), un dispositif de *synchronisation* ET de *diachronisation*, c'est-à-dire de *différenciation* dans la *composition* de ces tendances, et où la *critériologie* se caractérise notamment par la manière dont elle articule et compose avec cette double tendance, en principe irréductible, de la *synchronisation* et de la *diachronisation*.

Au moins depuis les Phéniciens, la synchronisation est une grammatisation au sens d'une *discrétisation du continu en quoi consiste le flux temporel de la parole*<sup>24</sup>. C'est particulièrement évident dans le cas de la genèse de la *polis* grecque, si on l'observe comme « machine à écrire monumentale » – pour reprendre une expression de Marcel Détiene. Ce processus de grammatisation émerge comme un stade de l'évolution des techniques et mnémotechniques depuis le début de l'hominisation, comme processus d'individuation technique soutenant et perturbant tout à la fois l'individuation psychique et collective.

Dans *Le temps du cinéma*<sup>25</sup>, j'avais posé que les *mnémotechniques* et, en particulier, celle qui est issue de l'invention de l'alphabet, évoluent dans une indépendance relative par rapport à l'évolution des *systèmes techniques*, qui connaissent une succession d'époques et de changements, tandis que les *systèmes mnémotechniques* ne se transforment que marginalement – jusqu'à ce qu'apparaissent, au XIX<sup>e</sup> siècle, les technologies et industries de l'information et de la communication : il se produit alors une fusion du système mnémotechnique des dispositifs rétentionnels dans le système technique de production des biens industriels en général, fusion qui ne déploie pleinement ses conséquences qu'au XX<sup>e</sup> siècle, qui le caractérise à

tous égards, et qui constitue une rupture majeure dans la mesure où le contrôle de la critériologie qui commande les dispositifs rétentionnels passe totalement du côté de l'investissement capitalistique.

Tel serait peut-être le caractère déterminant de ce que l'on pourrait appeler l'hyperindustrialisation en tant qu'elle consiste essentiellement dans le contrôle de tous les processus rétentionnels, y compris les plus intimes, y compris les consciences et les corps en tant qu'ils sont en principe *essentiellement intimes* – et se trouvent cependant ainsi privés de leur intimité.

C'est dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qu'apparaissent des technologies d'information et de communication productrices d'un type de rétentions tertiaires qui vient radicalement transformer les conditions de la grammatisation et donc le processus d'individuation. Après l'Antiquité, l'individu comme *fidèle* succède au citoyen, puis, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le *travailleur* succède au fidèle. Mais ce travailleur étant *progressivement désindividué par la machine*, la *dévalorisation du travail* est inéluctable – du « travail en miettes » au *stress* du cadre supérieur de plus en plus démotivé et instrumentalisé ; comme s'il y avait un *devenir-machine du travailleur dirigeant*, du « cadre supérieur » (ce qui est une sorte de renversement de ce que dit Simondon : celui-ci croyait encore que le dirigeant avait possiblement un rôle d'ensemblier). Dès lors, il s'avère que, *dans la société hyperindustrielle, l'individu est essentiellement un consommateur.*

Or, la consommation apparaît consister en une *tendancielle annulation de la différence je/nous*, telle qu'il n'y a plus d'individuation, ni psychique ni collective, mais ce que j'ai appelé le *on*<sup>26</sup>.

### 32. *Mal-être et passages à l'acte : le consommateur comme individu défiguré par le on*

Le mal-être qui affecte l'époque présente est caractérisé par ce fait que *je peux de moins en moins, je peux de plus en plus difficilement, voire je ne peux plus du tout me projeter dans un nous* – ni plus ni moins que les autres *je* en général.

Le *nous* est *gravement malade*<sup>27</sup> : la soumission des dispositifs rétentionnels<sup>28</sup>, sans lesquels il n'y a pas d'individuation psychique et

collective<sup>29</sup>, à une critériologie totalement immanente au marché, à ses impératifs devenus hégémoniques, rend pratiquement *impossible* le *processus de projection* par lequel un *nous* se constitue *en s'individuant*. L'*hégémonie culturelle* sur les dispositifs rétentionnels, que Gramsci avait commencé de théoriser dans les années 1930, désormais systématiquement exercée par le capital, *bloque la poursuite de l'individuation*. Le mal-être des individus qui résulte de l'installation de cet état de fait se traduit par des somatisations, des névroses et des comportements obsessionnels, de compensation ou de fuite, ou par diverses logorrhées rationalisantes, épigonales ou réactives, aussi bien que, dans les cas extrêmes, par des comportements individuellement ou collectivement suicidaires, qu'il s'agisse d'États impériaux ou vassaux ou de groupes terroristes.

Je crois avoir montré, en diverses occasions, en particulier dans *Le temps du cinéma*, que le contrôle des R2 par les R3 télévisuelles conduit à un processus d'hypersynchronisation tel que les consommateurs des objets temporels industriels en quoi consistent les programmes audiovisuels tendent asymptotiquement à adopter les mêmes rétentions secondaires, c'est-à-dire à effectuer les mêmes sélections dans les rétentions primaires. Il résulte de ce fait une perte de singularité des individus, devenant des « *dividuels*<sup>30</sup> », comme disent Deleuze et Guatarri, qui est donc une *désindividuation* telle que leur *capacité narcissique* tout d'abord s'exaspère (y compris dans l'hypernarcissisme caractéristique de certains cadres au travail), puis s'effondre<sup>31</sup> : privés de singularité, ils cherchent à se singulariser par les artefacts que leur propose le marché qui exploite cette misère propre à la consommation et, narcissisant à outrance et en vain, ils font l'expérience de leur échec, où, finalement, ils perdent leur image : ils ne s'aiment plus et se révèlent de moins en moins capables d'aimer. C'est la débandade, cependant que prospèrent Viagra et sites pornographiques.

Quant à l'art contemporain et au cinéma dans la question pornographique en tant que telle, j'y reviens dans le dernier chapitre<sup>32</sup>.

Il en va ainsi parce que, avec la modernité, et surtout avec l'hyperindustrialisation, les temps de conscience deviennent des *méta-marchés*<sup>33</sup>. À la définition de la modernité proposée par François Ascher en 2001, à Cerisy, comme individualisation, rationalisation et différenciation, j'avais proposé d'ajouter « *organisation systématique de l'adoption* » des produits industriels, c'est-à-dire *organisation de la consommation*<sup>34</sup>. L'âge



hyperindustriel consiste alors en ce que les économies d'échelle réalisées à travers la massification et la mondialisation des marchés, en particulier par le biais des objets temporels industriels, sont devenues plus importantes que les gains de productivité.

La liquidation du narcissisme qui résulte de la soumission des consciences au temps des objets temporels affecte aussi bien les *je* que les *nous*, et cela signifie que si l'individuation du *je* est bien celle du *nous*, et inversement, et indissociablement, où le *je* ne peut être qu'au sein d'un *nous*, où le *nous* ne peut être que constitué de *je*, alors *le blocage de l'individuation du nous est nécessairement aussi celui de l'individuation du je, c'est-à-dire une pure souffrance de ce je*. Cette souffrance, lorsqu'elle s'exprime directement, conduit à des passages à l'acte totalement incontrôlables, strictement imprévisibles et purement destructeurs.

S'il est vrai qu'une conscience est constitutivement diachronique, singulière, animée par son propre temps, la synchronisation industrielle décrite dans *Le temps du cinéma* conduit ainsi à une *déconscientisation* qui est une *perte d'individuation*. Celle-ci peut avoir des conséquences extrêmes. J'ai tenté de montrer par exemple que Richard Durn *n'existait pas* : c'est du moins ce qu'il écrit dans son journal. Pas de narcissisme, aucun amour pour lui-même, ni, donc, de respect pour quiconque. Et, cependant, il connaissait *l'irrépressible besoin d'exister*, c'est-à-dire le besoin d'en « avoir le sentiment », comme il l'écrivit. C'est cette contradiction, c'est l'existence de ce besoin, privé de la possibilité de se satisfaire, parce que la condition de sa satisfaction a été détruite faute d'une *capacité d'individuation qui est aussi une puissance de diachronisation*, c'est ce drame individuel, si répandu qu'il puisse être aujourd'hui, qui l'a rendu criminel. Durn est un homme qui est passé à l'acte parmi des millions d'autres hommes qui, souffrant d'être annulés et transformés par le *on* en *Personne*, sont autant de Durn en puissance.

Synchroniser toutes consciences, c'est annuler ce narcissisme que je dis primordial. Lorsque la conscience fait l'objet d'une exploitation industrielle systématique, qui consiste exclusivement dans un processus de synchronisation, l'amour de soi est détruit. Souffrant d'elle-même, la conscience ne peut plus se supporter : elle est dans l'insupportable ; et ne pouvant pas se supporter, ne pouvant pas ex-sister, ne pouvant plus se

projeter dans un monde qui lui est devenu *immonde*, elle ne peut plus supporter les autres, et, dans les pires expressions de cette crise, elle les *anéantit*. Cet *anéantissement des autres* est l'indice précurseur de l'anéantissement du *nous* en tant que *nous* et par le *nous* devenant *on*. Les autres sont ici les figures du *nous* qu'il s'agit de détruire dans la mesure où ce *nous*, qui ne s'individue plus, est lui-même ce qui nous détruit.

Tel est le destin *dividuel* de l'individu nié parce que devenu pur et simple consommateur.

### 33. De la perte d'individuation au devenir-jetable

Le *on* désigne donc une perte d'individuation dont je fais l'hypothèse qu'elle pourrait consister en une liquidation de l'individuation elle-même : le *on* serait l'annulation d'une différence constitutive.

*ET POURTANT*, individuation et *perte* d'individuation sont *indissociables*. C'est-à-dire que *pour que l'individuation se produise, il faut aussi que des pertes d'individuation se produisent*. Typiquement, c'est ce que dit Leroi-Gourhan à propos de l'apparition de l'ethnie, avec des déplacements de l'individuation (de la différenciation, autrement dit) du dispositif silex/cortex vers le dispositif ethnie/système technique, l'ethnie devenant le lieu de la singularité et se différenciant en miroir et en apparente opposition avec la différenciation technique<sup>35</sup>, qui est aussi son extension territoriale, puis de l'ethnie vers le citoyen, puis, dit Simondon, du citoyen vers la machine, comme perte d'individuation caractéristique de la modernité, ce que nous avons déjà examiné. Et c'est aussi ce que montre l'histoire de la grammatisation, en particulier telle que la discrétisation alphabétique du flux temporel de la parole fait émerger l'individuation politique au prix d'une homogénéisation grammaticale et idiomatique des vernaculaires.

Aujourd'hui, il est devenu nécessaire d'étudier *où* se produisent ces destructions et ces renforcements. À cet égard, il est évident qu'il faut se demander dans quelle mesure il est possible de parler d'une nouvelle forme d'individuation collective dont les *marques* (que produit le marketing – et le nom même de « marque » mériterait un long commentaire) seraient les supports. Nouvelle forme d'individuation organisée par des entreprises de production qui produiraient des systèmes d'individuation collective comme

*unités économiques* se substituant aux unités politiques, moins par le travail que *par la consommation, plus stable* que le travail – on ne cesse de consommer –, produisant des processus d'individuation cependant d'une extrême fragilité, comme adoption organisée et contrôlée par le marketing, et qui viennent se substituer à l'individuation psychique et collective qu'était par exemple celle de la nation.

De tels processus d'individuation, si l'on peut encore parler ici d'individuation (j'en doute profondément), supposent des réseaux – et, en l'occurrence, des réseaux de distribution franchisée, dont les réseaux télévisuels supportant les énoncés publicitaires sous forme d'objets temporels industriels sont les conditions d'efficience. On relèvera à ce sujet les nombreuses notations de Naomi Klein et de Jeremy Rifkin<sup>36</sup>. La logique de la *life time value* est celle de la fidélisation par l'attachement individuant d'un *je* à un *nous* entièrement *fabriqué par le produit ou le service*, ou la gamme de produits et services.

Cependant, je pose que cette individuation pourrait être en réalité une désindividuation, conduisant vers ce que j'appellerai plus loin une *tendance-arthropode*. Car les types d'individuation que produit le marketing ne paraissent pas viables et sont vraisemblablement très éphémères : ils sont *jetables*, comme tout ce qu'ils produisent. La jetabilité est leur logique – c'est ce qu'avait pressenti Hannah Arendt avec son concept de durabilité. Et il y a un problème de *passage aux limites*, c'est-à-dire d'*écologie* du système.

#### 34. *Attention, rétentions et protentions dans les réseaux : la vampirisation*

« C'est la capacité d'*attention* des consommateurs plutôt que les matières premières qui devient une ressource rare<sup>37</sup> », écrit Rifkin, décrivant ce que je posais précédemment comme un trait caractéristique de l'âge hyperindustriel. Or, *l'at-tention est non seulement captée, mais proprement produite par le contrôle des ré-tentions et des pro-tentions par le biais des objets temporels industriels*.

Cette captation de l'attention comme contrôle peut bien être une capture au sens de *Mille Plateaux*<sup>38</sup> (qui est en fait une transduction au sens de Simondon) : nous verrons qu'ici la capture induit un devenir-arthropode (fourmilière), dans une modalité du milieu associé (selon le concept de

Simondon) où le consommateur devient producteur du réseau où il consomme et *qui le consomme* (qui consomme et épuise son désir).

*Arthropode* qui est entouré de ses prothèses, comme si son squelette prothétique recouvrait désormais ses muscles, ainsi de l'automobile où le consommateur est comme un bernard-l'hermite ridicule dans sa coquille, et c'est ce qui constitue en effet une caractéristique de l'insecte, de l'arthropode qui oscille donc ici entre la fourmi, j'y reviendrai, et l'araignée sur sa toile, *web*, mais une araignée qui se mangerait elle-même, une araignée autophage, c'est-à-dire entropique. Autrement dit, le consommateur consommé par ce qu'il consomme est *vampirisé*, et ce devenir est celui du *contrôle (presque) parfait* tel qu'Éros et Thanatos s'y sont annulés – comme tendances qui composaient, qui jouaient comme répétitions portant, dans leur tension, la dynamique d'une individuation (d'une différence)<sup>39</sup>.

L'*attention* est de part en part une *prise de rétentions* dans et par l'*objet* de l'attention : *dans* et *par* au sens où à la fois, d'une part, c'est *dans* l'objet que se trouve *ce qui est retenu* de l'objet par l'attention en tant qu'elle est attentive, et, d'autre part, l'attention est *attentive* dans la mesure où elle est *en attente*, c'est-à-dire, dans le langage de la phénoménologie, *pro-tendue* et *pro-tenue* par ses *protentions*, l'objet étant constitué comme objet d'attention précisément *par des attentes qui précèdent l'objet*, qui l'anticipent comme rapport à l'avenir où se constitue l'attention. L'attention qui attend est prise *par* l'objet en ce sens.

Or les protentions qui tendent l'attention et la tiennent attentive, et en quelque sorte en alerte, et qui constituent la vigilance de ce qui attend, sont elles-mêmes *celées dans des rétentions* : elles sont ce que les rétentions du passé permettent de projection de l'avenir<sup>40</sup>, et c'est comme accumulation d'expériences dans ce que j'ai appelé précédemment les rétentions secondaires que se forment des horizons d'attente, qui sont en quelque sorte le positif de ce négatif en quoi consistent les résidus rétentionnels qui trament la conscience comme mémoire de ses expériences passées sous forme de rétentions secondaires. Or nous avons vu que ces rétentions secondaires où se forment ces protentions filtrent les rétentions primaires et pré-cèdent la possibilité de l'objet d'attention.

(Ces protentions secondaires, qui rencontrent dans l'objet des protentions primaires, c'est-à-dire induites par la structure même de l'objet – tout comme, par exemple, les rétentions primaires supposent une structure de

l'objet tel qu'un intervalle formé par deux notes dans une mélodie –, sont elles-mêmes précédées par ce que je nomme des archi-protentions : celles-ci procèdent d'un fonds pulsionnel dont la conscience est porteuse, mais qui est inconscient, et que Freud nomme précisément pulsions de mort et de vie. Ce fonds pulsionnel se singularise en chaque conscience en fonction des rétentions secondaires qui permettent ainsi la constitution de protentions secondaires. C'est ce que Hitchcock a si bien compris au cinéma.)

Néanmoins, l'attention signifie la projection *dans l'objet* et ce, comme constitution de la rétention *primaire* : la rétention primaire est le contenu de l'attention – c'est-à-dire de l'attente – ou si l'on préfère, sa *contention*. Or cette attente en quoi consiste l'attention à porter sur un contenu, attente qui est par excellence l'ouverture de la conscience en tant qu'elle est attentive à ses objets, en tant qu'elle en est « consciente », et qui est ce que les mnémotechnologies permettent de « capter » comme attention, cette attente qui forme l'attention est pourtant ce que l'hypersynchronisation typique de l'âge hyperindustriel *lamine* littéralement, puisqu'elle en fait le résultat calculé d'un dispositif rétentionnel qui *standardise* les fonds rétentionnels en principe *singuliers* – à partir desquels, *précisément du fait de leur singularité*, les consciences attentives apprennent quelque chose d'elles-mêmes depuis l'attention qu'elles portent à l'autre, comme miroir de leur propre altérité, c'est-à-dire de leurs possibilités de devenir, c'est-à-dire de l'inachèvement ouvert de leur individuation.

C'est parce que la rétention hyperindustrielle qui capte leur attention en réalité la fragilise et finit par l'épuiser, que les consciences « zappent » : le système *détruit* l'attention en la captant, et tend à engendrer de l'inattention, c'est-à-dire le contraire de ce qu'il recherche : une sorte de *dis-traction* absolue, une distraction *sans attrait*. Désindividué par la standardisation rétentionnelle, la conscience médiatique tend aussi bien à ne plus projeter de protentions qui lui font de plus en plus défaut. Débandade.

C'est aussi pourquoi le dispositif rétentionnel hyperindustriel tente de créer de nouveaux types de captation de l'attention en tirant parti de l'hypersegmentation des marchés (c'est-à-dire des consciences) que permettent les médias numériques, et ce, en « personnalisant » les supports de captation.

L'attention des consciences est captée et produite par le biais de *réseaux*. Ceux-ci constituent le stade le plus avancé du système technique

machinique – en tant qu'il devient système mnémotechnologique, et tel qu'il intègre industriellement production des biens matériels et production des symboles. Or *le développement du réseau est un stade de ce qu'il faut analyser comme une individuation technique*. Plus précisément, *l'individu technique n'est plus seulement la machine, mais le système technique en tant qu'il fait réseau*<sup>41</sup>. Dès lors, l'individuation psychique et l'individuation collective sont inscrites dans et soumises à la concrétisation du réseau, au sens où Simondon avait décrit l'individuation machinique comme un *processus de concrétisation – et dont je pose qu'il poursuit le processus de grammatisation déjà évoqué*.

### 35. *La standardisation des modes d'accès au milieu préindividuel et la particularisation des singularités*

Les « utilisateurs » ou les « destinataires » du réseau deviennent un élément fonctionnel de celui-ci<sup>42</sup> : comme Simondon montrait à travers l'exemple de l'usine marée-motrice que l'eau, comme *élément du milieu géographique naturel*, devient un *élément fonctionnel*, et, à ce titre, *technique*, de la turbine Guimbal, la mer devenant un milieu associé que Simondon nomme techno-géographique, les technologies d'information et de communication font de leurs utilisateurs des fonctions d'innovation et d'autoadaptation à l'évolution de leurs comportements, par la mise en place de techniques d'analyse et de synthèse de ce comportement. Or, ici, l'équivalent de l'orchidée comme dispositif de capture de l'énergie du bourdon Charlus<sup>43</sup> (ou de la guêpe) est ce qui épuise l'énergie de cet équivalent-bourdon (ou guêpe) par synchronisation des rétentions qui bandent, par leurs différences d'avec les rétentions des autres bourdons, son potentiel libidinal de mobilité tramée de motifs qui forment la singularité de ses phantasmes. Il y a ainsi *intégration fonctionnelle du consommateur* (utilisateur, destinataire, etc.) et de sa « conscience » dans un milieu associé formé par la nouvelle réalité techno-géographique-humaine (il ne s'agit plus ici de la seule géographie physique), et cela veut dire que *c'est aussi bien le milieu historique et symbolique qui est fonctionnalisé*, en sorte que *l'utilisateur devient une fonction du système qui le sert* – son individuation étant soumise à celle du réseau, « deux êtres qui n'ont absolument rien à voir l'un avec l'autre » dit Chauvin cité par Deleuze et Guattari, ce qui n'est

pas littéralement vrai cependant, et là est toute la question qui reste à penser.

Quant à cette soumission de l'utilisateur-consommateur au *processus de concrétisation* que constitue le réseau, nous verrons qu'il correspond assez bien au système de capture en quoi consiste une fourmilière, et qu'il pose une véritable question d'*écologie libidinale*, que peut-être Lyotard entrevoyait dans son *Économie libidinale*<sup>44</sup>.

Tels sont les systèmes du *user profiling*, de la télé-action et de l'interactivité qui exploitent en ce sens fonctionnalisant la voie de retour, le *just in time*, le déploiement de la géo-localisation, où *celui qui consulte une base de données est lui-même une donnée de la base*, etc. J'ai soutenu ailleurs qu'il s'agit de la mise en place de *nouvelles formes de calendarité et de cardinalité*<sup>45</sup>. Ces formes de cardinalité du contrôle sont évoquées par Deleuze en ces termes :

Il n'y a pas besoin de science-fiction pour concevoir un mécanisme de contrôle qui donne à chaque instant la position d'un élément en milieu ouvert, animal dans une réserve, homme dans une entreprise (collier électronique). Félix Guattari imaginait une ville où chacun pouvait quitter son appartement, sa rue, son quartier, grâce à sa carte électronique (dividuelle) qui faisait lever telle ou telle barrière ; mais aussi bien la carte pouvait être recrachée tel jour, ou entre telles heures ; ce qui compte n'est pas la barrière, mais l'ordinateur qui repère la position de chacun, licite ou illicite, et opère une modulation universelle<sup>46</sup>.

Dans cette logique, des *disjonctions* sont possibles, c'est-à-dire que les évolutions technologiques récentes permettent d'imaginer une transformation du système technique autorisant l'invention de processus d'individuation nouveaux permettant le réinvestissement des singularités – ainsi des modèles d'intégration fonctionnelle des usages et des savoirs des utilisateurs que déploie la communauté du logiciel libre. Cependant, les évolutions technologiques rendent possibles à *la fois* des perspectives de rupture avec le modèle massifiant et une aggravation inouïe de la perte d'individuation.

L'individualisation comme personnalisation, *one to one*, hypersegmentation des marchés, etc., est la transformation de la *singularisation* en *particularisation* par sa grammatisation numérique, dont l'efficacité quant au contrôle est infiniment plus puissante : elle produit *performativement* des modèles, qui s'autoengendrent (par *auto-*

*organisation*) et qu'elle projette dans le réseau comme l'orchidée l'image de la guêpe, puis qui sont adoptés très « naturellement », le processus d'individuation psychique, collective et technique étant par soi un processus d'adoption. La discrétisation numérique de tous mouvements dans l'individuation permet en effet de *sommer, traiter, calculer et modéliser* ceux-ci en produisant des *attracteurs catégoriels*.

*Or la particularisation du singulier est une standardisation des modes d'accès au milieu préindividuel*, qui précède et conditionne l'individuation psychique et l'individuation collective en tant qu'elles sont deux faces d'un seul et même processus – *via* la grammatisation qui est la concrétisation du troisième brin de l'individuation. Cela signifie, aussi bien, la tendance à la liquidation de ce que Simondon nomme le transindividuel en tant que co-individuation du *je* et du *nous* dans la tension (et l'attention) de leur différence sans fin. À cet égard, les analyses que proposent les recherches sur le capitalisme cognitif (ou « immatériel ») comme nouveaux processus de subjectivation me paraissent à la fois séduisantes et peu convaincantes : là où il y a convocation des ressources singulières, et en cela invitation faite au travailleur à la « production de soi » au travail, il y a aussi et surtout exploitation systématique de la frustration généralisée des corps et des esprits travailleurs par des techniques de management des « ressources humaines » provoquant des *comportements hypernarcissiques de compensation* et une *pathologie* hyperactive bien connue, qui ne font en réalité que préparer ou annoncer des effondrements psychiques et familiaux par la corrosion de l'individu qu'est le stress. À cet égard, la légitimation du dispositif de capture paraît particulièrement naïve là où Muriel Combe et Bernard Aspe écrivent que

... ce ne sont pas les individus qui intériorisent la « culture d'entreprise » ; c'est bien plutôt l'entreprise qui va désormais chercher à l'« extérieur », c'est-à-dire au niveau de la vie quotidienne de chacun, les compétences et les capacités dont elle a besoin<sup>47</sup>.

Car la première question qui se pose, c'est l'hyperindustrialisation comme industrialisation de la vie quotidienne, qui formate cette vie quotidienne « de chacun » comme fonctionnelle (en particulier *via* ces prothèses qui servent indifféremment la vie laborieuse et la vie privée, tel le téléphone portable) pour la mettre au service de la vie entrepreneuriale, de l'entreprise



qui, dans la société de contrôle, s'est substituée à l'usine. La misère symbolique est tout autant celle de ces cadres et autres « ressources » que celle des ghettos populaires des zones suburbaines.

### *36. Le stade hypermoderne de la grammatisation comme généralisation du calcul*

Le milieu préindividuel humain constitue, en tant que s'y individue un *nous*, une transindividualité – à la différence de l'individuation animale, l'individuation humaine (entendue comme mouvement inachevé) est totale et permanente, sa métastabilité ne se repose pas sur la stabilité relative de l'espèce qui supporte le fonds préindividuel animal, ce que pressent déjà Aristote dans le *Peri psukhès*<sup>48</sup> – et la transindividualité psychocollective est supportée par les rétentions tertiaires en quoi consistent originairement les objets techniques (en tant qu'ils sont épiphylogénétiques). C'est ce que Simondon n'a pas articulé en tant que tel, bien qu'il l'ait pratiquement écrit, presque sans s'en apercevoir<sup>49</sup>.

Cela signifie qu'il n'y a pas une double mais une *triple individuation* ; *psychique, collective et technique*, l'une ne pouvant jamais être pensée sans l'autre : elles sont en relations transductives à *trois brins*<sup>50</sup>. Et dans le processus d'individuation technique, apparaît, au néolithique, l'individuation d'un sous-système mnémotechnique, qui se détache du *système technique* que forme l'individuation technique en général, et au sein duquel va se déployer le processus de grammatisation. Lorsque vient l'époque industrielle et machinique se met en place le processus de concrétisation décrit dans *Du mode d'existence des objets techniques*. Or l'évolution de la concrétisation machinique conduit vers le devenir-réseau du système technique, tel que la mnémotechnique y devient mnémotechnologie, celle-ci s'intégrant ainsi fonctionnellement au système technique et, avec elle, l'utilisateur-consommateur. Et l'ensemble de ce devenir est lui-même commandé par le processus de grammatisation<sup>51</sup>.

La perte d'individuation actuelle est un stade de la grammatisation où *les trois individuations psychique, collective et techno-machinique généralisent la formalisation par le calcul*, avec les effets performatifs que cela comporte : des effets de (non-)sens qui affectent les consciences au plus profond – dans leurs *affects* les plus *intimes*, comme agrégats

réentionnels/protentionnels inconscients, c'est-à-dire entés sur leur fonds pulsionnel tel qu'il constitue la réalité préindividuelle la plus profonde de la transindividuation.

Tandis que, de la Grèce ancienne jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, la grammatisation avait consisté à décrire les idiomes et, en les décrivant, à les altérer pour les contrôler, le stade hyperindustriel de la grammatisation conduit nécessairement, par exemple dans le domaine du texte devenant hypertexte, tel que celui-ci est accessible par l'intermédiaire de « moteurs de recherche », vers une *formalisation du lecteur lui-même – et de ce lecteur en tant qu'il constitue une grammaire idiolectale*.

Leroi-Gourhan, qui a parlé le tout premier de l'hypertexte, montre qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, avec le développement des bibliothèques, une assistance à la navigation et donc à la lecture est devenue indispensable sous forme de fichiers, catalogues, index, etc.<sup>52</sup>, ceci relevant selon lui de l'extériorisation du système nerveux, prolongé par celui de l'imagination : du fichier des matières et listes d'autorités à la « magnétothèque<sup>53</sup> » en quoi consiste le système numérique mondial aujourd'hui mis en réseau, en passant par le métier Jacquard et la mécanographie apparue en 1887 avec la machine de Hollerith, il s'agit d'un même processus d'extériorisation de fonctions de lecture et de computation.

Or, à l'époque hyperindustrielle, cette extériorisation ne permet plus l'intériorisation qui en est corrélative comme diachronisation en tant qu'elle intériorise une structure synchronique pour la singulariser en l'idiomatisant (comme idiolecte), parce qu'elle consiste à liquider la narcissisme comme condition de l'érotisme qui est lui-même la condition de toute intériorisation : la critériologie mise en œuvre par le processus même de l'extériorisation se transforme parce que son impératif hégémonique est devenu l'optimisation du processus d'adoption conçu désormais comme consommation. *Les critères théologiques, épistémologiques et politiques, en tant qu'ils projetaient chaque fois des formes de singularités transindividuelles, sont abandonnés<sup>54</sup>.*

(Comme si avec Dieu étaient aussi dé-cédés la *polis* et l'*épistémè*, c'est-à-dire la science comme pur savoir – pur signifiant ici libre de tout rapport au développement et à la techno-logie industrielle, sinon à la *tekhnè*, originairement entendue *comme savoir, c'est-à-dire comme art*. Et c'est peut-être ici que se pose *pleinement* la question du rapport entre

« esthétique » et « politique » : peut-être vivons-nous la fin du politique, comme achèvement d'un processus d'individuation psychique, collective et techno-logique typiquement occidental, et ce, au moment où et *parce que* la sphère esthétique est absorbée par la sphère économique de la production, ce que j'ai nommé ailleurs l'absorption du *il*. Mais c'est précisément ici que l'esthétique et la politique doivent peut-être, en nouant un *autre* rapport, inventer *de nouveaux noms* : la question de l'esthétique étant désormais *mondiale*, c'est une autre pensée du *kosmos* qui est en attente, comme *avenir* de toute cosmopolitique entendue comme *invention du monde*.)

Il faut parler de *formalisation du lecteur* dans la mesure où les dispositifs de navigation assistée par ordinateur extériorisent et formalisent des comportements de lecture qui sont donc *catégorisés*. Ces catégorisations peuvent être très sommaires (telles celles du *user profiling*) ou plus sophistiquées (ainsi de ce que j'ai moi-même conceptualisé comme « sociétés d'auteurs<sup>55</sup> »), par exemple lorsqu'elles consistent à catégoriser des communautés de savoirs partagés par des lecteurs (c'est-à-dire à formaliser des rétentions secondaires transindividuéés et en cela « tertiarisées »). Je forme l'hypothèse que ces catégorisations n'en sont qu'à leurs débuts et iront très loin (elles conduiront par exemple à ces « sociétés d'auteurs » comme *sociétés de lecteurs dotés des moyens de formaliser et d'inscrire eux-mêmes leurs lectures singulières* dans les données lues en sorte que ces formalisations puissent être mutualisées et constituer des dispositifs d'aide à la navigation dans les données). Mais à l'inverse, et pour le moment, ce sont les moteurs de recherche qui incarnent ces tendances et qui ont pour effet non pas de formaliser des singularités et de les intensifier, mais au contraire de les réduire tendanciellement, par exemple en renforçant les comportements mimétiques et en généralisant la logique de l'audimat dans les procédures prétendument personnalisantes de l'accès – ainsi de Google.

### 37. Les phéromones numériques

La grammatisation modifie en général ce qu'elle formalise, que ce soit dans un sens synchronisant ou diachronisant. Ainsi, la grammatisation du grec fait émerger la figure du citoyen, c'est-à-dire intensifie sa puissance diachronique, comme individu politique, mais en même temps elle rend

possible la liquidation des vernaculaires et finalement conduit à l'extériorisation des fonctions symboliques telles que, à l'époque hyperindustrielle, cette extériorisation paraît conduire à l'entropie, c'est-à-dire à la liquidation totale du diachronique par l'hypersegmentation, et comme particularisation du singulier.

Un lecteur ou plus généralement un locuteur (mais c'est vrai de toute structure signifiante) est porteur d'une grammaire idiolectale qui lui est propre, qui constitue sa singularité, et qui fait écho à des grammaires plus idiomatiques et plus ou moins proches. L'idiolectalité est la situation de tout idiome local par rapport à l'idiome plus générique qui l'englobe. Cette relation du spécifique au générique ou du diachronique au synchronique est précisément ce que permet de formaliser le concept d'individuation de Simondon comme co-individuation du *je* et du *nous*. Mais au stade actuel de l'extériorisation machinique, la perte d'individuation consiste en une confusion au moins tendancielle du *je* et du *nous* dans le *on* : c'est l'*épuisement idiomatique* qui en résulte et, avec lui, la perte de narcissisme et le blocage de l'individuation. Il n'y a plus d'individus, mais des particuliers grégaires et tribalisés, qui paraissent conduire vers une organisation sociale arthropomorphe d'agents cognitifs, voire réactifs, et tendant à produire, comme les fourmis, non plus des symboles, mais des *phéromones numériques*.

Car un idiolecte, c'est-à-dire la grammaire qui règne sur un individu et qui le constitue dans sa singularité, en rapport avec une grammaire plus englobante, peut être formalisé, en droit, comme n'importe quel idiome. Je dis bien *comme*, c'est-à-dire *avec les limitations* que j'avais déjà exposées dans « L'image discrète<sup>56</sup> », à savoir qu'une telle formalisation discrétisante et descriptive est, en réalité, plus qu'une description : c'est une inscription, c'est-à-dire une modification : c'est une « connaissance » de l'individuation qui n'en est pas une, puisque c'en est une transformation performative, comme je le rappelais en guise d'avertissement. Mais ceci peut se produire sur le cours de l'individuation d'un autre, qui peut être ainsi mis sous contrôle, manipulé, aliéné : c'est ce qui se produit dans ce que décrit Sylvain Auroux comme grammatisation occidentale menée dans le cadre de la colonisation.

La poursuite de l'individuation qu'est toute tentative de la connaître, ce que je fais ici même, a toujours un enjeu politique : c'est une *intervention*

sur ses *conditions*. Je plaide ici pour une « (non-)connaissance » (c'est-à-dire un arsenal et un mode d'emploi de celui-ci) qui en intensifierait la diachronicité, c'est-à-dire le pouvoir singularisant, tandis que je pose aussi que la connaissance hyperindustrielle de cette individuation devenue mondiale, *via* la formalisation de ces lecteurs/navigateurs que sont devenus sur Internet les consommateurs, est un devenir qui tend à annuler l'avenir, c'est-à-dire la temporalité même de ces lecteurs – c'est-à-dire leur désir.

Les rétentions secondaires, telles qu'elles constituent l'expérience mnésiquement préservée de l'individu, constituent un accès au fonds préindividuel propre à l'individu qui est lui-même organisé idiolectalement, c'est-à-dire selon des régularités qui forment une cohérence. Les rétentions primaires, en effet, constituent des sélections dans des paradigmes qui sont autant d'organisations idiolectales de rétentions secondaires, et des agencements syntagmatiques qui mobilisent des règles de composition concrétisant elles aussi des rétentions secondaires (des énoncés antérieurement « performés »). Il faut, autrement dit, analyser l'organisation rétentionnelle sur les deux axes saussuriens (qui n'épuisent évidemment pas les dimensions de la signifiante)<sup>57</sup>. La singularité des rétentions secondaires, comme *organisation grammaticale originale* (sémantique et syntaxique), c'est ce qui constitue la contention/rétention idiolectale, c'est le *con-tenu* de l'idiolecte au sens large : ceci peut être étendu bien au-delà des rétentions et protentions linguistiques. Toute discrétisation procède selon de telles catégorisations. Or la numérisation qui caractérise l'âge hyperindustriel des mnémotechnologies est la formalisation de tous ces grammes, corps compris<sup>58</sup>.

### 38. *Du cognitif au réactif*

Le *on* se présenterait alors ici comme la possibilité d'un *devenir-arthropode de la société* (la société humaine devenant sinon société d'insectes, du moins système multi-agents – agents cognitifs ou réactifs, mais en tout cas prothétisés). Cette allégorie des insectes sociaux nous permettra d'évoquer les enjeux critiques des modes de régulation induits par la transformation technologique et industrielle des milieux préindividuels dans le contexte hyperindustriel, et, corrélativement, par l'extériorisation

généralisée des fonctions motrices, symboliques et mentales dans des prothèses qui enserrant de plus en plus les corps vivants.

L'hypersynchronisation est ce qui tend à éliminer la diachronie du *nous*, c'est-à-dire, aussi bien, la conscience des *je*, par une soumission du dispositif cardino-calendaire, dont il constitue le système métaréentionnel<sup>59</sup>, aux critères de la sphère économique, et donc par une intégration et une soumission des mnémotechniques au système technique mondial de production des biens de consommation.

Cette intégration cardino-calendaire constitue un passage aux limites – au sens de la théorie des systèmes dynamiques –, ce qui signifie que *ce sont les conditions de viabilité du système qui sont mises en question*. Elle conduit à une situation que Leroi-Gourhan anticipait en ces termes :

L'intégration humaine au plan esthétique est fondée sur des références purement symboliques admises par la société à partir d'une convention rythmique qui englobe les jours et les distances dans un réseau artificiel. Le jeu entre le temps et l'espace libre et le temps et l'espace domestique est resté assez large jusque tout récemment, sauf en milieu urbain où le cadre totalement humanisé a toujours été le gage de l'efficacité du dispositif citadin. L'infiltration du temps urbain s'est faite en quelques années, d'abord sur de longs intervalles par la périodicité régulière des transports et s'adapte maintenant au détail des journées par la normalisation du temps au rythme des émissions radiophoniques et télévisuelles [...]. Un temps et un espace surhumanisé correspondrait au fonctionnement idéalement synchrone de tous les individus spécialisés, chacun dans sa fonction et son espace. Par le biais du symbolisme spatio-temporel, la société humaine retrouverait l'organisation des sociétés animales les plus parfaites, celles où l'individu n'existe que comme une cellule<sup>60</sup>.

« L'infiltration du temps urbain » désigne la soumission aux temps du travail, des transports, des achats, etc., jusqu'au temps des médias comme temps des hypermasses. La « surhumanisation », comme installation d'une société entièrement synchrone, serait une liquidation du social – si l'on se souvient que, par ailleurs, Leroi-Gourhan, tout comme, d'ailleurs, Simondon le faisait en d'autres termes, décrivait ce social comme une tension entre l'individu et la tradition<sup>61</sup>, où l'individu inscrit sa singularité idiomatique, c'est-à-dire sa diachronicité.

Leroi-Gourhan forme cette hypothèse d'une *pure synchronisation finale* en 1965. À cette époque-là, 46,5 % des familles françaises sont propriétaires d'un récepteur de télévision. Elles sont aujourd'hui plus du double – presque la totalité de la population. Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, la

synchronisation des consciences est en voie de se parfaire et de se parachever avec les futurs objets mobiles communicants et hypermédias, qui, suivant partout leurs usagers, comme les actuels téléphones mobiles, seront capables de leur indiquer en permanence où ils se trouvent, de les solliciter en fonction de leur situation géographique, en même temps que d'adapter au moment de leur passage les caractéristiques de leur environnement sururbanisé.

Dès lors, le système synchrone qu'anticipait Leroi-Gourhan pourrait s'accomplir presque parfaitement : il présenterait l'avantage de permettre la *spécialisation individuelle*, comme dans une fourmilière – la *division organique du travail*, comme on trouve, chez ces insectes sociaux que sont les fourmis, des soldats, des fourragères, des nurses, etc.

Autrement dit, la société surhumanisée conduirait à ce que la théorie des systèmes dits « multi-agents » appelle une communauté d'agents réactifs, dont j'avais déjà proposé dans *La Désorientation* une présentation sommaire inspirée des travaux de Dominique Fresneau<sup>62</sup> et Jean-Paul Lachaud :

Une fourmilière est composée de classes d'individus spécifiés par des comportements de « réalisation de tâches » : reproduction, soins aux larves, recherche de nourriture, classe d'« inactifs »... La proportion d'individus par classes est stable. Si l'on pratique une « sociotomie<sup>63</sup> » – si l'on enlève de la fourmilière une partie des individus d'une classe –, on voit se recomposer un équilibre où par exemple certains des individus « chasseurs » deviennent des « soigneurs ». Or, l'hypothèse est que l'environnement renforce ou inhibe les spécialisations des agents dans la mesure où chaque agent émet des gradients, en l'espèce de messages chimiques, appelés phéromones – ce que confirme une modélisation informatique de la fourmilière à partir d'un modèle de système multi-agents. Émission de traces qui nous intéresse au plus haut point, dans la mesure où le modèle informatique traite ces agents comme « réactifs », ce qui signifie : comme n'ayant pas de mémoire de leurs propres comportements. Il y a en effet deux modèles de systèmes multi-agents : ceux dont les agents sont dits « cognitifs », ayant une représentation explicite de leur comportement et de leur expérience comportementale passée, et les agents dits « réactifs », sans représentation ni mémoire, commandés selon le schéma stimulus/réponse. C'est ce deuxième type qui modélise l'individu de la fourmilière. Or, si les agents n'ont pas de mémoire des comportements antérieurs, et si cependant leur spécialisation est déterminée par le comportement des autres agents, il est nécessaire qu'une mémoire du comportement collectif s'inscrive quelque part, au moins temporairement. Les phéromones sont des traces chimiques inscrites sur le territoire comme support – la fourmilière et les circuits environnants tracés par les individus chasseurs – et comme une cartographie de la collectivité<sup>64</sup>.

De fait, les *connexions individuelles* ne cessant de se multiplier, un individu connecté aux réseaux mondiaux, qui est déjà géo-localisé sans le savoir, sur une trame dont les mailles sont variables, émet et reçoit des messages du ou vers le réseau de serveurs où s'enregistre la mémoire du comportement collectif, tout comme la fourmi qui sécrète ses phéromones inscrit son comportement sur le territoire de la fourmilière tout en décodant et sommant, sous forme de gradient, le comportement des autres fourmis. Et, dans la mesure où le système cardino-calendaire intégré conduit les individus à vivre de plus en plus en temps réel et dans le présent, à se désindividualiser en perdant leurs mémoires – aussi bien celle du *je* que celle du *nous* auquel il appartient –, tout se passe comme si ces agents « cognitifs » que nous sommes encore tendaient à devenir des agents « réactifs », c'est-à-dire *purement adaptatifs* – et non plus inventifs, singuliers, capables d'adopter des comportements exceptionnels et en ce sens imprévisibles ou « improbables », c'est-à-dire radicalement diachroniques, bref : *actifs*.

C'est privé de cette possibilité de se diachroniser improbablement, et en quelque sorte de *s'excepter* régulièrement en inventant contre la nécessité de l'adaptation, que le *je* souffrant d'être télécommandé peut adopter soudain un comportement *destructivement* imprévisible et exceptionnel. Et c'est bien le *devenir-réactif*, que l'on peut aussi entendre au sens de Nietzsche, c'est-à-dire comme ressentiment, et qui prépare des explosions, qui se produit dans l'hypothèse de Leroi-Gourhan, dont l'actuelle intégration cardino-calendaire paraît s'approcher, et où l'individu « humain » n'existe plus que comme une cellule, ce qu'est, précisément, un « agent réactif » : il est *désindividualisé*. Autant dire qu'il est littéralement *décervelé* : son système nerveux central, extériorisé, devenu superfétatoire, tombé en désuétude, est désormais inutile, voire nuisible : la « cellule » individuelle doit être parfaitement assujettie à l'« organisme supra-individuel ».

L'évolution corporelle et cérébrale de l'espèce humaine paraissait pourtant lui permettre d'échapper au sort de la fourmi par l'extériorisation d'outils et de la mémoire. Il n'est pas interdit de penser que la liberté de l'individu (humain) ne représente qu'une étape et que la domestication du temps et de l'espace entraîne l'assujettissement parfait de toutes les particules de l'organisme supra-individuel<sup>65</sup>.



L'extériorisation de la mémoire humaine, qui avait permis l'accumulation et la transmission des expériences individuelles, aboutirait à la création d'un réseau réactif comme si la totalité de cette expérience était désormais standardisée et désincarnée<sup>66</sup>. Dans une telle hypothèse, le couple homme-technique n'aurait eu besoin d'une liberté individuelle – pendant quelques millénaires – que pour que le système se développât correctement et constituât un « organisme supra-individuel » rejoignant en fin de compte, au moment de sa planétarisation totale, les organisations *parfaitement synchrones* des insectes dits sociaux.

Pour autant, objecte Freud :

Les abeilles, les fourmis, les termites ont lutté des millions de siècles pour aboutir à des institutions gouvernementales, à cette limitation de la liberté individuelle que nous admirons aujourd'hui chez eux. Mais notre sentiment intime qu'en aucune de ces républiques d'animaux, en aucun des rôles respectifs départis à leurs sujets, nous ne nous estimerions heureux, est un signe caractéristique de notre état actuel<sup>67</sup>.

### 39. *Écrasante majorité, infime minorité*

Le lecteur m'objectera peut-être, à son tour, qu'une telle hypothèse n'est qu'une pure fiction qui ne correspond en rien à la réalité de son expérience vécue quotidiennement. En ce cas, je répondrai, d'une part, en rappelant au lecteur que cette fiction décrit une tendance asymptotique, avec laquelle il faut composer<sup>68</sup>, et, d'autre part, en lui demandant de ne pas oublier qu'il est sans doute, en tant qu'ayant encore la capacité et l'envie de lire un ouvrage tel que *De la misère symbolique*, un représentant d'une catégorie sociale d'une taille à présent très limitée, et vraisemblablement, si rien ne se passe d'extra-ordinaire, en voie d'extinction.

On me fera sans doute aussi remarquer, et non sans raison, qu'il y a encore de l'invention, et beaucoup, au sein même des processus que je décris. Et j'approuverai. Et je dirai qu'il faut analyser ces pratiques inventives : je l'ai fait ailleurs, je n'ai jamais cessé de le faire, du moins depuis 1978, et de plus je crois que je suis moi-même la plupart du temps conduit dans toutes mes actions par le souci de développer ce genre de pratique. Mais je veux souligner que ce combat pour l'invention se mène sur la scène d'un jeu entre tendances qui s'affrontent, et que tout se met en place pour que l'une réduise l'autre. Il s'agit quasiment à présent d'une guerre,

dont l'issue me paraît parfaitement incertaine, et pour laquelle il me semble évident que rien n'indique qu'une sorte de main invisible ou de Nouvelle Providence serait là pour garantir que la contre-tendance nécessaire à la tendance sera automatiquement préservée, préservant du même coup la tendance elle-même<sup>69</sup>.

Dans sa très grande majorité, la population urbaine des grands pays industriels vit dans des conditions de moins en moins supportables : elle accomplit des tâches professionnelles de plus en plus ingrates, dénuées de tout sens pour ceux qui les accomplissent, aussi lointain que puisse être un tel sens, tâches dont les finalités sont généralement d'une extrême trivialité, et qui apportent à la population laborieuse une rémunération qui lui permet d'adopter des comportements de consommation de plus en plus standardisés, où ce qui est consommé apporte si peu d'existence à celle ou à celui qui le consomme qu'il en résulte essentiellement un sentiment de frustration *toujours plus abyssal*, dont le résultat est *l'intensification toujours plus frénétique de cette consommation*, c'est-à-dire l'augmentation de cette frustration selon une *pente* sans doute exponentiellement orientée vers la pure et simple chute et dont la question est donc de *savoir où et quand elle s'arrête*. On est bien loin de « l'auto-production de soi »...

Quant à l'habitant de la planète qui ne vit pas dans un pays industriel, il est, dans l'écrasante majorité des cas, réduit à un état de misère innommable, vraisemblablement sans précédent dans l'histoire de l'humanité à une échelle si colossale et incommensurable.

Il est devenu courant, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, de parler de l'humanité comme si ceux qui composent ce *nous* étaient tous, *grosso modo*, d'égale condition. Cette prétendue égalité est d'évidence une fiction absolue, et l'accroissement des inégalités des conditions de vie est tel que les existences des groupes qui composent les diverses communautés et catégories sociales ont souvent très peu de choses en commun, et, malgré l'illusion nivelant cette réalité que produisent chaque jour les médias mondiaux, ces groupes deviennent parfois pratiquement incomparables – tandis que *nous*, *vous*, qui écoutez cette conférence ou qui lisez ce livre, *moi*, qui la prononce ou qui l'écris, nous qui accédons à ces œuvres humaines dont Kant disait qu'elles étaient le fruit de l'esprit, nous devenons une infime minorité.

Nous, qui composons cette infime minorité, nous vivons dans des milieux urbains généralement privilégiés, sinon très privilégiés : dans des quartiers qui ressemblent encore à des villes, où nous fréquentons parfois des restaurants dignes de ce nom, où nos enfants, bien que ce soit de plus en plus difficile, vont encore dans des écoles où il est à peu près possible d'apprendre quelque chose, où nous pouvons fréquenter des salles de spectacle et des cinémas projetant des films de diverses factures, où nous pouvons flâner dans des rues où des commerçants nous proposent des marchandises de qualité – tandis que nous ne connaissons RIEN, la plupart du temps, des conditions de vie de nos propres concitoyens, qui sont très souvent devenues exécrables, sinon insupportables.

Si la plupart des habitants de nos pays industriels peuvent se nourrir, se vêtir et se loger – quoiqu'un nombre toujours plus important et IMPOSANT d'entre eux, tout près de nous, parfois au pied de l'immeuble où nous habitons, n'ait plus tout à fait accès à ces bienfaits de la civilisation –, dans leur immense majorité, ces gens voient leurs conditions de vie se dégrader au point qu'ils se dégradent eux-mêmes, physiquement et moralement, bouffis par une mauvaise alimentation, abrutis par des industries culturelles toujours plus avilissantes, à un point que l'on a du mal à imaginer quand, n'étant pas soi-même atteint par ce devenir qui englobe cependant des catégories toujours plus vastes, on se tient prudemment à l'écart de ces réalités, au risque de s'y rendre aveugle et d'être capable d'en *nier sans vergogne* l'existence même.

Sans *vergogne*, c'est-à-dire sans cette *honte* qui est « un des motifs les plus puissants de la philosophie ». Au risque, également, de ne pas se rendre compte que l'on a peut-être *déjà commencé* de se laisser absorber à son tour par ce processus d'avilissement généralisé, devenant lentement mais sûrement de plus en plus incapable de voir ce qui, comme *nouvelle époque du non-savoir*, y sourd comme *énergie claudicante de la chance*, celle par exemple de Thelonious Monk – à condition de trouver les armes, concepts, pianos, accordés, réglés, réparés ou préparés, et autres instruments<sup>70</sup>.

## IV

### Tirésias et la guerre du temps

#### Autour d'un film de Bertrand Bonello

Je sais que c'est pécher, les roses ne sont pas invention de Dieu mais de l'homme, qui a pris ce que Dieu avait créé : il l'a transformé. Mais je remercie Dieu de m'avoir mis au monde aujourd'hui et non à l'époque où les roses n'existaient pas.

Bertrand BONELLO

Puis me rendant compte que personne ne pouvait me voir, je résolu de ne plus me déranger de peur de manquer, si le miracle devait se produire, l'arrivée presque impossible à espérer (à travers tant d'obstacles, de distances, de risques contraires, de dangers) de l'insecte envoyé de si loin en ambassadeur à la vierge qui depuis longtemps prolongeait son attente. Je savais que cette attente n'était pas plus passive que chez la fleur mâle, dont les étamines s'étaient spontanément tournées pour que l'insecte pût plus facilement la recevoir ; de même la fleur femme qui était ici, si l'insecte venait, arquerait coquettement ses « styles » et pour être mieux pénétrée par lui ferait imperceptiblement, comme une jeune fille hypocrite mais ardente, la moitié du chemin. Les lois du monde végétal sont gouvernées elles-mêmes par des lois de plus en plus hautes. Si la visite d'un insecte, c'est-à-dire l'apport de la semence d'une autre fleur, est habituellement nécessaire pour féconder une fleur, c'est que l'autofécondation, la fécondation de la fleur par elle-même, comme les mariages répétés dans une même famille, amènerait la dégénérescence et la stérilité, tandis que le croisement opéré par les insectes donne aux générations suivantes de la même espèce une vigueur inconnue de leurs aînées. Cependant cet essor peut être excessif, l'espèce se développer démesurément, alors comme une antitoxine défend contre la maladie, comme le corps thyroïde règle notre embonpoint, comme la défaite vient punir l'orgueil, la fatigue le plaisir, et comme le sommeil repose à son tour la fatigue, ainsi un acte exceptionnel d'autofécondation vient à point nommé donner son tour de vis, son coup de frein, fait entrer dans la norme la fleur qui en était exagérément sortie.

Marcel PROUST

#### *41. Le cinématographe*

Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, la grande industrie s'est emparée des technologies de l'image pour en faire l'arme principale de sa transformation du monde en un marché où absolument tout est désormais à vendre – à commencer par le temps des consciences des spectateurs. Et une véritable guerre pour l'accès à ces consciences de temps fait rage sur toutes sortes de

médias. La concurrence entre les médias est le spectacle répugnant de cette boucherie de la conscience, du devenir-porcs dont parlait Gilles Châtelet<sup>1</sup>.

Mais il ne s'agit pas simplement d'accéder aux temps des consciences : il s'agit de les transformer et, en l'occurrence, autant que possible, de les synchroniser pour contrôler leurs corps et les déssexualiser, la *vie nuptiale en général* étant devenue superfétatoire. Car il s'agit de réduire lentement mais sûrement leurs singularités diachroniques : leurs énergies libidinales. Infernal paradoxe puisque c'est justement cette énergie qui est cependant recherchée comme le pollen avec lequel on fait son miel. La recherche de ce qui est *ainsi* recherché le rendrait tendanciellement non seulement introuvable, mais *inexistent*.

Cette guerre n'est pas seulement entre médias : c'est une guerre contre l'expérience esthétique en général, c'est-à-dire contre l'art et la pensée (outre les mathématiques, toute pensée est esthétique, toujours, à l'origine d'un concept, se tient un affect : c'est ce que j'ai tenté de montrer dans *Passer à l'acte* – autrement dit, il ne s'est jamais agi pour moi de simplement singer Deleuze ou de répéter Spinoza comme un perroquet, auteurs que je n'avais d'ailleurs pas lus lorsque *des* affects fourmillants me fournirent mes premiers concepts)<sup>2</sup>.

La nécessité d'une *réduction fonctionnelle des singularités* est ce qui a conduit à la soumission de toute expérience humaine ou presque au *contrôle* aussi bien esthétique et affectif que cognitif ou informationnel. Ce sont les technologies électroniques qui ont permis la mise en place des « sociétés de contrôle » et qui mettent en œuvre le concept de *life time value*, forgé par le marketing pour concrétiser à l'extrême l'exploitation industrielle et systématique de l'expérience individuelle, la transformant en un conditionnement intégralement contrôlé.

Ceci a conduit à la situation de misère symbolique où le conditionnement *esthétique* fait par essence obstacle à l'*expérience* esthétique, qu'elle soit artistique ou non. C'est ainsi que le tourisme, devenu industriel, ruine le regard du voyageur devenu consommateur d'un temps délavé.

Or, la principale conquête technologique qui a permis l'installation de cet état de fait – de cette soumission de l'esthétique aux intérêts du développement industriel qui constitue une révolution totale du mode de vie humain au regard de ce qui se passa au cours des milliers d'années qui le séparent de Lascaux –, c'est le cinématographe, défini ici comme

technologie permettant la restitution mécanique du mouvement. D'un tel point de vue, je pose, comme dans *Le temps du cinéma*, que la télévision est, sur le plan technique, un simple développement électronique de la technique du cinéma.

Le cinéma est cependant aussi un art. Je voudrais montrer pourquoi cet art a une responsabilité très particulière dans le contexte des sociétés de contrôle : il est par excellence l'expérience esthétique qui peut combattre le conditionnement esthétique sur son propre terrain. Mais cela signifie aussi qu'il faut prendre la mesure de la situation présente quant à l'image que l'homme a désormais de lui-même en général, autrement dit quant à son narcissisme – au sens où Freud, dans *Malaise dans la civilisation*, parla de l'évolution de la manière dont l'humanité se considère après la mort de Dieu.

#### 42. *Le cauchemar des images qui rendent aveugle*

L'exploitation industrielle des technologies de l'image au service de l'expansion illimitée des marchés par le conditionnement de toute expérience a conduit, comme *technologie de l'image*, à ruiner le narcissisme primordial des individus – de ce qui permet aux individus de *projeter* leur propre unité de *je* sur un mode évidemment d'autant plus fictionnel qu'il est indispensable, leur conférant, en particulier, leur capacité à entrer en relations sociales avec d'autres *je* pour former un *nous*, et qui, comme narcissisme collectif, constitue l'espace vivable d'une expérience esthétique qui ne peut être qu'un partage, ce « partage du sensible » dont tente de parler Jacques Rancière. C'est ce *nous* que Freud nomme la *culture* (*Kultur*), cependant traduit par *civilisation*.

Or, en ruinant le narcissisme primordial, l'exploitation industrielle illimitée de la technologie de l'image (de la cinématographie dont la télévision est un sous-domaine) a éliminé la possibilité même de *voir* des images<sup>3</sup>. Produisant des images qui rendent aveugle, l'exploitation industrielle des images est leur pure et simple destruction – car il n'est d'image que vue.

L'image n'étant pas vue, elle peut devenir soit oracle de l'aveugle voyant, tel Tirésias, soit « réalité » où s'annule le *symbolique* – une réalité de cauchemar : il ne fait pas de doute que nous vivons l'époque d'une

esthétique du cauchemar<sup>4</sup>, d'où sourdent parfois des oracles. Exemple d'une image-réalité-de-cauchemar à mes yeux aveuglés : Arnold Schwarzenegger devenant gouverneur de la Californie.

L'Amérique du Nord est le pays des images cinématographiques (y compris télévisuelles) qui s'est essentiellement constitué, en tant que puissance mondiale, à travers la maîtrise de la technologie, de l'industrie et de l'art cinématographiques, mais aussi, désormais, des technologies numériques qui permettront bientôt d'en contrôler totalement l'accès<sup>5</sup>. Le pouvoir politique y comprit très tôt la puissance incomparable du cinéma : dès 1912, un sénateur affirmait « *trade follows films* », et Jean-Michel Frodon résumait la compréhension américaine du pouvoir cinématographique en posant que les films et les programmes de télévision qui rapportent estime des peuples et argent de ces mêmes peuples valent mieux que des GI's<sup>6</sup>. N'est-ce pas ainsi que l'Occident gagna la guerre froide ?

#### *43. Le retour de la guerre à proprement parler*

Jusqu'à quel point, cependant, l'estime des images occidentales était-elle ainsi acquise ? Car il apparaît, depuis le 11 Septembre au moins, que les GI's doivent remplacer les films – alors même que ce 11 Septembre fut aussi un événement télévisuel mondial unique, l'émission en faux direct *unheimlich* sans doute la plus regardée de l'Histoire, plus que le débarquement en direct de Neil Armstrong sur la Lune.

Le retour du refoulé télévisuel aura-t-il durablement fait passer les GI's devant le cinéma ? Quelle que soit la réponse, la question suppose que le cinéma, comme les GI's, est une arme. C'est une arme politique (faire l'unité des États d'Amérique du Nord), économique (le commerce domestique et mondial suit les films) et militaro-diplomatique (où cinéma, télévision et armée font système). Si les armes des GI's seront pourtant repassées *devant* le cinéma, c'est parce que l'exploitation illimitée du pouvoir cinématographique – et en particulier, de ce pouvoir tel qu'il est aussi devenu télé-visuel – aura fini par liquider le narcissisme du spectateur, c'est-à-dire son *pouvoir de projection*, au point qu'il *ne peut plus voir d'images* – que ce soit un spectateur des « pays du Sud » humiliés ou celui des pays

industriels dits du Nord, lobotomisé, ou plutôt, aveuglé comme ce corps transsexuel ou *transpulsionnel* qu'est Tiresia aux yeux crevés.

#### 44. *L'appareillage spectatoriel de la projection et la fonction cathartique du cinéma*

*Tiresia* est un film de Bertrand Bonello (2003) d'une puissance exceptionnelle et quasi insoutenable : un *film d'aveugle*, et un soin porté aux aveugles que nous sommes, *comme aux roses que l'on y taille*<sup>7</sup>.

Jean-Luc Godard soutenait dans *l'Introduction à une véritable histoire du cinéma* que le projecteur, au cinéma, est le spectateur lui-même :

Quand le spectateur regarde, la caméra est inversée, il a une espèce de caméra dans la tête : un projecteur et qui projette. Et d'ailleurs, quand Lumière a inventé le cinéma [...], quand il a inventé la caméra, du même coup on s'en est servi pour faire le projecteur, c'était le même appareil qui servait aux deux<sup>8</sup>.

Une image n'atteint le spectateur que dans la mesure où il la projette, c'est-à-dire où il l'attend<sup>9</sup>. Et pourtant, pour qu'il s'en trouve affecté, l'image qu'il attend doit le surprendre, c'est-à-dire être pour lui inattendue. La seule solution à cette contradiction apparente est que le spectateur *porte en lui* de l'inattendu pour sa conscience – et le cinéma est ce qui lui permet de *projeter cet inattendu tant attendu*, c'est-à-dire de le *libérer*. Il y a une fonction cathartique du cinéma, que l'exploitation industrielle des images obère, même si, et toute la difficulté est là, il est toujours possible de porter un regard projectif sur toute image, y compris la plus industrielle, sans compter que tout cinéma est, depuis son origine, industriel, et, en cela aussi, « commercial », et même, j'y reviendrai, télé-visuel. Autrement dit, il n'y a *aucune* possibilité de distinguer une image projective *en soi* d'une image ruineuse *en soi*<sup>10</sup> pour ce projecteur qu'est le spectateur : l'image est littéralement produite par le spectateur. Reste que certaines images *tendent* vers la ruine du narcissisme spectatoriel.

Tout cela signifie aussi bien que le cinéma, en tant qu'il est toujours industriel, *est l'avenir improbable de la société industrielle*.

Un horizon d'attente projectif est constitué par la structure narcissique de l'attente, c'est-à-dire du désir. Mais le narcissisme ici désigné, qui est la structure de la *psyché* en tant que telle, et telle qu'elle désigne aussi un



miroir, suppose des surfaces de réflexion qui ont une histoire : des supports plus ou moins déformants et informants, formant toute une morphogenèse du regard et plus généralement de l'affect, depuis les silex taillés jusqu'aux technologies intégrant *partout* les artefacts iconiques, faisant de l'image fixe ou animée un contenu ordinaire de la télé-communication individuelle, généralisant ainsi à un point extrême la télé-vision – et avec elle, la télé-commande et la télé-surveillance.

Or ce système télé-visuel généralisé est ce qui liquide tout horizon d'attente, c'est-à-dire tout inattendu, en sorte qu'au moment où les images animées sont partout, il n'y a plus d'image : il n'y a plus de regard capable de s'en trouver affecté au sens où l'affect serait la mise à découvert de la singularité de celui qui est ainsi affecté.

C'est ce contre quoi luttent les derniers cinéastes.

Et c'est ainsi que, pour le malheur des Irakiens, les GI's sont passés, en tant que corps et âmes armés *pour tuer*, devant les images comme objets temporels industriels et cinémato-graphiques faits *pour séduire* les âmes et leurs corps – leurs corps de consommateurs qu'il s'agit, dans la guerre économique mondiale, de soumettre aux attentes que le marketing fabrique de toutes pièces.

Il s'agit dès lors de comprendre comment est possible une telle fabrication.

#### *45. Protentions et pulsions : de l'incarnation*

Un film, nous le savons désormais, est un objet temporel au sens husserlien : c'est ce que montre l'expérience de Koulechov avec l'image de Mosjoukine. Le visage de Mosjoukine « exprime » différentes humeurs – dans la conscience du spectateur – selon qu'il est précédé par différents plans, et alors même qu'il s'agit toujours du même plan du visage de Mosjoukine. Dans la terminologie de Husserl, cela signifie que le plan du visage de Mosjoukine est vu à partir de la « rétention primaire » (c'est-à-dire originaire) du plan qui le précède. De même, en musique, une note ne sonne comme note que parce qu'elle *retient* en elle le *rappor*t qui la lie à la note qui la précède, ce que l'on nomme un intervalle, ou, dans la langue de Pythagore, un *logos*.

Un objet temporel – une mélodie aussi bien qu'un film – est un agrégat de rétentions primaires unies par la conscience qui regarde ou écoute l'objet temporel sous divers rapports – où se forment des protentions, c'est-à-dire des attentes.

Cependant, dans un même film, tout le monde ne voit pas la même chose, et il en va ainsi parce que la rétention primaire est une *sélection* primaire. La conscience ne retient pas tout. C'est pourquoi, si je revois un film, je ne revois pas la même chose la deuxième fois, bien que j'aie conscience de revoir le même film. L'objet est le même, mais les phénomènes auxquels il donne lieu sont différents. C'est ainsi non pas parce que le film a changé, mais parce que *moi, j'ai* changé. Tout cela, nous le savions déjà. Mais ce qu'il nous faut à présent ajouter, c'est que ce sont mes *attentes* qui ont changé parce que ma mémoire a changé. Il m'est par exemple arrivé que j'ai *déjà* vu ce film.

La mémoire est constituée par les rétentions secondaires, et celles-ci filtrent les rétentions primaires, c'est-à-dire des sélections primaires qui se produisent lorsque je regarde un film : les rétentions secondaires *comme horizon d'attentes* de ma conscience sont les critères de sélection. Ce que je n'attends pas, je ne le vois pas. Mais il se trouve que *j'attends de l'inattendu* : comment expliquer ce fait ?

Si chacun d'entre nous voit un film différent face à un même écran, c'est parce qu'il y projette ce que ses rétentions secondaires lui permettent de filtrer dans le matériau que lui apporte le film, et qui se transforme ainsi en protentions qui sont les images *renvoyées* de ses attentes les plus inattendues – c'est-à-dire les moins conscientes, les plus enfouies dans *l'inconscient* qui se trame sous les rétentions secondaires, et comme leur *corps*.

Parce que nos mémoires sont différentes, tramées par des rétentions secondaires singulières, qui n'appartiennent qu'à nous, nous voyons dans un même film des choses différentes. Mais parce que ces mémoires sont *incarnées*, nos rétentions secondaires forment, avec et dans nos corps, l'énergie pulsionnelle qui tend nos désirs, sur le fond de ces proto-attentes, les plus élémentaires qui puissent être, que sont les *pulsions*.

46. *La captation protentionnelle par les rétentions secondaires collectives*  
(= les R2C)

La télévision tend à liquider la diversité des rétentions secondaires individuelles, et à faire en sorte que la singularité des regards portés sur les images s'y effondre. La télévision a vocation à synchroniser les temps de conscience individuelle afin de constituer des marchés mondiaux : les consciences sont celles de corps dont il s'agit de contrôler les comportements en vue de *renforcer leurs attentes massivement consommatoires*.

Le marketing s'est très tôt emparé de la télévision parce qu'il a compris que la technologie audiovisuelle permettait de contrôler les protentions individuelles, de les susciter et de les canaliser en exploitant ces archi-protentions que sont les pulsions, matériaux du désir qui anime tout regard.

Au-delà des rétentions primaires et secondaires, il y a des rétentions tertiaires : des mémorisations objectives, objets-souvenirs, techniques de mémorisation et d'enregistrement, etc. Certaines permettent de produire des objets temporels industriels : c'est le cas du phonographe et du cinéma. Par la maîtrise des rétentions tertiaires audiovisuelles, on peut intervenir sur la manière dont les consciences fonctionnent en tant qu'elles ne cessent d'agencer des rétentions primaires par l'intermédiaire des filtres de leurs rétentions secondaires, en particulier en mobilisant des rétentions secondaires partagées par les spectateurs, formant alors les rétentions secondaires non seulement d'un *je*, mais bien d'un *nous*. C'est ainsi que se constitue du transindividuel, au sens de Simondon : par la production de *rétentions secondaires collectives*, des R2C, généralement soutenues par des rétentions tertiaires, des R3, qui peuvent être aussi bien des œuvres que des objets techniques, des choses, des fétiches, etc. – la *marchandise* étant un cas limite de ce *caractère fétiche de toutes choses*.

Et les mots sont de tels produits des R2C : c'est ainsi que se constituent les significations transindividuelles. Bien sûr, toute la question est de savoir pourquoi telle R2C a été adoptée, c'est-à-dire sélectionnée et donc retenue, et par qui, là où telle autre s'est effacée dans l'oubli. C'est une des questions *organologiques* (« mnémotechniques ») de Nietzsche dans la deuxième dissertation de la *Généalogie de la morale*. Car dans le *gris* de la généalogie<sup>11</sup>, sur le fond duquel se détachent les couleurs des images, il y a un *arsenal rétentionnel qui sert à fabriquer les R2C*.

Le pouvoir sur les esprits, le contrôle rétentionnel des pulsions et l'asservissement des désirs par la réduction des idiomes (des singularités,

des « idioties », par la *bêtise* instrumentale qui est aussi leur *propre condition*, tout idiome étant lui-même et toujours déjà un « instrument bête », un patois borné), par la réduction des idiomes, donc, soumis à la grammatisation, etc., tout cela, c'est toujours le fruit des technologies de production de R2C que sont les R3 mises en œuvre par la grammatisation, dont le cinématographe est une époque.

La fabrication de R2C est ce qui se produit, par exemple, dans *Gone with the Wind* : c'est depuis la mémoire collective de la guerre de Sécession que se constitue le travail rétentionnel/protectionnel où apparaît Scarlett projetée par son spectateur américain, depuis le Sud ou depuis le Nord, mais comme leur commune perspective. C'est aussi depuis la mémoire de *Gone with the Wind* que je regarde *A Streetcar Named Desire*, projetant dans Blanche, jouée par Vivien Leigh, le visage effacé et à jamais disparu de Scarlett<sup>12</sup>. Ou encore, c'est parce que j'ai en mémoire *La Dolce Vita* que je suis *narcissiquement* bouleversé par la scène de *l'Intervista* où Anita Ekberg se revoit dans la fontaine de Trevi avec Marcello Mastroianni, trente ans après : ici, mes rétentions secondaires de spectateur des deux films de Fellini sont partagées non seulement avec la salle, mais avec celles d'Anita Ekberg, de Marcello Mastroianni, de Federico Fellini, et même des journalistes japonais fictifs qui assistent à la scène (et comme des clones des *paparazzi* de *La Dolce Vita*).

Immense puissance du cinéma.

47. *L'art cinématographique comme anelpiston* : « *Il n'y a pas lieu d'espérer* » parce qu'il y a lieu d'inespérer

Un cinéaste (mais c'est vrai de tout artiste) produit des rétentions tertiaires, des objets de mémoire (de temps), matériellement et donc *spatialement* projetés, aussi éphémères qu'ils puissent être, à travers lesquels il permet à un *nous*, c'est-à-dire à une communauté sensible, d'éprouver la singularité aussi bien collective qu'individuelle de ses protentions – de ses attentes *les plus inattendues*, en tant qu'elles expriment la vigueur de son désir. C'est ainsi qu'un *nous* s'invente, et devient ce qu'il est. L'artiste joue avec les rétentions secondaires de son public *via* les agencements de rétentions primaires qu'il dispose sous forme d'un dispositif de rétentions tertiaires. C'est ce que montrait Koulechov.

L'artiste recherche ainsi la réalisation d'expériences esthétiques toujours singulières dans la mesure où celles-ci permettent la projection de l'*inattendu* qui soutient toute attente (c'est ce qu'Héraclite nomme l'inespéré, *anelpiston*), et qui, par essence, donne du *nouveau* toujours renaissant, aussi enfoui qu'il puisse être pourtant dans l'archaïque, dans *le plus ancien* : dans le « pulsionnel ».

C'est parce qu'ils mobilisent les fonds pulsionnels que les objets temporels audiovisuels ont une efficacité symbolique sans précédent. Or l'industrie culturelle audiovisuelle tend à se substituer à l'artiste pour produire les agencements rétentionnels tertiaires en sorte de provoquer des rétentions secondaires collectives homogènes qui conduisent à éliminer purement et simplement les singularités des regards individuels et des comportements corporels des consciences auxquelles ces regards appartiennent : il s'agit ainsi de standardiser les comportements de consommation. C'est possible parce que la télé-vision est une diffusion d'objets temporels en réseau et à heures fixes qui permet de faire partager des rétentions secondaires en masse, en sorte que se renforcent des critères de sélection dans les rétentions primaires de plus en plus homogènes, au point que la singularité individuelle y disparaît, qu'elle ne peut donc plus s'y projeter, et qu'au bout du compte c'est le narcissisme primordial, c'est-à-dire la condition du désir, qui s'effondre.

Tel est le résultat de cette transformation par laquelle l'expérience esthétique de la projection d'un sens (par exemple d'un regard) s'est renversée en conditionnement esthétique de ce même sens, dès lors asservi à la consommation d'« images » qui ne peuvent donc plus être vues.

Le matériau pulsionnel qui « protend » toute attente est entre vie et mort, entre Éros et Thanatos. Toutes les histoires cinématographiques sont, d'une manière ou d'une autre, un jeu entre Éros et Thanatos – y compris dans les films les plus dépouillés, ainsi de la première scène somptueusement interminable de *L'Éclipse* d'Antonioni. Ce fonds pulsionnel est aussi convoqué par la télévision fort souvent « au-dessous de la ceinture » : il n'est pas convoqué pour *produire une différence* dans la répétition en quoi consiste toute expression d'une pulsion, mais au contraire pour renforcer l'identité bornée de la répétition par l'homogénéisation des critères de rétention.

#### 48. *Tout contre le défaut de temps, l'inattendu tant attendu*

L'art en général est ce qui cherche à faire temporaliser autrement, à faire que le temps de la conscience du *je*, que soutient le fonds inconscient de sa mémoire incarnée, soit toujours diachronique, et libère, en l'affirmant, l'inattendu narcissique de sa singularité projetable dans un *nous* par l'intermédiaire de *l'écran que constitue toute œuvre d'art*.

Ceci est une expérience. Mais la télévision cherche au contraire à synchroniser les consciences, c'est-à-dire à les annuler comme consciences, en les enfermant dans la modalité la plus pauvre qui soit de la compulsion de répétition. Tel est le *contrôle par les affects* dans les sociétés de contrôle : il s'agit du contrôle esthétique, le plus efficace qui puisse être, beaucoup plus que le collier électronique dont parlait Guattari, puisqu'il constitue une véritable servitude volontaire. Un tel contrôle conduit inévitablement, en tant qu'il élimine la diachronicité du désir singulier, c'est-à-dire son inattendu, à la liquidation du narcissisme, c'est-à-dire de l'inconscient et du désir en tant qu'il est une socialisation de la pulsion. Autrement dit, la télévision conduit inévitablement au déchaînement du pulsionnel, c'est-à-dire au passage à l'acte. Le 11 Septembre date ainsi une effrayante bataille dans la guerre du temps qui se déchaîne désormais par la tentative de synchroniser les diachronies incontrôlables précisément parce que singulières.

Il s'agit d'un comportement lui-même tendanciellement suicidaire de l'industrie : le marché ne peut pas se développer sans désir.

Le temps a toujours été l'objet du combat en quoi consiste l'expérience esthétique – comme combat contre le défaut de temps, *tout contre* lui. Comment se rendre disponible aux œuvres artistiques en tant qu'elles sont ce qui constitue, par soi, un dispositif réclamant une disponibilité sans limites à l'illimité qu'est l'inattendu tant attendu de l'œuvre ? Telle est la question en quoi consiste toute expérience esthétique des temps.

C'est cela le *sensible* : il n'est pas position, mais disposition. Or, nous vivons désormais dans une guerre où, l'articulation des rétentions primaires, secondaires ou tertiaires étant devenue le produit quotidien et permanent d'un contrôle industriel *via* les industries dites de flux, ce contrôle fait par nature et par essence obstacle à la disposition et à la disponibilité que l'*expérience* esthétique requiert. Ce que ce contrôle vise à éliminer, c'est

précisément la *disponibilité au temps* en tant qu'il est par essence la *singularité incontrôlable*.

#### 49. *Tiresia et l'arsenal révolutionnaire*

À cet égard, *Tiresia*, ainsi d'ailleurs que *Le Pornographe*, sont des films exemplaires : la question de ces films, c'est le rapport du cinéma au désir, et la responsabilité du cinéma par rapport au désir, c'est-à-dire par rapport au sexuel.

Bertrand Bonello fait le cinéma d'une sexualité telle qu'elle intègre la question de la *technicité* – aussi bien la technicité des images cinématographiques que la technicité qui permet le *corps transsexuel*, c'est-à-dire, d'une certaine manière, le corps angélique, ou le contraire, puisque le transsexuel est le *corps à deux sexes*.

Ce cinéma, qui raconte la violence faite à un transsexuel par un prêtre chrétien qui lui crève les yeux, et la mutation de la victime en aveugle voyant, et comme la greffe du Tirésias de Sophocle sur l'Œdipe boiteux qui deviendra la figure même du désir freudien<sup>13</sup>, ce film, qui est donc comme une rose, comme une « absente de tout bouquet » des hybrides en tous genres, et il n'y a que cela, ce film montre donc qu'il faut *déchristianiser et tragédiser* ces questions du désir et de la technique : il faut revisiter Tirésias et la question de la vision comme pré-vision pré-moitoire de l'aveugle, c'est-à-dire comme protention à partir de la condition tragique de celui qui, tel Épiméthée, l'idiot qui ne sait rien, tâtonne essentiellement – condition tragique qui est, autrement dit, en Grèce ancienne, la condition technique (j'ai du moins tenté de le montrer dans *La faute d'Épiméthée*).

« Sans *pourquoi* », la rose est cependant tragique, et le cinéma de Bonello pose la question tragique du cinéma, c'est-à-dire la question de la télé-vision qu'est devenue la pré-vision : il la pose comme étant tragiquement porno-graphique. La question du film pornographique, c'est la question du cinéma telle que la possibilité du porno-graphique est au cœur de *tout* cinéma en cela qu'il ne s'agit pas simplement d'*opposer* le cinéma et la télévision, mais de critiquer *par le cinéma* la télévision qui habite toujours déjà tout cinéma comme *pouvoir* : de *faire l'expérience de cette composition qui donne des roses sans pourquoi*, dont on ne peut que *remercier Dieu*. *Même* s'il est mort.

*Pour Caroline*



Après avoir dédié aux électeurs du Front national *Aimer, s'aimer, nous aimer*. Du 11 septembre au 21 avril, j'ai été amené à soutenir au cours d'une émission de radio<sup>1</sup> que nous devons nous adresser aux électeurs du Front national *avec amitié*.

Je sais ce que ce propos peut avoir non seulement de problématique, mais aussi de choquant, et qu'il pose tout aussi bien la question : « Quel est ce *nous* ? » Ce n'est pas, cependant, une provocation ni une attitude, mais bien le fond de ma pensée, et tel qu'il constitue ma pensée du *nous*.

Ce que je nomme ici la *misère symbolique*, c'est d'abord celle dont souffrent et témoignent, aussi horrible que puisse être ou paraître leur *témoignage*, les électeurs de ce parti d'extrême droite – parti avec lequel il est pour moi évidemment exclu de discuter.

Refuser de discuter avec le Front national ne signifie en rien refuser de discuter avec ses électeurs, et je dirai même que *parler essentiellement à leur adresse*, même si cette adresse est la plupart du temps très indirecte, même si elle est pour moi essentiellement avoir le *souci* de ces témoins et de ce dont ils témoignent *là-même où ils NE PEUVENT JUSTEMENT PAS m'entendre*, et *quelque insupportable que puisse être la réalité dont ils témoignent ainsi*, c'est-à-dire par leur vote, comme *seule possibilité d'échange symbolique qu'il leur reste, avant le pire*, parler ainsi à leur adresse avant toute autre, c'est à mes yeux la *priorité absolue*.

Et, « à mes yeux », par cette expression que je répète : « à mes yeux », je parle autant de mes yeux de *philosophe* que de *citoyen* et d'*homme capable de honte*, d'avoir honte, capable de vergogne autrement dit, d'*aïdos*.



## 50. Éris *et* stasis

Il est absolument consternant – et presque *honteux* – que ceux qui prétendent penser et agir politiquement *ne voient pas* qu'il *n'y a que deux* possibilités :



– soit on accepte de parler *avec* ou *vers* ou *pour* les électeurs du Front national et l'on s'adresse même à eux *en priorité*, en tant qu'ils sont les témoins les plus directs de la souffrance qui ruine la vie publique, et ce, quel que puisse être leur propre discours sur ce point, qui reste, aussi *misérable* que l'on puisse le trouver, un *témoignage*, et le dénier serait honteux : ce serait leur refuser l'humanité ;

– soit on leur refuse le statut de *citoyens*, et dans ce cas, on ne restera plus très longtemps à l'abri de la guerre civile, car tel est bien l'enjeu.

La guerre civile, c'est ce qui hante les Grecs, qui l'ont maintes fois connue, et qu'ils nomment la *stasis*.

Pour ma part, je considère avec Aristote que la *condition* de la vie publique est la *philia* (dont la cité, *polis*, fut longtemps le nom, que je garde encore, faute de mieux, même si, je le crois, et comme je l'ai déjà supputé dans un précédent chapitre, le processus d'individuation psychique et collective occidental étant aujourd'hui achevé, ce nom est sans doute désormais caduc : c'est ce dont je m'expliquerai dans *La Technique et le Temps 4. Symboles et diabolos, ou la guerre des esprits*). La *condition* de la vie publique est la *philia*, c'est-à-dire une familiarité et une *amicalité*, comme le traduit si bien Jean Lauxerois. Amicalité sans laquelle *aucun dialogue* n'est possible.

Or, le *dia-logue* est la condition de l'espace public : de sa *dia-chronie*, au-delà de toute *syn-chronie totalisante* d'un *on* qui n'a plus rien d'un *nous*. Et ne plus croire au dia-logue serait un signe terrible de misère politique et spirituelle autant que symbolique et philosophique. Ne pas douter de sa possibilité, par ailleurs, ce serait avoir *déjà cessé* de dialoguer ; ce que l'on appelle bavarder. Le dia-logue est inquiet. C'est ce que j'ai appelé ailleurs la *fragilité* de la liberté<sup>2</sup>, y compris dans le *soliloque* qu'est ce « *dialogue intérieur* » dont parlait Gadamer<sup>3</sup>. Mais une philosophie ou une politique *qui ne croiraient pas* au dia-logue ne seraient que philosophie de la vanité et vanité de la philosophie, politique de la vanité et vanité de la politique.

Étienne Tassin a certes bien raison de redire, avec Arendt, et contre Habermas, que le politique n'est pas épuisé par le langage. Mais le dialogue dont je parle ici n'est pas simplement le langage : c'est l'*échange symbolique*, y compris tel que le supporte *toute activité de travail*. Et c'est aussi ainsi que Marx définit le prolétaire : en tant que privé de la possibilité de s'individuer par le travail, comme dirait Simondon, il ne peut pas *signifier*. Et comme le prolétaire n'a aucun autre « loisir » que celui de travailler, il est purement et simplement privé de toute existence symbolique, c'est-à-dire *de toute existence tout court* – sinon dans la lutte, ce que comprisent à la fois si bien et si mal les partis communistes.

C'est l'existence esthétique-symbolique sur la place qu'est la cité comme *agora* qui confère le *droit de cité* au citoyen, et cette existence n'est possible que dans le cercle d'une *philia* que partagent par ailleurs Hestia, déesse du foyer, c'est-à-dire de l'espace privé, et Hermès, dieu des échanges et de la circulation dans l'espace public du commun que tente de repenser Étienne Tassin.

Cependant, si le *dia-logue politique* est un espace de *paix*, ce n'est pas un espace consensuel et sans conflit, bien au contraire : Hésiode chante les louanges de l'*éris*, comme émulation fille du *polemos* d'Héraclite (le combat) et dont surgit le meilleur, l'*ariston* dont parle également Arendt<sup>4</sup>. Mais Hésiode en pleure aussi l'envers, de cette *éris*, et comme l'adversité, puisque Éris, « fille de Nuit », est aussi, comme l'*éris* qui désigne en langue courante grecque la discorde, celle qui agite la lutte entre ceux qui s'entre-appartiennent pourtant dans la *philia*.



Cette lutte n'a rien d'une guerre, et c'est pourquoi elle n'est pas la *stasis* : elle est le conflit entre frères *que peut trancher la justice*, ainsi d'Hésiode et de Persès, même si la justice peut s'avérer injuste, et elle est aussi le conflit entre les citoyens ou entre les partis. Et c'est aussi pourquoi la *stasis* n'est pas la fatalité dans la cité à laquelle conduirait toute *éris*, tout désaccord. Et c'est pourquoi encore Tassin a tort de traduire *stasis* par « discorde » : cette conception platonicienne du conflit dans la *polis* est ce qu'il s'agit de dépasser. La *stasis* signifie bien la discorde, mais il y a plusieurs formes de discordes, dont l'une, l'*éris*, est le jeu le plus caractéristique de l'*agora* et de l'*agon* en quoi elle consiste – et il faut donc traduire *stasis* par *guerre civile*. C'est ce que tenta de penser Marx, mais il échoua, ne voyant pas la dimension symbolique, esthétique et érotico-libidinale (pulsionnelle) de la question, ne voyant donc peut-être pas le sens politique, au-delà de l'économie politique, de ce qu'il appela la *lutte des classes*, même s'il l'entrevit dans sa première période, à travers sa critique de Hegel<sup>5</sup>.

La *polis* est essentiellement désaccord *du multiple* qui compose l'un promis par le *devenir* politique. Ce désaccord, qui est le *dynamisme* même de l'individuation psychique et collective politico-occidentale, c'est précisément ce que voulait annuler Platon, et c'est aussi précisément ce que vise la tendance asymptotique qui conduit à ce que j'ai illustré ici à travers l'allégorie de la fourmilière.

Le platonisme comme métaphysique s'est imposé et concrétisé, il est devenu *Wirklichkeit*, réalité effective. La « fourmilière », c'est l'allégorie de la dé-composition du dia-chronique et du syn-chronique, qui ne peuvent se constituer que dans leur *composition*, que dans le rapport tendu et *transductif* où se forment les *tenseurs de singularités* constitutifs de cette « économie libidinale » dont parle *Malaise dans la civilisation*. C'est par une dénégation de l'hypomnésique, c'est-à-dire de la dimension techno-logique de tout échange symbolique, que le platonisme parvient à imposer la réduction de la *tekhnè* à un pur calcul, le but de cette métaphysique étant de *contrôler tout affect* et de *nier tout droit à l'interprétation*, c'est-à-dire à la singularité libre et indéterminée des âmes habitant les corps. C'est pourquoi les poètes et les artistes sont, pour ce platonisme aujourd'hui concrétisé par le capitalisme culturel, des ennemis (que l'on peut toujours acheter cependant : l'argent peut *presque* tout, sinon *absolument* tout), tandis que les travailleurs ne peuvent être que des esclaves interdits de symbolisation sur le mode singulier de leur diachronie, ce que Simondon appelait leur perte d'individuation.

Or, cette misère symbolique, qui s'étend à présent bien au-delà des prolétaires, puisqu'elle affecte les consommateurs *que nous sommes tous*, puisqu'elle affecte nos enfants, nos amis, nos parents, puisqu'elle pollue nos milieux de vie les plus intimes, comme l'air qui empoisonne en certains endroits de la planète tous les habitants, qu'ils soient riches ou pauvres, propriétaires ou prolétaires, rendant le milieu inhabitable, cette misère est *d'autant plus insoutenable* qu'elle est symbolique, et pas seulement « physique » – comme si les symboles étaient condamnés à se retourner en diables.

Voilà pourquoi l'avenir est si menaçant.

Et c'est aussi pourquoi je le répète et je ne cesserai jamais de le répéter : dans le conflit qui m'oppose aux électeurs du Front national, je leur dis essentiellement mon *amitié*.

**Volume 2**

***LA CATASTROPHÈ DU SENSIBLE***

J'attends en m'abîmant que mon ennui s'élève.  
Stéphane MALLARMÉ



Ce plaisir extrême de tomber ne faisait que reproduire le chant habituel des hommes.

Maurice BLANCHOT

## À L'AVENTURE

### Avertissement au lecteur

#### *1. Du cœur à l'ouvrage. Mode d'emploi et raison de ce nouveau livre*

Je tente de faire en sorte que tous mes livres soient lisibles séparément les uns des autres. Et cependant, ils forment des séries qui se croisent : ils sont des étapes dans un chantier. Je ne procède pas par monographies ou essais. Je vise, au contraire, toujours à peu près la même question, que je crois être une question de toujours, et pour tout dire, *la* question – sur laquelle je reviens sans cesse, pour laquelle je varie les angles, que je cherche à approfondir, également en fonction des nécessités et des urgences du temps présent. Et pour ce faire, à chaque nouveau travail, je tente de repartir des acquis de mes ouvrages précédents, que je résume en même temps que je les réexamine. Au cours de cet approfondissement, *la* question ouvre de nouvelles questions, qui forment un réseau.

C'est un réseau d'inquiétudes, au sens où Hegel nous enseigne que l'on ne pense qu'en sortant de la quiétude. C'est aussi cette inquiétude qui fait prendre la mer aux marins. Appelons cela une aventure<sup>1</sup> : je suis un aventurier, et j'aime *bourlinguer*, titre d'un livre de Blaise Cendrars qui me fit beaucoup rêver.

C'est la raison pour laquelle, lorsque j'écris un nouveau livre, j'effectue toujours des renvois vers mes ouvrages précédents, comme on fait le point sur des cartes – et comme on écrit un nouvel épisode d'aventures commencées bien auparavant. Un lecteur me l'a récemment reproché, et, en particulier, les références que je fais régulièrement à la série *La Technique et le Temps*. Un autre m'a fait remarquer que mon travail prenait ainsi une allure de système, à la façon du XIX<sup>e</sup> siècle.

Cependant, il s'agit moins de bâtir un système (ou de coloniser des territoires) que de permettre tout d'abord au lecteur d'aller voir par lui-même plus en détail dans mes autres ouvrages, s'il le souhaite, s'il est plus exigeant que ne le permet le livre qu'il est en train de lire, s'il en a le temps, et s'il aime la haute mer où sont les tempêtes<sup>2</sup>.

Mais, aussi et surtout, il s'agit de *fourbir des armes* : de faire du *réseau de questions* un *arsenal de concepts*, en vue de mener une lutte. Or, cette lutte, qui est *âpre*, ne peut pas demeurer à la surface des choses, faute de quoi elle perdrait inévitablement son combat. En tout premier lieu, elle nécessite de lutter contre la précipitation de la pensée, qui voudrait trouver toujours plus vite les réponses et les parades à ses inquiétudes, là où, justement, il s'agit (contre ce à quoi, aujourd'hui, tout nous incite) de prendre le temps de réfléchir, d'analyser, de critiquer – c'est-à-dire de se mettre d'abord soi-même en cause, car on ne réfléchit, n'analyse et ne critique véritablement qu'à ce prix : en bourlinguant, en se dé-paysant.

Mes livres veulent *servir des luttes* – mais contre quoi ? Le premier but de cet arsenal, et tout particulièrement du présent ouvrage, parmi ceux qui constituent les séries que je poursuis désormais parallèlement (*La Technique et le Temps, De la misère symbolique, Mécréance et discrédit*), est de répondre à la nécessité d'*identifier les forces, les tendances, les processus et les énergies contre lesquels il convient de mener un combat*, et, ainsi, de nommer les *motifs* de ces luttes, et non seulement leurs protagonistes.

Ces motifs, dans leur ensemble, forment une *raison*.

L'objet de toute pensée, et en particulier de la pensée philosophique dans laquelle, pour laquelle et avec laquelle je tente de penser, c'est de *former* une raison, comprise comme motif, c'est-à-dire aussi comme *mouvement* : comme un mouvement *de conquête*.

J'ai soutenu dans *Mécréance et discrédit 1* que la pensée, et plus généralement l'existence, sont intrinsèquement un combat – d'abord contre elles-mêmes, en tant qu'elles tendent à fuir le *risque* qu'il faut sans cesse encourir pour *continuer* à exister, sans se contenter de subsister, et ainsi *poursuivre* sa propre pensée, ses propres motifs et ses propres ouvrages contre la médiocrité qu'ils cherchent à surmonter : leur *propre* médiocrité, la médiocrité du propre, et la propriété du médiocre. (Les conséquences d'une pensée, s'il s'agit d'une véritable pensée, s'il s'agit, autrement dit, d'une

*invention* conceptuelle, dépassent toujours celui qui a eu cette pensée, et la tendance du penseur est alors de mettre des limites à cette pensée pour en demeurer maître et en quelque sorte propriétaire – et, dès lors, sa tendance est de renoncer à penser au moment où il croit *encore* penser. C'est ce qui est arrivé aux plus grands des penseurs – ainsi de Kant, Hegel, Marx ou Heidegger.)

J'ai conscience non seulement de l'effort, mais bien aussi du sacrifice que représente aujourd'hui le temps qu'il faut consacrer à la lecture d'un livre – et, plus encore, d'un livre qui en appelle à la lecture d'autres livres, parfois austères, entraînant vers des questions exigeant souvent technicité philosophique et précision méticuleuse des analyses : tout cela peut décourager. Dans un temps qui est *entièrement organisé pour provoquer le renoncement à ce type de courage*, la pensée est plus que jamais ce dont la vertu première est justement le courage.

Penser, ou, pour le dire d'un mot moins intimidant, réfléchir, cela nécessite plus que jamais d'avoir du *cœur à l'ouvrage*. Nous vivons des temps effroyables de cynisme et de vulgarité – il n'y a qu'à lire les propos de Patrick Le Lay à l'été 2004 pour en prendre la mesure –, des temps d'extrêmes violences économiques et politiques, physiques ou mentales, mais aussi *esthétiques* : tel est le sujet même de ce volume. Et jamais, sans doute, la pensée n'aura autant été un combat que dans ce contexte. Le combat de la pensée contemporaine doit être mené contre ce qui, dans ce contexte, se révèle être une *tendance* autodestructrice, celle d'un capitalisme culturel et hyperindustriel qui a perdu toute conscience de ses propres limites. Et le combat doit être mené *pour* la *contre-tendance* que comporte inévitablement aussi cette tendance (ce ne serait pas, sinon, une tendance, j'ai dit pourquoi ailleurs, et maintes fois).

À une telle entreprise critique, j'ai assigné un but très clair : l'invention d'un nouveau modèle industriel, hypothèse que j'ai explorée dans *Mécréance et discrédit 1. La décadence des démocraties industrielles*, et qui se précisera dans *Mécréance et discrédit 2. L'aristocratie à venir*.

## 2. La guerre esthétique

Dans l'immédiat et dans le présent ouvrage, second tome traitant de la misère symbolique, il s'agit de préciser dans quelle mesure le combat à

mener contre ce qui, dans le capitalisme, conduit à sa propre destruction, et à la nôtre avec lui, constitue une *guerre esthétique*.

Il s'agit de lutter contre un processus qui n'est rien de moins que la tentative de liquider la « valeur esprit », comme disait Valéry, et par rapport auquel il est impératif d'élaborer une économie politique et industrielle de l'esprit. Une telle lutte ne peut être que l'expression et le théâtre d'une complexité conceptuelle qu'il ne faut pas craindre, car elle est la nature même de cette lutte en tant que *lutte de l'esprit avec lui-même*, dans la mesure où

... un monde transformé par l'esprit n'offre plus à l'esprit les mêmes perspectives et les mêmes directions que jadis ; il lui impose des problèmes entièrement nouveaux, des énigmes innombrables<sup>3</sup>.

Dans cet affrontement de l'esprit avec ses propres réalisations, avec ses concrétisations et concrétions historiques, qui sont ses œuvres juridiques et industrielles aussi bien que scientifiques et artistiques, religieuses et sociales, rien n'est simple : ce sont ces œuvres et ces réalisations elles-mêmes qui s'affrontent et s'entredétruisent. Et c'est pourquoi, le but étant de rendre à cette lutte ses perspectives *dynamiques*, et afin de contenir ses tendances *mortifères*, il faut d'abord lutter contre toutes les tentatives de simplifications que recherchent nos consciences elles-mêmes, spontanément paresseuses, toujours trop pressées de conclure, et dont les sociétés de contrôle<sup>4</sup>, dans ce contexte guerrier en quoi elles consistent, exploitent cette paresse naturelle.

L'affrontement de l'esprit avec lui-même dont je parle ici est donc à la fois esthétique, économique, politique, juridique, institutionnel, scientifique, technologique et industriel – sans même parler du fonds théologique dont il provient et procède irréductiblement. Il se déroule sur toutes sortes de scènes à la fois et contradictoirement en ce moment même.

Sur la scène du présent ouvrage, et de ceux auxquels il renvoie, il s'agit de « trouver de nouvelles armes », c'est-à-dire de les forger, et de telles armes, qui doivent être très effilées, sont d'autant plus difficiles et dangereuses à manier. Dans le domaine de l'esprit, la *forge* de l'arme, que l'on nomme un concept, et la *pratique* de cette arme, qui est d'abord

logique, ne sont pas séparables. Intégrer un concept, c'est « apprendre à vivre », *vivre* signifiant ici exister, c'est-à-dire à *la fois* penser et œuvrer.

C'est, autrement dit, se transformer soi-même, c'est faire de soi-même le théâtre de la lutte aussi bien que la forge.

## Prologue avec récitants

### Le tournant machinique de la sensibilité et le privilège de la musique

Par les Muses héliconiennes commençons le chant.  
HÉSIODE

La musique est le principe de tous les charmes de la vie.  
ARISTOTE

Ce Prologue est une version légèrement modifiée, y compris dans sa forme et ses paragraphes, et complétée d'un épilogue, d'un texte écrit avec la participation de Nicolas Donin, en introduction aux *Cahiers de médiologie*, n° 18, « Révolutions industrielles de la musique », Fayard/Ircam, 2004, que Nicolas Donin et moi-même avons coordonné. D'abord écrit dans le style d'une *Ouverture*, j'en ai fait un *Prologue* avec récitants (Nicolas Donin et moi-même), qui précède un drame plutôt qu'un opéra, mais un drame dont la musique et les Muses sont les personnages sous divers masques.

### 3. Privilège de la musique et devenirs technologiques des arts en général

LES RÉCITANTS. – « Il n'y avait pas de *musique sans instrument* – fût-ce ce travail de la chair par lequel l'organe de la voix se transforme en un instrument de musique qu'il faut façonner, régler, dont il faut jouer. Puis on a pu composer sur une partition – “papier à musique”, travail “à la table” ou au lutrin –, indépendamment de tout instrument acoustique. Et voici que, depuis quelques décennies, on fait de la musique avec des appareils et des machines – de la “muzak” au *Répons* de Pierre Boulez, en passant par le rap. Soit.

Quoi d'original ? Rien d'autre, sans doute, que le rassemblement de questions ailleurs dispersées, et dont on peut, si l'on s'en donne les moyens, suivre le déploiement de façon plus évidente qu'ailleurs – puisque, toujours déjà *médiate*, la musique n'advient qu'à travers un système technique (comprenant aussi bien l'instrument que l'outil d'écriture ou la technologie d'écoute).

Bien entendu, la musique partage ce devenir avec d'autres arts et d'autres activités humaines.

La grammatisation du langage parlé (advenue avec la *lettre*, entre Linéaire B et adoption par les Athéniens de l'alphabet attique) se produira aussi en musique, en tant que schématisation spatiale du temps musical, à travers l'émergence et les mutations de la notation au Moyen Âge (neumes, portée diastématique, notation modale). Dé-composé, le flux musical peut être inscrit, c'est-à-dire (re)composé grâce à l'écrit indépendamment de l'instrument et, en quelque sorte, hors de son propre temps. Des possibles ainsi ouverts découlera notamment la polyphonie de l'École dite de Notre-Dame (vers 1200) et, de façon générale, ce que l'on appelle la musique savante occidentale<sup>1</sup>.

Quant au geste de la main, qui seul *ouvrait picturalement le visible*, il régresse machiniquement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle vers la pression du doigt sur l'appareil photographique, comme s'il y avait un devenir-doigt (*digit*) de la main et de ses manières. Le doigt manipule aussi les touches du magnétophone et le clavier alphanumérique pour une genèse algorithmique et digitale de formes, ce qui engendre de nouveaux matériaux artistiques (plastiques tout aussi bien que musicaux).

Ces exemples, pris parmi mille autres, indiquent un double mouvement de naturalisation des inventions techniques par les hommes, et de délégation des opérations effectuées par les organes du corps humain aux machines et



aux technologies. Ce qui arrive en musique arrive donc aussi ailleurs : dans tous les arts, instruments, machines, notations ou enregistrements, désormais, et visiblement, prolifèrent, redéfinissant sans cesse les pratiques artistiques. Mais le privilège heuristique de la musique tient à son caractère originairement et sensiblement instrumental, particulièrement éclairant pour l'analyse du devenir technique des arts et des lettres et, à certains égards au moins, exemplaire d'un devenir techno-logique affectant – directement ou non – les arts en général.

Au-delà, il y aurait des enseignements à en retirer quant au devenir de la vie sensible et intellectuelle de l'humain contemporain : en examinant de plus près, et depuis les enjeux politiques et esthétiques les plus pressants, les questions organologiques<sup>2</sup> qui se déploient derrière les problèmes musicaux d'aujourd'hui, nous pourrions gagner en compréhension quant à la question esthétique telle qu'elle se rejoue très singulièrement en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle. »

#### 4. *L'extrémité musicale contemporaine*

LES RÉCITANTS. – « Car, d'autre part, la musique est devenue – tout comme le cinéma – un phénomène social mondial. Il s'agit là d'un fait esthétique à la fois marchand, technologique, industriel, sociologique et politique, qui s'inscrit dans une longue histoire.

La musique fut puissamment inscrite dans la vie de toutes les sociétés connues, et l'on trouve des traces d'instruments datés de 45 000 ans. Elle accompagne les activités laborieuses autant que les rites, elle est un vecteur de transmission et une mnémotechnique. Elle a toujours joué un rôle dans le contrôle social, y compris comme pouvoir de dérèglement dans ces formes très subtiles de contrôle cathartique que sont la fête et la transe.

Évidemment, la musique se vend depuis longtemps : ainsi Platon, examinant attentivement ses modes et ses pouvoirs, qu'il veut soumettre au contrôle du philosophe législateur (*République*, livre III), ironise-t-il sur le rhapsode qui, allant de ville en ville, cherche ainsi sa pitance (*Ion*). Ce faisant, il rapproche l'artiste du sophiste et stigmatise ce qu'il croit être leur commune vénalité.

Nous éloignant momentanément de ces questions littéralement triviales, notons au passage qu'il fut donc un temps où le musicien racontait des

histoires parce qu'il était tout aussi bien comédien et poète qu'instrumentiste improvisateur. Non seulement le compositeur ne s'était pas séparé de ce chanteur qui s'accompagnait lui-même, mais le musicien poète vendait son corps paré et costumé comme un saltimbanque. C'était au temps où, bien qu'il y eût déjà des Phidias et des Simonide, la division du travail artistique était encore rudimentaire, et parfois difficilement concevable, tandis qu'aujourd'hui, on ne voit plus guère, hors du cirque, que des *spécialistes* de poésie, de performance instrumentale, de composition musicale, de comédie, virtuoses tous séparés les uns des autres, et qui tentent parfois de se rejoindre... en particulier par les machines et la technologie.

Parmi les changements majeurs survenus dans le dernier siècle, soulignons le rôle *extrême* qu'a pris la musique dans notre société : si nous n'y prenons garde, nous *subissons* plusieurs heures de musique par jour, là où, autrefois, elle demeurait un moment d'exception. La musique est partout en cette époque hyperindustrielle, à côté de cette autre catégorie d'objet temporel que constitue le cinéma – à la fois art et technologie, premier art produit de toutes pièces grâce à une machine, et première “industrie culturelle” de ce fait même.

Le cinéma et la musique ont en commun d'être des arts du temps. Certes, tout art est “du temps” : il y a un temps de la lecture, du regard, de la “ligne serpentine”... Et toute musique est spatiale : les grandes aventures musicales contemporaines explorent résolument cette spatialité<sup>3</sup>, en particulier à l'Ircam<sup>4</sup>. Il n'empêche que le musical est intrinsèquement temporel en un sens qu'il ne partage qu'avec le cinéma : la musique n'apparaît qu'en disparaissant, elle constitue un flux qui s'écoule. Nous n'y insistons que pour souligner ce fait : la fluidité temporelle de la musique et du cinéma coïncidant avec celle des consciences qui les prennent pour objet, musique et cinéma ont des pouvoirs de captation de l'attention très particuliers, que le marketing n'a pas manqué d'exploiter. Musique et audiovisuel, devenus des instruments privilégiés des sociétés de contrôle, sont soumis aux énormes pressions que l'économie industrielle exerce sur eux pour les soumettre à ses intérêts immédiats. »

##### *5. Trans-formations : le tournant machinique de la sensibilité*

LES RÉCITANTS. – « Articulant organes des sens et techniques, le devenir de la sensibilité en général, qui, en tant qu'elle est humaine, est artistique et, en cela, ne cesse d'évoluer, de se *trans-former*, ce devenir organo-logique de la sensibilité, donc, relève, depuis la première révolution industrielle, du devenir machinique.

Cette première révolution industrielle, qui eut des effets directs sur les arts du XIX<sup>e</sup> siècle, ne fut cependant, en son fond, pour ce qui concernait la musique, que la condition de possibilité de la mutation profonde de l'ensemble des phénomènes musicaux au XX<sup>e</sup> siècle.

Cette évolution du système technique de la musique nous paraît exemplaire d'un devenir organo-logique des mondes artistiques en général. Mais les machines à musique sont spécialement intéressantes en ce que calculs, rapports, proportions et mathèmes jouèrent toujours un rôle primordial sur le plan proprement musical – ce que l'époque des machines de calcul ne saurait ignorer. Et si, comme le cinéma, les musiques machiniques (et toute musique enregistrée l'est) ont un rôle singulièrement investi par l'industrie, elles ont une immense histoire pré-machinique qui permet de prendre un peu de recul par rapport à la situation contemporaine – à la différence du cinéma, né *avec* sa machinerie.

La transformation esthétique générale induite par l'industrialisation de la culture constitue le tournant machinique de la sensibilité. En musique, ce processus ne signifie certes pas que l'instrument aurait été chassé par la notation ni que la partition aurait disparu avec la machine ou l'appareil (Gramophone, magnétophone ou ordinateur) : ceci ne tue jamais simplement cela<sup>5</sup>, et parfois, dans ce complexe du retour du même qui ne revient pas au même, c'est tout le contraire, rien n'est simple – malgré ce que nous laissent entendre bien des simplifications rétrospectives. Reste que le tournant machinique de la sensibilité musicale ré-instancie les rôles musicaux et esthétiques en général : il modifie en profondeur les rapports entre les divers acteurs du fait musical total.

Comme il y eut un temps où compositeur et instrumentiste n'existaient pas (puisqu'ils ne faisaient qu'un), puis un autre temps où ils n'existent que séparés et divisés, les “auditeurs”, catégorie très tardivement venue dans l'histoire de la musique, redeviennent aujourd'hui “musiquants<sup>6</sup>” à travers certaines pratiques des machines (dont le *sampling* serait désormais l'emblème). D'une partie du jazz jusqu'au *turntablism*<sup>7</sup>, bien des champs

musicaux procèdent de telles pratiques de musiquants appareillés. Et il n'est pas invraisemblable que cette tendance se généralise par l'évolution des appareils dits de "haute fidélité"<sup>8</sup>, désignation qui annonce tout un programme... »

## 6. L'organologie du XX<sup>e</sup> siècle. Écouter de la musique sans savoir en faire

LES RÉCITANTS. – « Le tournant machinique correspond à un *élargissement* de la base *organologique* de la musique : si les machines ne deviennent pas nécessairement des instruments de musique, elles s'y articulent en revanche étroitement, au point d'en conditionner les pratiques<sup>9</sup>.

Branche de l'ethnomusicologie, l'organologie, qu'André Schaeffner tenta de fonder<sup>10</sup> après la classification des instruments proposée au début du siècle par Curt Sachs, est demeurée comme un appendice aux sciences de la musique. Il est vrai qu'elle posait tous les problèmes de fondations axiomatiques et de méthode d'une pensée des techniques dont elle est également une branche. Sa non-intégration, aujourd'hui encore, aux discours sur le musical comme tel, entérine une séparation absurde entre objets d'une pratique (les instruments comme condition de possibilité de la musique) et phénomènes esthétiques (tels que les œuvres, les styles et les langages musicaux, les pratiques d'écoute, etc.). Mais, du côté des pratiques musicales, l'extension de l'arsenal instrumental et *machinique* a explosé. C'est parce que la branche organologique commune à la pensée des techniques et à celle des musiques connaît aujourd'hui de nombreuses ramifications que nous parlons d'organologie *élargie*. Les questions organologiques prolifèrent, en quelque sorte, et s'agencent peut-être plus à la manière d'un rhizome que d'un végétal aérien.

Tant et si bien que l'on serait tenté de renverser le point de vue : il s'agirait de penser les techniques esthétiques depuis le point de vue d'une *organologie générale*, où les organes du vivant, les organes artificiels et les organisations sociales constituent le fait esthétique complet en nouant ce que Gilbert Simondon nomme des relations transductives (des relations qui constituent leurs termes). Le musical, comme organologie restreinte (avant le tournant machinique) ou élargie (après ce tournant), en serait un champ d'examen privilégié, en cela que l'on y voit particulièrement bien se nouer le rapport entre technique et sensibilité<sup>11</sup>. La musique fut d'ailleurs toujours

privilegiée par la pensée des fondements, à commencer par celle de Pythagore : elle posait d'emblée la question du sensible comme question du nombre tout autant que comme question de l'instrument – l'aulos et la lyre ne sont pas par hasard des projections instrumentales de Dionysos et d'Apollon, et Marsyas hante toujours cités et mégapoles.

Avec les machines, le calcul et la technique se sont rejoints pour former une technologie industrielle qui constitue une époque singulière de l'organologique en général. Dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle se multiplient les machines d'enregistrement : c'est à partir de l'appareil photo et du phonographe qu'advient la sensibilité machinique. Cette machinisation des sens constitue une immense rupture en cela que tout ne passe plus nécessairement par la main ni par la voix : on peut *écouter de la musique sans savoir en faire*, c'est désormais presque toujours ainsi qu'on l'écoute – ce qui était rare lorsque dominaient les pratiques de lecture et de mémorisation liées au chant (individuel ou collectif) et au piano (largement utilisé comme instrument d'écoute par la lecture à vue de réductions d'opéras ou de symphonies).

Jeremy Rifkin a soutenu avec raison que nous vivons dans l'ère du “capitalisme culturel”. Parce qu'il permet de séparer les producteurs des consommateurs, l'appareillage machinique de la quasi-totalité des formes d'expression symbolique et sensible peut mettre les champs esthétiques de toute nature au service non seulement du contrôle social, mais des sociétés de contrôle où il s'agit de capter l'attention des âmes pour contrôler les comportements des corps – en vue de leur faire consommer des biens ou des services<sup>12</sup>.

C'est en partant de ce contexte hyperindustriel, dont on avait voulu nous faire croire qu'il devait dépasser l'industrie par l'avènement de la “société des loisirs” (vaste mystification), que nous avons caractérisé le motif le plus profond de ce *Cahier*<sup>13</sup> : outre la place littéralement extraordinaire que la musique a prise dans la société, son tournant machinique fait proliférer des catégories de l'inouï et des langages musicaux parfaitement inconcevables jusqu'alors ; et tout à la fois, la machinisation menace gravement *la possibilité même d'une écoute musicale* – au moins pour un certain type de musique, dite “savante”, ainsi que le soulignèrent de nombreux musiciens dès les années 1920, de Schönberg à Bartók, en passant par Adorno<sup>14</sup>. Comme modèle industriel, elle oppose les producteurs aux consommateurs,

là où “il faut un minimum de participation pour sentir”, comme l’écrit Leroi-Gourhan – “sentir” signifiant ici aussi bien entendre que voir ou lire, bref, juger et apprécier. À cet égard, le tournant machinique rouvre la question du jugement. »

### *7. Révolutions industrielles – du consommateur à l'amateur. Pour une politique de la vie sensible des âmes et des corps*

LES RÉCITANTS. – « Il s'agit donc ici d'apporter quelques éléments de réflexion *pour une politique de la vie sensible des âmes et des corps*.

Nous pensons que les capacités analytiques des machines numériques renouvellent une fois encore les langages et les pratiques musicales, tout en permettant d'imaginer le passage de l'âge du consommateur (qui se consume lui-même en croyant qu'il est possible de consommer les œuvres – appelons cela leur consommation, qui est aussi un *autodafé subreptice de toute forme d'art*) à l'âge de l'amateur, qui *aime* parce que, à sa manière aussi, par ses pratiques qui ne se réduisent pas à des usages, il *ouvre* et, en cela, il est ouvert : ses yeux, ses oreilles, ses sens sont grands ouverts au sens.

S'il ne s'agira pas ici de spéculer (en en faisant par exemple le modèle d'un tel passage) sur les pratiques *peer to peer* qui fleurissent en ce moment, nous reconnaissons dans ce type d'échanges musicaux l'un des éléments marquants qui préfigurent l'avenir d'un domaine artistique beaucoup plus vaste. Plutôt que de leur assigner hâtivement une signification, nous avons fait le choix de traiter ces questions d'actualité à la fois généalogiquement et prospectivement. Une analyse des effets induits par l'hyper-reproductibilité numérique sur la diffusion et l'économie musicale ne nous paraît possible qu'à la condition d'avoir établi sur une base solide la question des rapports de l'instrumental, du machinique et de l'écriture.

Et c'est en cela qu'il faut parler au pluriel de révolutions industrielles. Car, pour la musique, la première de ces révolutions, avant les machines, fut celle de la production industrielle des instruments eux-mêmes. Les pratiques musicales du XIX<sup>e</sup> siècle ont été largement structurées par la stabilisation de l'orchestre symphonique et par la standardisation des instruments ouvrant de nouveaux marchés (constitution d'orchestres militaires par les armées, suscitant une production manufacturière de cuivres ; croissance exponentielle de la littérature pour piano, à la fois

instrument privilégié de la plupart des compositeurs et outil de lecture universel du répertoire musical ; développement des pratiques collectives populaires des fanfares et des orphéons, etc.)<sup>15</sup>.

Ce n'est toutefois qu'au XX<sup>e</sup> siècle que se produit à proprement parler la révolution industrielle de la musique où il devient possible d'en écouter sans savoir en faire : le phonographe puis la radio permettent la constitution de marchés musicaux de masse pour des auditeurs déqualifiés – ni musiciens ni musiquants – oreilles sans yeux pour lire ni mains pour jouer<sup>16</sup>. La musique est désormais principalement vouée, non plus à servir le culte, les divisions armées, le pouvoir princier ou le raffinement bourgeois, mais à favoriser le marketing des produits industriels et à alimenter les industries de programme en “contenus” musicaux permettant de constituer les audiences que financent les annonceurs publicitaires – c'est-à-dire de capter l'attention de ce qui devient “le public” (c'est-à-dire le public en tant qu'il est inéluctablement devenu le *grand public* – celui du désert qui croît, où se répand la misère symbolique), et de contrôler les corps. »

### 8. *L'invasion industrielle de la musique*

LES RÉCITANTS. – « La musique est désormais partout : au concert, au théâtre, dans les lieux de culte, mais aussi à la télévision, dans les lieux de commerce et les lieux publics, les aéroports, sur les plages et les pistes de ski. Depuis les années 1960, sur ce que l'on nommera en une intéressante métonymie leurs “transistors” (que remplace aujourd'hui le iPod), une bonne partie des habitants de la planète en écoute plusieurs heures par jour. Tandis que règne la passivité des auditeurs poursuivis machinalement en tous lieux, apparaît aussi la musique que l'on crée soi-même sur son ordinateur personnel à partir d'échantillons sonores prélevés dans la rue, sur le Net, sur de vieux disques. Dès les années 1980, la société Atari y avait vu un nouveau marché. “Le public” voudrait n'être pas seulement un réceptacle : il voudrait “participer pour sentir”.

Avec les premières plates-formes micro-informatiques se développe donc la *house music*, et, avec la norme midi, apparaît le *home studio*, accessible aux professionnels comme à ce nouveau genre d'amateurs (qui seraient en France un million).

Il y a ainsi une *invasion industrielle de la musique* en plusieurs sens : élargissement organologique soutenu par les révolutions industrielles ; invasion, à échelle industrielle, de la musique dans la vie quotidienne ; investissement de la musique par les industries culturelles<sup>17</sup>.

Les effets de cette invasion sont complexes. Béla Bartók, qui discourt dans les années 1930 sur le danger d'écouter de la musique à la radio sans en lire en même temps la partition, est aussi l'un des pionniers de l'usage du phonographe en ethnomusicologie (il n'hésite pas à affirmer que l'invention d'Edison a révolutionné la compréhension de la musique, puisqu'elle fixe la tradition orale et permet la comparaison)<sup>18</sup>. De même, le jazz moderne s'invente à partir des appareils à boutons, de Billie Holiday écoutant la radio et y apprenant à chanter, à Charlie Parker inventant le be-bop en écoutant les chorus de Lester Young sur son phonographe dont il ralentit la vitesse de lecture pour décomposer le jeu du saxophoniste<sup>19</sup> – tout comme le fait Bartók presque au même moment pour transcrire les musiques populaires d'Europe centrale.

Puis la généralisation de la haute fidélité permet la constitution d'une nouvelle figure de l'amateur de musique, qui, s'il ne sait bien souvent pas lire les notes, se trouve doté en revanche d'une nouvelle forme de conscience historique du répertoire<sup>20</sup>. »

### 9. *L'imagerie musicale et le nouveau chantier de la sensibilité*

LES RÉCITANTS. – « Cette mutation du système technique de la musique annonce un profond changement de rapport au musical : après l'apparition de sons littéralement inouïs (synthétiquement produits<sup>21</sup>), l'analyse par le traitement du signal et le calcul algorithmique appliqué aux écritures musicales fait apparaître une *imagerie musicale* nouvelle, qui retrouve des questions qu'ouvrit Étienne-Jules Marey<sup>22</sup> tout en relançant, à l'époque des hypomnèses analogico-numériques, les problèmes et les possibilités apparus avec la représentation symbolique de la musique par la notation : des technologies au service des musiciens et des musiquants deviennent à présent accessibles à la musicologie aussi bien qu'à l'écoute de l'amateur, avec la chaîne hi-fi numérique et "sémantique", restituant à



domicile un son spatialisé par la technologie multicanal et graphiquement figuré et observable<sup>23</sup> sur l'écran du *home cinema*.

Nous n'incitons pas à définir le présent de la musique par ces objets modernes que sont ordinateur, disque, radio, baladeur, etc. : on peut faire de la musique sans tout cet attirail, qui n'a pas (en droit, sinon en fait) de préséance sur l'attirail ancien, et qui ne conditionne pas l'ensemble des productions musicales d'aujourd'hui, même s'il joue un rôle absolument déterminant dans la majorité d'entre elles. En revanche, nous posons que l'on ne peut en aucun cas faire l'économie d'une compréhension et d'une prise en compte de l'organo-logique contemporaine, qui reconfigure en profondeur le caractère de part en part technique de la musique, touche à ce titre les langages et les pratiques les plus divers<sup>24</sup>, et remet en chantier la sensibilité en tant qu'elle est et doit demeurer intrinsèquement en devenir – et en un devenir qui ne soit pas régressif, qui ne doit pas consister en ce *rétrécissement* du sensible que devient et vers quoi tend toujours plus la misère symbolique.

La récente fortune, dans le champ des musiques électroniques, des expériences pionnières de Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Pierre Schaeffer ou Pierre Henry, a bien indiqué que les frontières admises pendant des décennies pouvaient se déplacer de façon visible et audible à la faveur de bouleversements organologiques, c'est-à-dire de l'évolution conjointe des technologies et du goût<sup>25</sup>. Le lien historique entre avant-gardes et structures de recherches (laboratoires Bell aux États-Unis, studios des chaînes nationales de radiodiffusion en Europe), dont l'Ircam est à la fois le produit et une nouvelle forme historique, constitue en effet le socle sur lequel se sont appuyées bien d'autres musiques et bien d'autres inventions pour aboutir aujourd'hui à une immense carte mondiale des lieux de développement logiciel et de pratiques nouvelles pour la création musicale. Sans les intuitions musicales des compositeurs des années 1950, formés à la fois à l'écriture sérielle et à l'esprit de recherche des musiques électro-acoustiques et électroniques, pas de spatialisation du son, pas de synthèse sonore, pas de temps réel sur scène ni de pratique moderne du montage et de l'échantillonnage.

Aujourd'hui, outre la reconfiguration profonde des conditions de l'écoute à domicile qui se prépare, liée aux possibilités de discrétisation du flux musical par les technologies d'analyse, de nouveaux chantiers de recherche

pour la création apparaissent aussi, qui concernent en particulier la voix, la spatialisation holophonique du son, l'orchestration, le rythme et le geste<sup>26</sup> – le geste instrumental, mais aussi le geste chorégraphique et, plus généralement, le corps artiste ; toutes problématiques qui requièrent une organologie élargie et appuyée à son tour sur une organologie générale<sup>27</sup>, dont la portée excède non seulement le musical, mais bien l'artistique en général ; toutes problématiques qui requièrent tout aussi bien de mener une lutte pour en développer les conséquences et en soutenir et accompagner les pratiques. »

### 10. Épilogue de ce prologue

L'écoute et la création forment deux pôles qui tendront de plus en plus à interagir étroitement : c'est la condition pour que soit réinventée la figure de l'amateur et que soit dépassé ce qui est décrit dans le chapitre qui suit comme une perte de participation, conséquence de la possibilité d'écouter de la musique sans savoir en faire. Un lien nouveau entre les pôles de l'écoute et de la création, mais aussi entre le regard et l'écoute, entre le corps destinataire et le corps destinataire, un tel lien serait l'un des résultats les plus intéressants du tournant machinique de la sensibilité<sup>28</sup>.

La question de la participation est primordiale parce qu'une œuvre sans public ne peut pas être une œuvre, tandis qu'un public sans œuvre ne peut pas se constituer : c'est cette relation qui œuvre, c'est-à-dire qui ouvre. En cela, travailler à définir les conditions effectives de la participation à travers le temps signifie aussi contribuer à définir ce que sont et l'œuvre et le public par leur solidarité même. Et nous verrons que cette solidarité est aussi et intrinsèquement un déphasage. Pour que tout cela se constitue, il faut qu'il y ait un circuit et une participation – la relation entre œuvre et public constituant une relation transductive, et le circuit qui s'y forme étant un ensemble de telles relations, mais travaillées par une différence qui est le *temps* au cours duquel, donc, l'œuvre *ouvre* son public.

Cette participation relève, selon les termes d'Aristote, de ce qu'il appelle précisément la *participation au divin*. Mais ce « divin », chez Aristote, renvoie à la *mobilité*, c'est-à-dire au premier moteur en tant qu'*objet du désir* et dont les Muses forment des *consistances* – qui n'existent pas, pas plus que les Sirènes que veut entendre Ulysse<sup>29</sup>, mais qui, précisément,

consistent : les Muses de l'Hélicon, nées de l'union de Zeus et de Mémoire, c'est-à-dire *la* musique, ou *la* langue, celle d'Orphée, la langue de Ion, l'inspiré des Muses, c'est-à-dire aussi *le* grec, ou encore *le* français par exemple, celui de Proust, ou *la* peinture.

Pour que *les* Français existent en tant que français (et tous les Français parlent le français, poètes ou non), c'est-à-dire : pour que *les* Français existent par *le* français, il faut qu'ils aient le sentiment de la consistance *du* français – du français, c'est-à-dire d'une pure francité qui, *heureusement*, n'existe pas : qu'ils la projettent comme l'heureuse consistance de ce qui n'existera jamais – *inexistence des Sirènes*<sup>30</sup>. Que la pure francité n'existe pas signifie tout simplement qu'il *reste* quelque chose à dire pour que *la* langue *devienne* ce qu'elle est et advienne – à l'aventure de la prise de parole ou de l'écriture du texte, poème, partition, traité : *l'inexistence du français signifie l'inachèvement de ce processus d'individuation psychique et collective qu'est toute langue*.

Mais le français qui n'existe pas doit consister dans tous les Français qui existent – sans quoi leur langue ne serait plus *une* langue, ni une *langue*. Ce ne serait plus qu'un bavardage de plus en plus comparable aux signaux émis par les fourmis ou les abeilles qui, ne faisant pas l'expérience de l'*idios* – c'est-à-dire du singulier, c'est-à-dire aussi de l'élargissement constant de la sensibilité en quoi consiste la singularité de ce qui advient au sens comme son aventure, à l'ouïe comme musique, ou à l'œil comme peinture, à la langue, organe que l'on trouve dans la bouche, comme poésie et littérature, etc. –, les fourmis et les abeilles, donc, ne sachant pas parce qu'elles ne savourent pas cette expérience de *la nouveauté sans fin du sensible*, n'inventent pas *idiomatiquement*.

Telle est la question de la participation et elle se pose aussi bien dans le domaine de la musique et des arts plastiques que de la langue ou de quoi que ce soit d'autre, par exemple de l'amour : la participation est la participation à la consistance de ce qui n'existe pas. Et c'est une économie du désir et sa *différance* en tant que, en elle, consiste l'incalculabilité du consistant. L'amour ne peut passer à l'acte, c'est-à-dire s'accomplir comme et dans l'union des corps, que par la participation des deux partenaires, faute de quoi il ne s'agit que de prostitution. S'unir à un autre corps sexué par calcul, ou par pure misère sexuelle, ne participe pas de ce que l'on appelle encore aujourd'hui, quoique timidement, l'amour, parce que celui-ci est un

système de don et de contre-don dans le circuit interminable de l'incalculable, interminable parce qu'incalculable, et qui ne confère que dans cette mesure le sentiment de l'infini pour quoi seulement je bande – et ça débände dès que je compte.

Or, d'amour il n'y a que dans la différence que donne sa répétition.

Et c'est justement là un autre aspect prometteur de ce tournant machinique de la sensibilité : la nouvelle question de la répétition qui s'y fit jour dès l'apparition du phonographe et dont témoignaient solidairement Béla Bartók et Charlie Parker vers 1937, mais également tant d'amateurs d'un nouveau genre dont l'hypomnèse analogique a fait apparaître la figure, et qui, bien que ne lisant pas la musique, y discernent et discriminent les différences et pertinences formelles dont procède la jouissance de celui qui savoure ce qu'il aime.

La question de l'exclamation, ouverte dans *Mécréance et discrédit*, et sur laquelle je reviens très en détail dans la suite du présent travail, doit être aujourd'hui explorée politiquement et principalement à travers la question de la répétition. Le tournant machinique de la sensibilité est une époque machinique de ce que j'ai appelé le sensationnel comme ce dont l'exclamation est l'acte, et c'est une *nouvelle époque des rétentions tertiaires en tant que nouvelle modalité de la répétition*, c'est-à-dire une sorte tout à fait singulière d'*hypomnémata*<sup>31</sup>, appelant elle-même de nouvelles pratiques et un âge spécifique de l'*otium* en quoi consistent toujours de telles pratiques, comme le donne à comprendre une lecture attentive de « L'écriture de soi » de Michel Foucault<sup>32</sup>.

Cette répétition machinique appartient au processus de grammatisation dont le machinisme industriel est un stade : celui qui, expropriant l'ouvrier de ses savoirs pour en faire un prolétaire, ouvre l'ère du capitalisme. Mais la répétitivité des machines symboliques, qui sont en fait des appareils<sup>33</sup>, et qui constituent la prolétarianisation du consommateur par perte de participation, de savoir-vivre, et donc d'individuation, sont aussi les appareils possibles d'une nouvelle époque de la répétition comme production de différence – et comme différence : comme expérience du sensible et épreuve de l'interminabilité de l'incalculable, des consistances autrement dit. La conquête de ce nouveau stade n'est cependant possible que s'il est lui-même inscrit dans une histoire des conditions de la répétition – et dans une économie libidinale où la répétition est aussi bien la pulsion

de mort compulsive que le revenir de la vie qui renaît comme l'aventure toujours recommencée de son avenir.

Il fut un temps où la répétition était une répétition motrice. Par exemple je répète un poème sous la forme d'une récitation. Il fut un temps où le poème n'existait que dans cette répétition *motrice* de la langue comme organe de la bouche puisque l'écriture n'existait pas. De même, la musique, pendant longtemps, n'a existé que jouée. Puis elle a été répétée formellement, précisément comme neutralisation du jeu instrumental qui permettait la com-position spatiale des notes et la considération oculaire de son temps. Il fallut alors savoir la lire pour la savoir jouer. Puis est arrivée la machine qui la joue sans que l'on sache la lire.

Ces différentes modalités de la répétition constituent à chaque fois des époques du sensationnel et ouvrent des questions esthétiques nouvelles qui sont l'avancée du sensationnel à proprement parler, où le sensible se transforme. C'est ainsi que la question organologique constitue la question du sensationnel *par* cette question de la répétition : l'organologique est le *système* des rétentions tertiaires.

## I

# Participer pour sentir ou l'art de passer à l'acte

Nietzsche pose en principe que la lutte entre ces deux poussées, la poussée du continuum charnel et la poussée du discontinu qui le délimite, le divise et l'individue, est la condition de l'histoire de l'esthétique. Par « science esthétique », il ne faut pas entendre la seule science régionale des « œuvres d'art ».

La « science esthétique » et l'« histoire du développement de l'art » produisent l'histoire des modalités du sentir (*aisthesis*), l'histoire des chairs en tant qu'elles sont sensibles. L'histoire dont traite la *Naissance de la tragédie*, c'est donc aussi bien celle qui commence avec le sentir, le tact, le goût, l'écoute et le voir que l'histoire des affects : l'histoire des différentes façons de se sentir en chair. Or la chair ne se présente pas ici comme le règne inconditionné d'une seule instance exerçant sans limite sa propre puissance. Elle est tout au contraire ce qui doit composer avec la limitation comme telle. L'histoire des chairs commence et se poursuit à condition que la poussée du sans-limite (Dionysos) compose avec la limite (Apollon), à condition que le continuum du « vivant unique » subisse la condition, la poussée du discontinu.

Barbara STIEGLER

Une relation de réciprocité ne saurait se réduire à un simple échange binaire. Un tiers transcendant émerge chaque fois, même si ce n'est rien d'autre que la relation elle-même qui s'impose comme acteur à part entière. Dans la mesure où ce tiers intervient à son tour dans les transactions, l'efficacité symbolique ne devient-elle pas efficacité réelle ?

Mark ROGIN ANSPACH

## 11. *Les hypomnémata mécaniques comme nouvelle expérience de la répétition*

Il est donc devenu possible, à partir de 1877, avec l'apparition du phonogramme – qui est aussi le premier objet temporel réitérable sous forme de rétention tertiaire analogique (ce dont j'ai exploré ailleurs les immenses conséquences<sup>1</sup>) –, d'écouter de la musique sans savoir en faire.

Et cependant, ce phonogramme, qu'en 1937 Bartók écoute et réécoute, dont il ralentit les rotations pour mieux *discerner* et *discrétiser* les musiques

qu'il y a enregistrées, comme Charlie Parker le fait avec le jeu de Lester Young qu'il répète ensuite en agençant son phonographe à son saxophone, cette *rétenction tertiaire analogique et machiniquement produite* rend aussi possible, pour ceux qui savent faire de la musique comme pour les ignorants, une nouvelle expérience phénoménologique du musical, dont Glenn Gould entrouvrit la question, mais dont on n'a pas encore aujourd'hui tiré les conséquences : en rendant évident qu'à chaque nouvelle occurrence du même objet temporel musical enregistré, les phénomènes qui apparaissent à la conscience musicale s'y différencient – cette conscience s'individuant ainsi musicalement par la répétition qui donne une différence au sens de Deleuze aussi bien qu'une différence au sens de Derrida<sup>2</sup> –, il constitue une toute nouvelle époque de la répétition, c'est-à-dire aussi de l'ex-pression de la différence musicale. Cela aura été un apport majeur de Pierre Schaeffer d'en avoir eu l'intuition.

Et c'est dans une analyse approfondie de cette nouvelle *question du registre* qu'est l'enregistrement, au-delà de la distinction entre compositeurs et interprètes qui advient avec la partition, qu'est possible une politique des nouvelles formes d'*hypomnémata* que sont les technologies analogiques et numériques, comme spécifications organologiques totalement inédites des conditions de la répétition. C'est ce qui fait la puissance du jazz moderne que d'agencer au plus près les dispositifs d'enregistrement avec les performances aussi bien qu'avec un nouvel art de l'écoute et avec un public d'amateurs – ce qui commence dans le studio de production qui, comme studio d'enregistrement, est aussi le lieu de formation d'une audition critique collective où se forment les ensembles comme ensembles, où ils s'individuent. C'est aussi ce dont témoigna plus récemment la *house music* et ce qu'elle est devenue comme pratique massive du *sampling*, qui est à présent un art mondial de la répétition. J'avais en ce sens suggéré qu'Alain Resnais agençait des *samples* dans *On connaît la chanson*, par le montage et le mixage de deux objets temporels industriels issus de l'âge analogique de la rétenction tertiaire, la chanson enregistrée et le cinéma comme *hypomnémata* machiniques, en tant que *jeu d'une différence inouïe et spécifique de notre défaut d'époque*<sup>3</sup>.

Reste que le phonogramme est *d'abord et massivement* l'une des conditions de possibilité de l'apparition de ce que j'appelle la misère symbolique : une situation sociale tramée par ces *hypomnémata*

machiniques, et qui est en cela, c'est-à-dire comme *issue* de ce tournant machinique, *caractérisée* par le fait d'une *perte de participation esthétique*, celle-ci étant elle-même induite par le processus de *perte d'individuation* dont Simondon a formé le concept en analysant la situation du prolétaire : cette perte d'individuation résulte de la transformation, par les machines et les appareils, du monde du travail, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, et, aujourd'hui, du monde de tous les jours, en tant qu'il est devenu le monde de la consommation et du tournant machinique de la sensibilité.

## 12. La misère symbolique comme perte de participation pensée avec Aristote

La perte d'individuation *technique* frappe le producteur : privé de ses savoir-faire, il perd sa technicité. La perte d'individuation *esthétique* frappe le consommateur : privé de la possibilité de participer au fait esthétique, il perd sa sensibilité. Il sombre dans l'anesthésie, l'indifférence et l'apathie<sup>4</sup>.

La misère symbolique, comme perte de participation esthétique, engendre à son tour une misère psychologique et libidinale. Car elle aboutit inévitablement à la *liquidation du narcissisme primordial*, c'est-à-dire du réservoir de la libido « appelée narcissique<sup>5</sup> » et attachée au moi lui-même, dont « s'écoulent les investissements libidinaux des objets », « dans lequel ces investissements peuvent être réintroduits », et sans lequel aucun investissement libidinal, aucun désir, aucun affect, aucune reconnaissance de l'autre et aucune *philia* ne seraient possibles. C'est ce que j'avais tenté de montrer en analysant le cas de Richard Durn<sup>6</sup>.

Je parle ici de *participation* et de *perte* de participation aux sens à la fois d'Aristote et de Leroi-Gourhan.

J'ai déjà évoqué Aristote, dans *Mécréance et discrédit 1*, qui appelle âmes trois types de mouvements qui caractérisent la vie, où il distingue les âmes nutritives, que l'on dit aussi végétatives (plantes), les âmes sensibles (animaux), et les âmes noétiques, c'est-à-dire spirituelles ou intellectuelles (on traduit le mot *noûs*, qui spécifie le mouvement des âmes humaines, aussi bien par « esprit » que par « intellect »). Aristote pose, d'autre part, que les *mouvements* de ces âmes ont en commun d'être des modalités de la *participation* au divin, au *theos*, et, plus précisément, d'être des formes de *désir* du divin. Le *theos* est le « premier moteur » lui-même « immobile » :



il meut sans être mû, il est cause du mouvement sans avoir jamais à entrer lui-même en mouvement, et en cela, il constitue le *motif* vers lequel toutes les âmes tendent.

Cependant, une âme peut soit être en acte, et participer *effectivement* au divin, soit se maintenir en puissance sans passer à l'acte ni participer au divin. Aristote montre ainsi qu'une âme *noétique* demeure la plupart du temps sur un mode sensitif. De même, l'âme sensitive, la plupart du temps, reste au plan nutritif et végétatif. Lorsqu'elle devient sensitive en acte, passant dans la modalité du mouvement qui lui est propre, elle passe sur un *autre plan* que la nutritivité : celui de la reproduction de l'espèce, de la vie sexuelle où, recherchant un partenaire auquel elle veut s'accoupler, elle dépasse sa nutritivité végétative, dans la mesure où le passage à l'acte reproductif peut venir contrarier et même *nier* le mouvement propre à la nutritivité.

La nutritivité est la conservation de soi et le mouvement propre au végétal, et elle constitue, dans le cas de l'âme sensitive, l'*instinct de conservation*, tandis que l'*acte* sensitif est le devenir de l'espèce pour laquelle l'individu peut se dépasser et même s'anéantir, au lieu de se conserver. Il peut en aller ainsi, par exemple, dans la lutte à mort des mâles. De même, l'âme noétique passe à l'acte lorsqu'elle se projette sur le plan de l'*aletheia*, de la « vérité » (et de ce que j'appelle les *consistances*), qui est une autre forme de reproduction (mais d'une reproduction qui, tout comme la reproduction sexuée, d'ailleurs, produit une différence, et plus précisément, une *singularité*) : sa forme logique – c'est-à-dire aussi symbolique, ou encore, je vais y revenir, *exclamative* et *sensationnelle*, où l'âme noétique *se met en cause et en question* devant l'épreuve de la vérité comme participation au divin.

En règle générale cependant, l'âme noétique se comporte comme une âme sensitive. Autrement dit, le *passage à l'acte* des âmes, c'est-à-dire leur participation au divin, n'a lieu que par intermittences, comme je l'ai longuement développé dans le dernier chapitre de *Mécréance et discrédit 1*, et c'est pour l'âme noétique en particulier l'objet d'une lutte *avec elle-même* – avec une tendance qu'il y a en elle-même – que de tenter de se maintenir le plus possible en acte, c'est-à-dire sur son *plan noétique*, alors même qu'elle ne cesse de tendre à régresser vers le stade où elle n'est noétique qu'en puissance.

Or, cette régression est inévitable : une perte de participation est inscrite à même la loi de l'âme noétique. C'est une tendance que j'ai apparentée à la pulsion de mort freudienne, c'est-à-dire aussi à la compulsion de répétition, et je reviendrai à nouveau sur ce point. Retenons pour le moment que la *participation* est un *passage de la puissance à l'acte*, tandis que la *perte* de participation est une *régression de l'acte à la puissance*, la puissance étant une puissance de mouvement, et l'acte étant le mouvement lui-même, la mise en mouvement de l'âme, en tant qu'elle est *é-mue* par le motif que constitue le moteur immobile.

### *13. La misère symbolique comme perte de participation pensée avec Leroi-Gourhan*

En grande proximité avec ce que Simondon caractérise comme une perte d'individuation de l'ouvrier qui devient prolétaire lorsqu'il se trouve privé de ses savoir-faire, passés dans la machine, Leroi-Gourhan décrit un processus massif et nouveau de *perte de participation esthétique et symbolique* sans précédent historique, qui survient lorsque apparaissent *les technologies et industries cognitives et culturelles* (c'est-à-dire, en l'occurrence, l'informatique et l'audiovisuel) : la perte de sensibilité de ceux qui sont devenus des consommateurs est liée, comme dans le cas de la perte d'individuation de l'ouvrier, à un déficit de savoir, passé dans les machines. Mais ici, il ne s'agit plus de savoir-faire au sens de ce qui constitue les métiers, mais de savoir-vivre, au sens de *ce qui constitue les existences*. Cette *perte d'individuation esthétique* affecte les consommateurs en général, c'est-à-dire toutes les sphères sociales.

Les industries de l'information et de la communication, qui visent à automatiser mondialement la production aussi bien qu'à installer et contrôler des marchés planétaires homogènes, constituent un nouveau stade de ce que Leroi-Gourhan décrit plus généralement comme un processus d'extériorisation de la mémoire du vivant vers les prothèses techniques avec lesquelles apparaît le mode de vie humain – c'est-à-dire aussi l'âme noétique.

La première époque de ce processus est celle de l'extériorisation du squelette, qui commence avec le silex taillé. Puis c'est le muscle dont la puissance est démultipliée par les armes ou remplacée par les énergies

naturelles. Le stade actuel vient conclure un processus d'*extériorisation machinique* du système nerveux commencé avec les premiers fichiers et les machines programmables (comme le métier Jacquard), dont la machine numérique est le point d'aboutissement, et d'*extériorisation de l'imagination* qui commence avec les premières technologies audiovisuelles et qu'exploitent et systématisent les industries de programme (tout ceci relevant du processus de grammatisation analysé dans le premier tome du présent ouvrage ainsi que dans *Mécréance et discrédit 1*).

Aujourd'hui, ces technologies s'intègrent en un seul système technique numérique vers lequel sont déléguées toutes les formes de savoirs humains – vers les machines et les appareils qui y sont reliés –, et qui permet de contrôler tout aussi bien la production que la consommation. Mais à cette délégation correspond une organisation sociale qui, tout en opposant structurellement consommation et production, induit une prolétarianisation généralisée : le consommateur y est, comme le producteur, privé de tout savoir. Et c'est ce que Leroi-Gourhan juge *incompatible* avec la *possibilité de sentir*. Car celui qui sent, et qui est une âme noétique, donne du sens à ses sensations : il ne peut *recevoir* et recueillir (*legein*) du sensible que dans la mesure où il est capable d'en *donner*, et non seulement d'en donner pour lui-même, mais bien d'en donner aux autres – de *rendre* aux autres le sens qu'il reçoit.

C'est ce que décrit Mauss chez les Maori comme le circuit du *hau*<sup>7</sup>. Et c'est pourquoi Leroi-Gouhan pose en principe qu'il faut *participer* pour sentir. Mais, dans la mesure où Leroi-Gourhan pose que la vie humaine est une vie dont le principe est qu'elle extériorise sa mobilité dans des organes techniques et non vivants, il faut, d'une part, compléter la problématique aristotélicienne de l'âme noétique, et préciser les rapports entre *noûs* et *tekhne*, et, d'autre part, préciser dans quelles conditions *l'extériorisation rend possible la participation tout autant qu'elle peut la suspendre, et permet le passage à l'acte noétique tout autant qu'elle peut l'empêcher et faire régresser l'âme noétique au stade sensitif* où elle n'est qu'en puissance, une puissance impuissante, sans pouvoir de passer à l'acte – de participer au motif.

Mais on ne peut ainsi préciser ces *conditions d'extériorisation* de la puissance et de l'acte que dans la considération des spécificités induites par les prothèses techniques elles-mêmes : les époques techniques

conditionnent des époques du sensible noétique. Cette condition est aussi celle de l'art qui est en cela intrinsèquement *tekhnè* : ce mot est aussi, pour cette raison précisément, son nom en grec.

Privée de possibilités exclamatives constituant le don et le contre-don (c'est-à-dire le *hau* comme circuit du don), l'âme noétique contemporaine est en souffrance et régresse. C'est à former ces possibilités noétiques que des institutions comme l'école furent vouées : elles informaient et *instituaient un circuit symbolique* que vient aujourd'hui *court-circuiter* l'économie libidinale hyperindustrielle, théâtre de la perte de participation et de la perte d'individuation psychique et collective.

#### 14. Les « horizons de la célébrité »

Télé-réalité, karaoké, *sampling*, un million de Français composant de la musique sur leur ordinateur selon une étude récemment publiée en France, *house music* et DJ, dont on connaît les capacités d'inventions, *blogs*, ce sont des symptômes de la misère symbolique induite par la perte de participation où l'on sent donc aussi s'annoncer un avenir possible : il y a peut-être dans cette misère quelque chose de révolutionnaire.

Mais l'économie hyperindustrielle, qui fait flèche de tout bois, exploite sans vergogne les effets les plus pervers de la misère symbolique qu'elle engendre, recycle et aggrave encore. Mille manifestations en témoignent dont la dernière en date, en France, est l'émission télévisée *Star Academy*, diffusée par TF1, et qui ouvre aux enfants français les « horizons de la célébrité ». Selon *Le Monde* du 23 décembre 2004, cette « célébrité cathodique » serait devenue l'« instance d'appel de l'école » et la « principale source de reconnaissance » pour des millions d'enfants (l'audience de l'émission hebdomadaire a dépassé cinq millions, tandis que la « finale » a dépassé dix millions, performance pour laquelle trente secondes de publicité valent jusqu'à 115 000 euros).

Or, en parlant d'« instance d'appel », on laisse croire que c'est l'échec scolaire qui engendre cette soif de reconnaissance, alors que c'est la fabrication de la *déchéance existentielle des milieux familiaux* – et de la ruine du circuit symbolique primordial qu'est la famille, où se constitue l'autorité comme *imago* parentale, cette destruction du circuit familial

exténuant par avance la possibilité narcissique primordiale de l'enfant –, c'est cette *déchéance* qui induit cet échec scolaire, et non l'inverse.

Comment peut-on parler de source de reconnaissance là où il n'y a en réalité que fabrication insidieuse de frustration ? Parmi ces millions d'enfants, seuls quelques-uns ont en effet part à ce triste « quart d'heure de célébrité ». Triste quart d'heure, car comment ne pas voir que cette « célébrité » représente par excellence la jetabilité du symbolique lui-même, c'est-à-dire la *vanité des symboles* – dont il faut craindre que cela ne conduise à leur *renversement en diabolos* ? Comment ne pas y voir le symbole de la vanité ?

Une conseillère d'éducation remarque ainsi que le phénomène ne frappe pas ceux qui, issus des couches sociales aisées d'un collège « huppé »,

... ne s'identifient pas fortement [parce qu'ils] n'ont pas besoin de ça pour exister.

S'agissant des élèves de milieux sociaux moins favorisés, le discours de certains enseignants et leur désarroi face à cette situation peuvent être pathétiques :

Les enfants cherchent une image positive d'eux-mêmes à travers le poste [explique un enseignant]. J'utilise cela dans mon travail. Par exemple, on simule des émissions littéraires que je filme avec un Caméscope. Quatre élèves doivent présenter des ouvrages. Grâce à l'image, ils viennent aux livres.

Notons bien cette remarque extraite du même article :

Les équipements de karaoké et les magnétophones à cassettes – surtout ceux estampillés *Star Academy* – sont, cette année encore, plébiscités pour les achats de Noël.

Ce serait une erreur de penser que *Star Academy* ou, plus généralement, les émissions de télé-réalité musicales sont à l'origine de ce fait. C'est ce fait qui, comme expression de la souffrance qu'est la perte de participation, est à l'origine de ces émissions – et ce fait est organologique. Ce qui signifie que cette souffrance est aussi une force, mais une force laissée à l'abandon, abandonnée au dispositif hyperindustriel qui capte, piège et détruit l'économie libidinale dont cette souffrance est ce qu'il reste – et qu'il ne faut en rien négliger et encore moins mépriser. Voyons et revoyons donc *On*

*connaît la chanson*, d'Alain Resnais, ou... comment faire un pas au-delà du play-back et du karaoké<sup>8</sup>.

Télé-réalité, karaoké, *sampling*, *blogs* : comment interpréter ces faits ? Un fait n'est intéressant que lorsque ses conditions d'interprétation sont foncièrement ambiguës. Parlons donc des *blogs*. Les *blogs* sont, à n'en pas douter, les supports de nouvelles pratiques hypomnésiques au sens où je commentais les analyses des *hypomnénata* par Foucault dans *Mécréance et discrédit 1*<sup>9</sup>. Ils sont aussi immédiatement devenus des instruments de l'appareil communicationnel, tant des entreprises que des personnels politiques, et, en particulier, de ceux qui sont à la recherche d'une fonction d'élu. Les « présidentiables » ont désormais leurs *blogs* en France. Mais il y a des praticiens du *blog* qui inventent sans doute un nouveau circuit symbolique et méritent la plus grande attention – tout cela alimentant encore et souffrant de ce que l'on appelle « *cognitive overflow syndrom* », ou syndrome de saturation cognitive. Le site internet Ublog, fournisseur de services, décrit ainsi le *blog* :

Un *blog*, c'est un site internet, nouvelle génération. Véritable caméléon, le *blog* convient à tous : journal intime, site privé de la famille, site d'une communauté de passionnés, support de communication pour l'entreprise...

En créant un *blog*, vous êtes 100 % autonome pour développer sans aucune connaissance technique votre média personnel. Vous êtes un particulier, une association, une entreprise, le *blog* va vous permettre de publier vos idées, votre actualité en temps réel sur internet et de recevoir instantanément les commentaires de vos lecteurs.

Nous vous proposons deux plates-formes :

– Vous recherchez l'esprit communautaire :

Optez pour Ublog. En créant votre *blog* gratuitement avec Ublog, vous serez référencé dans la liste des dernière [sic] notes publiées sur ce site et rejoindrez la communauté des ublogeurs ;

– Vous voulez un *blog* bien à vous :

En créant votre *blog* avec TypePad, vous bénéficiez d'un outil simple d'utilisation et performant qui vous permettra de personnaliser à volonté votre *blog*. Vous pourrez par exemple publier sur votre *blog* à partir de votre téléphone portable, intégrer vos albums photos...

L'erreur avec ces faits consiste à vouloir les interpréter de manière unilatérale : ils sont toujours bifaces. Les *blogs* sont un signe de misère symbolique, un symptôme de cette misère et, en même temps, ils témoignent de la vitalité dont fait toujours preuve, malgré sa misère et même depuis elle, le caractère non domesticable du désir humain – ce que

j'appellerai bientôt sa sauvagerie. Confronté à sa grégarisation, le désir sauvage invente d'autres voies, qui peuvent évidemment être immédiatement récupérées par le dispositif de grégarisation : le sauvage peut aussi être moutonnier, sinon domesticable. C'est ainsi que se produit la lutte.

Bref, les faits expriment la composition des tendances qui trament les processus. Et c'est à partir d'une analyse de ces forces qui composent et décomposent que l'on peut et que l'on doit bâtir des modèles de lecture qui permettent de mener la lutte avec des concepts qui ne relèvent donc décidément pas de l'opposition. Donner par exemple une interprétation unilatérale d'un phénomène du type « *blog* », c'est prétendre que l'on peut en dire l'essence, que l'on peut déterminer cette essence, et que sa détermination est opérée par un modèle conceptuel d'opposition. Cette façon de penser est précisément ce dont il faut se libérer – et là est sans aucun doute le premier objet de la lutte contre la misère symbolique.

### *15. Le double jeu de l'extériorisation comme technicité originare du sensible et la noèse comme technèse*

La possibilité de sentir, comme perception et non seulement comme sensation (Husserl dirait : comme intentionnalité), est aussi et d'emblée une possibilité de *faire* sentir : c'est une production. Mais une telle capacité de produire le sens, c'est-à-dire de *le sentir à la mesure de ce que l'on en peut faire sentir* à autrui (y compris à soi-même comme un autre), suppose un *savoir-faire* où le sentir, en tant qu'excitation d'un sens à travers un organe, par exemple la vue, confère son sens au senti en inscrivant l'*aisthesis* dans une *semiosis*, dans un horizon symbolique et logique où l'âme noétique en puissance peut *passer* à l'acte, et où réception et production sont inséparables.

Cet horizon logique et sémiotique, que je viens d'appeler aussi symbolique, est cependant et originairement un horizon *technique* : le passage à l'acte noétique est technique, est une *tekhnè*, c'est-à-dire un art. Appelons cela l'art de passer à l'acte. C'est ce que, sans aucun doute, Aristote exclut, ne voyant pas la technicité constitutive de la forme de vie noétique. Leroi-Gourhan pose au contraire qu'elle constitue sa *mobilité propre*, c'est-à-dire la modalité effective de sa « participation au divin »,

comme processus d'extériorisation. Et c'est en cela que la participation *esthétique* est pour lui, avant tout, une participation *technique*, c'est-à-dire une modalité de la mobilité qui passe par la mise en œuvre de savoir-faire et de savoir-vivre par lesquels les organes des sens et plus généralement des corps, y compris le système nerveux, se couplent avec les organes techniques, qui supportent eux-mêmes les organisations sociales. Autrement dit, la noèse s'avère ainsi être une technèse. C'est en cela aussi que prolétarianisation du producteur et prolétarianisation du consommateur sont indissociables, et sont l'effet de ce que j'appelle ailleurs un processus de grammatisation.

C'est parce que le sentir est d'emblée *tekhnè* que le sensible est l'objet de l'art, qui ne peut se dire en grec précisément *tekhnè* que pour cette raison, tandis que le latin *ars* signifie aussi technique. Et c'est cette technicité originaire du sensible qui fait que la sensation de l'âme sensitive devient la perception de l'âme noétique et qui ouvre le *circuit* social du sens : la mobilité propre à l'âme noétique procède de l'extériorisation de la mémoire qui la constitue socialement autant qu'organiquement – l'âme noétique hérite d'une mémoire qu'elle n'a pas vécue mais qui la constitue, et qui forme le milieu préindividuel de l'individuation psychique et collective qu'est la noèse. Autrement dit, comme mouvement de mise en cause et de mise en question, la noèse est un processus de transformation du sens, et, à travers le sens, du sentant, c'est-à-dire de l'individu.

Or, nous verrons que le milieu préindividuel d'une telle individuation est constitué de rétentions, et en particulier, de rétentions collectives, supportant des protentions collectives, c'est-à-dire formant des horizons d'attente, mais où ce qui est attendu est l'inattendu même, au sens où il faut dire avec Héraclite :

Qui pour lui-même n'espère pas l'inespéré, *ean mè élpètai anelpiston*, il ne trouvera pas : c'est introuvable autant qu'inaccessible<sup>10</sup>.

Il est de tradition de traduire *anelpiston* par « inespéré », et *élpètai* par « espérer ». Mais l'*elpis* est avant tout l'attente<sup>11</sup>. Et l'*anelpiston*, l'inattendu. Posons donc que ce dont parle ce fragment, c'est de *l'attente de l'inattendu*. Et j'ajouterai que son paradoxe est celui du désir, et le principe même de l'énergie libidinale en tant que puissance d'élévation, c'est-à-dire de passage



à l'acte, c'est-à-dire aussi bien de sublimation, c'est-à-dire, enfin, de participation à ce que Hölderlin nomma « le plus haut ».

Or, en tant que participation au plus haut, il faut définir le sens par un circuit : il est ce qui circule, et qui, comme cette circulation, est ce qui s'exprime, s'extériorise, s'exclame, comme Cézanne exclame la Sainte-Victoire en la montrant. Et ce pouvoir de s'extérioriser repose sur la situation technique de l'âme noétique comme mouvement et processus d'extériorisation technique, et, *dans cette mesure*, comme processus d'individuation, ce qui constitue l'ex-sistence, qui se distingue en cela de la sub-sistance qui est le lot de la sensibilité et de la nutritivité.

Le circuit noétique du sens, comme projection à l'extérieur, est aussi l'accumulation techniquement engrammée et transmise de ce que les âmes noétiques ont senti en le donnant à sentir, c'est-à-dire en l'ex-primant depuis la possibilité originaire de l'extériorisation qu'est la vie noétique comme vie technique, comme mobilité spécifique à la vie qui se met hors de soi en se projetant dans ses *tekhnai*, et qui, en cela, ex-siste. Cette accumulation forme le milieu préindividuel de la noèse comme processus d'individuation psychique et collective.

Lorsqu'il apparaît en acte, le senti n'apparaît que comme *idios*, c'est-à-dire : que dans sa singularité, qui supporte et catalyse la singularité du sentant, et avec lui, la singularité de ce qui devient, en circulant dans la sphère sociale, c'est-à-dire en concrétisant l'individuation psychique par sa participation à l'individuation collective, le *sens* du senti. Le sensible s'arrache ainsi à la sensibilité en passant à l'acte noétique. Le sensible qui induit une *réaction* de l'âme sensitive engendre une *action* de l'âme noétique – et cette action qui élargit les possibilités du sens et du sensible est un apprentissage. La technèse est ce qui rend possible l'apprentissage : elle est le cœur de cette *organologie du mouvement total* qu'est l'âme noétique. L'âme noétique, pouvant cependant toujours demeurer au plan de la sensibilité, peut également se montrer réactive face au sensible, qui n'est alors un sensible noétique qu'en puissance.

Mais un tel sensible qui ne passe pas à son acte noétique immédiatement peut différer cet acte de même que le principe de réalité est la différance du principe de plaisir : le circuit par lequel le sensible passe à l'acte comme sens est temporel, et cette temporalité qui peut être très longue constitue une économie de la sublimation. Elle est soumise aux processus complexes de

ce que Derrida avait appelé la différance, et cette différance accueille en particulier de nombreuses possibilités de refoulements, de dénégations et de régressions par lesquels l'âme évite de s'altérer, c'est-à-dire de se mettre en mouvement, c'est-à-dire de passer à l'acte.

C'est pourquoi Paul Klee écrit que

... dans l'expressionnisme, il peut s'écouler des années entre réception et restitution productive, des fragments d'impressions diverses peuvent être redonnés dans une combinaison nouvelle, ou bien encore des impressions anciennes réactivées après des années de latence par des impressions plus récentes<sup>12</sup>.

La *per-ception en acte* d'un sens ainsi conçu, c'est-à-dire en tant que, sensible, il est aussi symbolique et technique, est ce qui caractérise l'âme noétique en sorte qu'une telle *per-ception* n'est jamais une simple *ré-ception* : c'est toujours déjà aussi une production qui est un *rendu*. Lorsque je sens quelque chose, je l'exprime d'une manière ou d'une autre, tôt ou tard je le rends sensible à un autre – pour autant que je le sente noétiquement. C'est pourquoi les sorties de concerts, de salles de cinéma et de spectacles sont si verbales, sinon bavardes : l'émotion reçue appelle sa verbalisation de façon pressante ; le jugement, pour se former, veut passer sur la scène de la symbolisation au plus vite, se cristallisant souvent comme opinion de groupe, et jugement hâtif.

Le sentir noétique est un circuit de don et de contre-don d'autant plus sensationnel qu'il est *long*. Le *contre-don* du don que recueille la réception, c'est la production du sens de ce sensible dans le social. Seul ce circuit *complet* est noétique, c'est-à-dire : est le passage à l'acte de l'âme dans les possibilités spécifiques de sa mobilité noétique – et cette production peut demander un temps beaucoup plus long que le fait initial de la réception *parce que je ne sens EFFECTIVEMENT, c'est-à-dire en EFFETS, que ce que je suis capable de RENDRE sensible*. Mais cela signifie aussi que le fait esthétique total instancie une diversité de rôles esthétiques en sorte que c'est seulement comme relation entre ces rôles que ce fait *a effectivement lieu* comme passage à l'acte.

L'âme noétique peut cependant très bien ne demeurer qu'en puissance, et, en ce cas, ne pas se montrer capable de rendre sensible le senti, c'est-à-dire de l'inscrire dans l'horizon d'un sens. Alors, elle ne participe pas à l'individuation collective, ce qui signifie qu'elle ne s'individue pas elle-

même. Elle souffre. Les œuvres d'art, en tant qu'elles tendent à provoquer une expérience noétique du sensible, sont des tenseurs de l'individuation noétique qui n'est sociale qu'en cela : elles aident les âmes noétiques à passer à l'acte.

Lorsque l'âme est noétique en acte, sa perception du sensible qui n'en est pas une simple réception est toujours celle d'une *ex-ception* : elle ne se produit que comme l'*individuation* de celui qui sent (et c'est déjà en ce sens qu'Aristote peut dire que le sens du senti est la modification du sentant). Celui qui sent noétiquement se produit à travers ce qu'il sent, et cette production de soi est la rencontre de la singularité de soi *dans* la singularité du senti où elle se mire. Le premier moment de ce mirage est ce que Lacan appela le « stade du miroir ».

La perception noétique est ainsi inscrite dans une économie du don et du contre-don des singularités, qui suppose, comme *toute* économie, un savoir-vivre constitué par un savoir-faire, par une compétence qui est une *tekhnè* constituée par des apprentissages sans fin. Cette *tekhnè* est elle-même ce qui rend possible l'extériorisation, par celui qui sent, de ce qu'il sent. Ici, l'extériorisation n'est donc pas seulement le processus de « projection organique », comme l'appelaient Kapp et Engels avant Leroi-Gourhan, par où le corps humain se prolonge par des prothèses, et dont résulte la perte d'individuation du prolétaire aussi bien que la perte de participation et d'individuation esthétiques que décrit Leroi-Gourhan. Ici, l'extériorisation constitue *au contraire* le processus même de l'individuation en tant que transformation de ce qui est *reçu* en un *rendu*, et qui n'est ainsi *perçu*, et non seulement senti, qu'à la mesure de cette capacité à rendre le donné.

### *16. Apprendre à sentir. L'exclamation du défaut*

Je sens quelque chose, c'est-à-dire que je l'« intériorise », et j'exprime ce que je sens, qu'ainsi j'extériorise : appelons ce *parcours* une *exclamation*. Précisons ici expressément, par ailleurs, que ce que j'« intériorise » était attendu : ne m'affecte que ce qui répond à mes horizons d'attente (protentions) ; mais, paradoxalement, ce qui m'affecte véritablement, et qui me surprend, au-delà de ce que je comprends, m'advient comme l'inattendu même dans ce que j'attendais. Je préciserai ces points capitaux

plus loin, dans le chapitre IV, « Le refoulement de Freud. Où le vif se saisit du mort et réciproquement ».

Il faut parler d'ex-clamation d'une ex-ception parce que l'expression par où le senti s'extériorise comme un sens accuse *l'excès que constitue le sensible en tant qu'il est singulier*, c'est-à-dire incomparable. Mais cet excès qui s'ex-clame ainsi est le prétexte et le support de projection d'un excès que comporte déjà en lui le sentant (ce qui l'attend et qui est cependant son inattendu, inattendu de lui), qui vient se fixer sur le senti, et qui est leur commune exception. Cependant, l'excès que comporte le sentant, tant qu'il ne demeure qu'en puissance, et ne passe pas à l'acte dans la perception exclamative d'un sensible singulier, apparaît au sentant comme son défaut. Lorsque je dis que j'intériorise le senti, l'intériorisation n'est pas à l'origine du processus : ce processus n'a pas d'origine, il n'y a à son origine que le défaut d'origine, et c'est ce que signifie le fait que je ne puis intérioriser que ce que j'attendais déjà – qui était là en puissance, comme défaut, et qui attendait la singularité d'un sensible pour passer à l'acte<sup>13</sup> et devenir un excès, donnant lieu à une exclamation, mais qui, advenant, surprend mon attente et la déplace, c'est-à-dire l'intensifie et la relance vers un autre stade de l'individuation au gré d'autres rencontres d'autres singularités, y compris celles des moments dans lesquels la singularité d'un sensible se répète pour se manifester chaque fois comme une différence sans terme, c'est-à-dire sans identité.

L'âme noétique, lorsqu'elle passe à l'acte, entre dans le mouvement qui lui est spécifique et par lequel elle « participe au divin ». Ce mouvement consiste à projeter son défaut comme un excès, comme l'excès qui donne une exception par laquelle elle s'individue en participant à l'individuation sociale. Dans ce mouvement où le sensible apparaît lui aussi comme singulier et exceptionnel, l'âme noétique le perçoit comme *sensationnel* : sensationnel veut dire ici *incomparable*, et en cela, appelant la circulation de son excès à travers le circuit d'une exclamation qui est aussi une clameur. Appelons donc sensationnel le sensible noétique. C'est l'incomparabilité qui déclenche l'exclamation, qui est proche du cri, au-delà de la simple prédication d'un sujet, au-delà de la forme logique du jugement, dans la surprise de ce qui la déborde : l'exclamation qui clame le défaut pour dire l'excès est toujours déjà en train de se déborder, en route vers d'autres abords dont les singularités érigent ou creusent toutes plus profondément ou

plus haut l'abîme et le sommet de l'in-comparabilité, qui est intrinsèquement et irréductiblement extra-ordinaire.

La dimension constitutivement singulière du sensible peut évidemment nous échapper : nous sommes alors dans la modalité sensitive (et régressive) qui est le mode d'être ordinaire de l'âme noétique demeurant sur le plan de sa puissance sans passer à l'acte. Nous manquons alors l'extra-ordinarité de ce que j'ai appelé ailleurs le *consistant*, qu'Aristote appelle *theos*, et dont la singularité du sensible est un témoin existant. C'est parce que cette extra-ordinarité se dissimule structurellement à l'âme noétique, qui tend à demeurer en puissance sans passer à l'acte, qu'il est si difficile de convaincre le sentant armé de son « bon sens », qu'il appelle généralement son « réalisme », qu'il s'agit de sentir ce que l'habitude rend insensible en formant la part sensitive du noétique.

Lorsqu'elle est noétique en acte, la sensibilité est *apprendre* à sentir (*manthano*). Et elle est exclamative en ce sens (l'âme sensitive n'est pas exclamative) : elle dé-couvre (*eurisko*) toujours du nouveau dans le visible, c'est-à-dire aussi dans sa puissance de voir, et ce n'est qu'ainsi qu'elle peut passer noétiquement à l'acte : c'est ainsi qu'elle peut donner à voir du nouveau – c'est-à-dire donner à *voir à nouveau*, redonner le voir, car la régression intrinsèque à l'intermittence du noétique est une condition sans appel d'aveuglement. C'est ainsi, par exemple, que la noèse peut peindre ou sculpter. Et ce n'est que dans cette mesure qu'elle peut être dite symbolique, donner lieu à une *semiosis*, et se constituer ainsi comme *logos* : inscrire des motifs, qui sont autant de projections du motif de tout mouvement et de toute émotion (qu'Aristote nomme le divin, mais qu'il faut éclater, j'y reviendrai ailleurs, en une multiplicité de consistances qui sont les *masques* de l'unité de ce motif : c'est la multiplicité des Muses, que Jean-Luc Nancy appelle leur pluralité<sup>14</sup>).

Et ce n'est que dans cette même mesure que Leroi-Gourhan peut affirmer qu'il faut « participer pour sentir » lorsqu'il souligne que l'extériorisation machinique de l'imagination (c'est-à-dire de l'activité de schématisation<sup>15</sup>) court-circuite cette participation de l'imagination individuelle, et fait ainsi obstacle à l'individuation – aussi bien à l'individuation psychique qu'à l'individuation collective, car c'est en ce sens que l'exclamation concrétise l'économie du don et du contre-don dont le *hau* est un cas. *L'exclamation*

*est la prise du psychique dans et sur le circuit du collectif, où il se constitue, et en s'y extériorisant.*

Or, la capacité exclamative est celle du *corps* sentant en tant que support de savoirs intériorisés aussi bien sous formes *motrices* et sensibles qu'intellectives. Perdant cette motricité, l'âme de ce corps perd sa capacité de s'exclamer, c'est-à-dire de s'individuer. C'est ainsi que la délégation de l'imagination dans les machines engendre une perte de participation qui est aussi une perte d'individuation, c'est-à-dire une rupture de l'économie du don et du contre-don en quoi consiste l'activité symbolique de l'âme noétique.

### *17. L'individuation psychosociale comme circuit noétique et la généalogie du sensible*

Quelle différence y a-t-il, cependant, entre le discours de Leroi-Gourhan décrivant la perte de participation, et celui de *Phèdre*, où Platon condamne l'*hypomnèsis* et les *hymomnémata*, c'est-à-dire la mémoire écrite, artificielle et technique – technicité qu'il apparente à la mort, et à laquelle il oppose la mémoire vivante de ce qu'il nomme anamnèse, opposant par là même le vif et le mort, et inventant ainsi la métaphysique ?

La différence tient à deux points essentiels.

Le premier consiste en ce que, dans le cas de l'écriture, le lecteur aussi bien que le scripteur sont porteurs des savoirs qu'ils incarnent nécessairement, qu'ils ont littéralement incorporés, et par de longs apprentissages moteurs. Et il n'est pas possible d'apprendre à lire sans apprendre aussi à écrire, ce qui signifie que lecteur et scripteur partagent le même savoir technique incorporé. Cet horizon de compétence commune et partagée rend possible tout aussi bien ce que Husserl appelle la communautisation des savoirs que le droit, où nul n'est censé ignorer la loi : c'est *ainsi* qu'apparaît l'individuation psychosociale typique de l'Occident<sup>16</sup>.

C'est ce partage techno-logique, et la communautisation qu'il ouvre, et le circuit noétique qu'il forme, et l'individuation qui y œuvre, qui se trouvent *brisés* lorsque la machine permet d'opposer les producteurs et les consommateurs tout en les dépouillant de leurs compétences. L'écriture est une technique, mais elle ne se concrétise que couplée à des corps *qui la supportent en l'intériorisant*, et elle constitue par là même un corps social,

c'est-à-dire un circuit exclamatif : ce n'est ni une machine ni un appareil, précisément dans la mesure où lecteur et scripteur doivent participer – manuellement, oculairement et cérébralement, soit pour inscrire, soit pour déchiffrer, les deux actions procédant de la même compétence.

Contrairement à ce que voudrait faire croire Platon, qui comprend la vérité comme univocité et exactitude (*orthotès*), comme universalité entendue en ce sens, et non comme singularité plurivoque des sens diversement conférés à un énoncé par la diversité de ses lecteurs, cette participation est une interprétation (*hermeneai*), une *activité* par laquelle le *logos*, loin de se limiter à *un* sens, ouvre des possibilités *indéfinies* d'interprétation (des masques de la consistance de ce qui est interprété : le texte). L'énoncé devenu texte s'avère interminablement interprétable. Identifié, littérialisé, il donne lieu à toujours plus d'interprétations singulières : son identification ouvre sa différence. C'est ce que j'avais appelé, dans *La Technique et le Temps 2*, son identification différante.

L'extériorisation hypomnésique *littérale* intensifie donc l'exclamation des singularités, là où la perte de participation esthétique, induite par l'hypomnèse issue du devenir *machinique*, comme extériorisation de l'imagination et défaut de motricité, est précisément la privation de la capacité chaque fois singulière à interpréter, c'est-à-dire la perte de la signifiante que l'hypomnèse littérale intensifiait – et dont Platon cherchait justement à éliminer la diachronicité intrinsèque et la plurivocité incontrôlable.

Le second point tient à ce que Leroi-Gourhan, à l'exact opposé de Platon, définit l'humanité comme un processus d'*extériorisation originnaire* de sa mémoire et de ses capacités organiques vers ses techniques, qui s'en trouvent transformées en compétences (issues d'apprentissages, « acquises » et non « innées »), et qui ne se constituent comme compétences précisément que par cette extériorisation sous forme d'organes artificiels – raison pour laquelle il faut la qualifier d'*originnaire*.

Nous avons vu pourquoi cette extériorisation est la condition de l'exclamation du sensationnel, c'est-à-dire de la sensibilité noétique en acte. Dès lors, la perte d'individuation, en général, et la perte de participation esthétique, en particulier, qui en est une conséquence récente, ne sont pas des monstruosité dans l'histoire de la vie humaine : ce sont des états de fait correspondant à un stade de l'organisation sociale, lui-même induit par un

devenir machinique des supports hypomnésiques de l'individuation psychique et collective. L'organisation sociale est conditionnée par l'organisation artefactuelle qui concrétise un devenir noétique dont le principe est l'extériorisation. Cette organisation artefactuelle induit elle-même des réorganisations physiologiques sous forme d'apprentissages : ainsi de l'apprentissage de l'écriture et de la lecture. L'apparition des machines et des appareils induit un transfert de certains de ces apprentissages des corps vers le système technique.

Cependant, ce stade ne semble pas pouvoir durer parce qu'il fragilise l'ensemble du processus évolutif. Comme je le rappelais en citant Valéry, l'esprit, c'est-à-dire le devenir noétique, entre en contradiction avec lui-même. Et j'ai analysé cette contradiction dans mes ouvrages récents comme un paradoxe du capitalisme hyperindustriel, où celui-ci est contraint de capter toute l'énergie libidinale pour soutenir la consommation, mais où cette captation d'énergie l'épuise et ruine donc l'ensemble du circuit énergétique – de ce circuit énergétique qu'est aussi essentiellement le circuit noétique. De fait, le stade actuel de l'extériorisation n'apparaît donc pas viable, parce que, dit Leroi-Gourhan,

... il faut un minimum de participation pour sentir. Le problème de la ration d'art personnel est aussi important pour l'avenir de l'*homo sapiens* que celui de sa dégradation motrice<sup>17</sup>.

Une telle contradiction dans le processus d'extériorisation n'est pas autre chose que l'expression d'un conflit de tendances à l'intérieur du processus, et dont résulte le conflit de l'esprit (c'est-à-dire de la noèse) avec ses résultats, évoqué par Valéry.

Le problème de la perte de participation esthétique et du *déficit de sensibilité* qui en résulte est cependant l'un des cas les plus graves de ce que Bertrand Gille analysait comme les problèmes de désajustement entre la société et ses techniques, qui deviennent chroniques et sans cesse plus criants après la révolution industrielle, mais qui sont consubstantiels à l'extériorisation. Avec la révolution industrielle cependant, la révolution technologique devient permanente, ce qui engendre une révolution sociale permanente : les sociétés ne cessent de s'y transformer. C'est ce que l'on appelle la modernité. Cela donne aussi bien une nouvelle compréhension de



l'art que du rôle des institutions publiques, qui, s'émancipant du pouvoir religieux, modifient elles aussi très en profondeur les modes de vie sous la poussée des impératifs industriels. C'est ainsi que le XIX<sup>e</sup> siècle rend l'instruction publique obligatoire, y sacrifiant une part énorme des finances de l'État, afin de former des citoyens aptes à devenir des producteurs et des consommateurs.

Dans l'individuation psychique et collective propre à l'humanité, c'est-à-dire à ce que j'appelle ici, après Aristote, l'âme noétique, et qui est intrinsèquement liée à l'extériorisation technique du vivant, cette extériorisation est un facteur chronique de perturbation qui constitue *l'élément dynamique fondamental de l'équilibre métastable que forme l'individuation psychosociale*. Métastable veut dire *à la limite de l'équilibre et du déséquilibre, c'est-à-dire potentiellement en mouvement, en puissance de mouvement*. En puissance, le désajustement est permanent, même s'il ne devient effectivement et constamment sensible que tardivement dans l'histoire de l'humanité : avec l'industrialisation et le machinisme. Avant cette époque, les périodes de désajustement ponctuent des périodes d'accalmies plus longues, et elles sont perçues comme des accidents passagers. Il n'y a pas, alors, de conscience du devenir, et encore moins du rôle de la technique dans ce devenir.

Si la métastabilité est donc la condition, contenue dans le processus d'extériorisation, du dynamisme de l'individuation, c'est-à-dire de l'individuation elle-même, puisque celle-ci est un processus, la métastabilité peut en revanche devenir aussi une instabilité, c'est-à-dire une tendance destructrice du processus d'individuation. Le processus tend alors vers une limite, et doit se réorganiser en totalité. C'est ce qui se produit lorsque le désajustement est tel que le processus d'extériorisation détruit les circuits de la noèse au lieu de les dynamiser. Il n'y a plus alors d'individuation psychique *et* collective. Il n'y a plus d'individuation. Il y a régression, c'est-à-dire réaction.

Lorsque Leroi-Gourhan pose en principe qu'il faut un minimum de participation pour sentir, c'est après avoir posé que la sensibilité est le premier facteur unificateur des groupes humains, c'est-à-dire la condition *a priori* de toute individuation psychosociale<sup>18</sup>. Autrement dit, il pose en principe que la perte de participation esthétique fait peser une menace

absolue sur l'avenir même de l'humanité en tant que forme de vie capable de faire du sensible un sens.

C'est pourquoi je soutiens ici que la perte d'individuation, dans sa conséquence dernière, à savoir comme perte de participation esthétique, est un stade *transitoire* : faisant obstacle à l'individuation psychique et collective, empêchant la circulation des affects sur le circuit de dons et de contre-dons qu'est l'exclamation de l'âme noétique, ce stade *doit* être dépassé. Il ne peut être qu'un passage vers un autre stade qui le surmonte, et qui effectue ce que j'ai appelé ailleurs un double redoublement épokhal – en l'occurrence, une nouvelle époque du sentir, à laquelle en appelle Nietzsche.

C'est ainsi que la question esthétique vient tout à coup au cœur de la question politique.

L'humanité, en tant que processus d'individuation dont la dynamique réside dans le processus d'extériorisation, est un devenir *accidentel*, et non l'accomplissement d'une essence. C'est parce que cette accidentalité est inhérente à la technicité, comme le montre très bien le mythe d'Épiméthée raconté par Protagoras, et parce que, comme Platon, Aristote tient un discours sur l'être et sur l'essence qui n'est pas compatible avec une telle compréhension accidentelle de l'existence, que la technique ne peut pas être pensée par Aristote comme *condition du passage à l'acte* noétique.

Reste que si nous la posons comme je le fais ici en tant que cette condition du passage à l'acte noétique, il nous faut aussi comprendre qu'elle est, d'autre part et réciproquement, la *condition de la régression* dans laquelle se produit un tout autre type de passage à l'acte : celui qui est soumis à la pulsion de mort. L'extériorisation est ce qui voue le destin humain à l'accident précisément dans la mesure où elle ouvre la scène d'un conflit de tendances que j'ai caractérisées dans *Mécréance et discrédit 1* comme tendances à l'élévation et à la régression, et qu'elle sert aussi bien l'une que l'autre. Ces tendances sont elles-mêmes étroitement corrélées avec la pulsion de mort et la pulsion de vie, avec les figures d'Éros et de Thanatos qu'analysait Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*.

Dans le mouvement noétique de ce devenir accidentel où le défaut d'origine est irréductible, le passage à l'acte noétique est ce qui transforme le défaut en excès et l'accident en cette exception par où advient l'individuation à la fois psychique et sociale. L'individu ne s'individue qu'en se tenant en excès sur lui-même, et cet ex-cès est la manifestation même de

l'ex-sistence dans laquelle il devient ce qu'il est en s'ex-tériorisant, c'est-à-dire aussi bien en s'ex-clamant, en ex-clamant la sensationnelle singularité du sensible dès lors incomparable. La transformation de son défaut en excès – par où l'individu noétique engendre le mouvement qui n'est pas simplement l'accomplissement du devenir, mais l'inscription, dans ce devenir, d'une exception, d'une *bifurcation* qui en fait une aventure et un avènement, un advenir, et un *avenir* de ce devenir –, cette transformation est une liaison des pulsions par où elles entrent en composition pour former un *désir*, et l'*objet* d'un désir. Cet objet de désir est ce qui ouvre la possibilité d'une *filiation* spirituelle : celle où se forme le circuit des affects qui trament les motifs d'une raison de l'individuation psychosociale.

L'humanité en tant que devenir et processus d'individuation où se forment des filiations spirituelles est ainsi une *généalogie*. Ce processus généalogique constitue l'*histoire non naturelle, mais inscrite dans l'histoire naturelle*, d'une « extériorisation » qui est tout autant une succession d'intériorisations et d'apprentissages où les accidents (qui sont ce que rencontre l'expérience) et les exceptions (qui transforment les accidents en nécessités) ne cessent de venir perturber l'unilinéarité d'un processus qui n'est donc pas la révélation de l'universel, mais l'*expression* et la *répression* des singularités qui bifurquent et disjonctent : nous verrons au chapitre V que l'artiste est la figure par excellence de cette disjonction.

Le jeu de cette expression et de cette répression est aussi celui de Dionysos et d'Apollon : le devenir humain est un devenir artiste en cela que l'artiste est celui qui fait du contingent le nécessaire, de l'arbitraire du signe un poème, de la veine dans le marbre une improbable chance, d'un urinoir une question, d'une vanité, Holbein, ou la modernité même, en son malaise, comme il le faut<sup>19</sup> – c'est-à-dire un devenir toujours plus qu'humain, un excès. Cet excès est un élargissement du sensible, précisément en tant que, noétique, il est apprendre à sentir, et en cela, la généalogie de l'individuation est une *généalogie du sensible*.

## 18. *Énergie libidinale et énergie spirituelle*

Comme rencontre de tendances qui s'opposent dans l'extériorisation, liant et déliant pulsion de mort et pulsion de vie, l'individuation psychosociale constitue un champ de luttes où s'affrontent des forces d'expression et de

répression organisées par deux *tendances intermittentes* du processus : celle du passage de la puissance à l'acte, et celle de la régression de l'acte à la puissance. Sous la pression du processus d'extériorisation, cette lutte vise toujours en priorité à imposer de nouvelles organisations du sensible, et à travers celles-ci, de nouveaux rapports entre organes des corps, organes techniques et organisations sociales.

Au XX<sup>e</sup> siècle, avec le renouveau du développement capitaliste par l'organisation systématique de la consommation, après la conquête des énormes gains de productivité commencée avec le machinisme au siècle précédent, et qui engendre un problème chronique de surproduction qui sera l'une des causes de la Première Guerre mondiale, les forces d'expression et de répression qui s'affrontent et configurent le monde industriel deviennent de plus en plus manifestement esthético-libidinales : la production, la canalisation, l'organisation et la circulation de l'énergie libidinale par de nouveaux dispositifs esthétiques deviennent de plus en plus clairement le problème majeur du capitalisme.

La place de l'art s'en trouve bouleversée : l'organisation du sensible est désormais confrontée aux tentations hégémoniques d'un capitalisme qui, devenant hyperindustriel, tend soit à éliminer les singularités, et donc à suspendre ou à dénaturer la circulation noétique des affects et de leurs exclamations, soit à les cantonner dans une fonction de « recherche et développement » de nouveaux fétiches permettant de différer l'horizon négatif de la débandade généralisée que promet l'exploitation destructrice des énergies libidinales.

Il faut en cela parler d'une *refonctionnalisation de l'esthétique* typique de l'âge des sociétés de contrôle. Ce sont les origines, les enjeux, les limites et l'avenir de cette refonctionnalisation que j'examine dans cet ouvrage<sup>20</sup>.

Le sensible ne peut affecter qu'un être sexué, et il advient dès l'âme sensitive précisément en tant que celle-ci est sexuée. (Il y a certes une sensibilité qui précède la sexuation : les protistes réagissent aux variations de leur milieu ; mais précisément, il s'agit d'une sensibilité intermédiaire : les protistes ne sont ni strictement végétaux ni strictement animaux. C'est pourquoi ils comportent aussi bien des protophytes que des protozoaires.) Mais la sexuation *noétique* n'est pas simplement celle de l'être sexué : c'est une énergie libidinale qui peut s'investir sur *tous* les objets sociaux, qui ne deviennent précisément *sociaux* qu'à cette condition, et non seulement sur

les objets à proprement parler sexuels, comme c'est le cas de l'âme sensitive. Il faut même dire que *c'est la tendance primordiale de la libido à se déssexualiser qui constitue le désir à proprement parler* – en tant qu'il n'est justement pas réductible à la sexualité alors même que celle-ci structure cependant *toute* figure sublimée du désir.

Quant à ces objets sexuels, ils sont eux-mêmes sacralisés et sublimés, et ne sont pas que des objets sexuels, mais précisément des objets d'amour, libidinaux en tant que fétichisables, parce que pris dans le circuit de l'exclamation qui est elle-même une *technicité* du sensible – du sensible comme support de phantasme et en ce sens comme *fétiche*<sup>21</sup>. Fétichisé, un objet du désir est immédiatement technicisé : c'est à cette condition qu'il devient l'écran de cette projection qu'est le phantasme où le fétiche apparaît, et qui, en tant que tel, fonctionne déjà comme ce que j'ai appelé une rétention tertiaire<sup>22</sup>, et en cela comme une prothèse technique, un support artificiel de la mémoire autant que de l'imagination. Tout sensible noétique est un fétiche (et le fétiche, dans la théorie psychanalytique, est aussi ce qui supplée – comme supplément, et au sens derridien – au *défaut* de pénis maternel, constituant la mère comme mère et le pénis comme pénis). L'énergie libidinale sublimée devient alors l'*énergie spirituelle* en propre<sup>23</sup>. C'est *ainsi* que le *divin* est pensé par Aristote comme *l'objet du désir par excellence*, alors même que la participation au divin est pour l'âme noétique l'expérience de l'*aletheia*, ce que l'on traduit en général par « vérité », mais qui est avant tout l'*expression* de ce désir (que j'ai appelée, dans *Passer à l'acte*, la signi-fiance).

Cela signifie qu'une pensée de l'*aisthesis* aujourd'hui (et de l'art, et des œuvres du sensible sous toutes leurs formes) doit être solidairement une pensée du désir *et* une pensée de la technique, qui permette de décrire l'*évolution* des *rappports* entre les organes sensibles du corps, les organes artificiels que forme la technique, et les organisations sociales qui les agencent. La pensée généalogique de l'expression et de la répression (c'est-à-dire aussi du *passage* à l'acte et de la *régression* à la puissance), qui sont expression et répression du *désir* qu'est toute singularité, est l'organologie générale qu'il s'agit ici d'élaborer.

## II

### Appareiller

#### À partir de Warhol et de Beuys

Ce qu'il y a de formidable dans ce pays, c'est que l'Amérique a créé une tradition où les plus riches consommateurs achètent la même chose que les plus pauvres. On peut regarder la télévision et voir Coca-Cola, et on peut savoir que le président boit du Coca, Liz Taylor boit du Coca, et pensez donc, soi-même, on peut boire du Coca. Aucune somme d'argent au monde ne peut procurer un meilleur Coca que celui du clochard au coin de la rue. Tous les Coca sont pareils, et tous les Coca sont bons. Liz Taylor le sait, le président le sait, le clochard le sait, et on le sait aussi.

Andy WARHOL

... il y a beaucoup de façons de parler de la télévision. Mais dans une perspective « business », soyons réaliste : à la base, le métier de TF1, c'est d'aider Coca-Cola, par exemple, à vendre son produit. [...] pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible, c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible. [...] Rien n'est plus difficile que d'obtenir cette disponibilité.

Patrick LE LAY

Frères humains qui après nous vivez  
N'ayez point contre nous vos cœurs endurcis.

François VILLON

Miséricorde : (v. 1170). Poignard, dague dont on menaçait l'ennemi abattu pour l'obliger à se rendre, à demander miséricorde.

Dictionnaire *LE ROBERT*

## 19. Retour à la question contemporaine des hypomnémata

La pensée organologique et généalogique de l'expression *et* de la répression, comme du passage à l'acte *et* de la régression à la puissance, est une lutte à mener : il s'agit de *penser à contre-courant* pour *participer* à l'individuation psychosociale *contre* ce qui, dans ce processus, *tend* à détruire le processus lui-même en éliminant la possibilité de la participation dont nous verrons dans la suite de ce livre qu'elle repose sur le *et* à la fois *conjonctif et disjonctif* qui constitue la relation transductive de ce qui est d'emblée psychique *et* collectif (et qui constitue le théâtre de la composition du diachronique et du synchronique).

Comme je l'avais déjà rappelé dans le premier tome de cet ouvrage, Simondon pose que la *pensée* du processus d'individuation ne peut être que la *poursuite* de ce processus, c'est-à-dire sa trans-formation, et cela signifie que la pensée de l'individuation est irréductiblement *politique*. Ici, la pensée de l'individuation pose que *l'esthétique est précisément ce qu'il y a de plus intimement politique* dans ce processus, et que la pensée esthétique est par là même l'objet d'un combat. Elle aura toujours été un combat, mais aujourd'hui, ce combat prend un tour très spécifique : sous la pression du contrôle hyperindustriel qui se concrétise en *conditionnement* esthétique<sup>1</sup>, et tel que ce conditionnement tend à obérer toute possibilité d'*expérience* esthétique, l'enjeu est la possibilité même d'une poursuite de l'individuation psychosociale *en tant que noétique*.

Il s'agit de penser la double tendance à l'expression et à la répression (au passage et à la régression) qui joue au sein de l'extériorisation dans un contexte très particulier où le devenir technique, qui constitue la possibilité même de l'expression, est hégémoniquement contrôlé par des *forces de répression* qui sont aussi des *forces de régression*. Tout est fait, dans l'actuelle mise en œuvre industrielle des *hypomnémata* (des supports de mémoire artificiels), issus de ce que j'appelai plus haut le tournant machinique de la sensibilité, pour rabattre la noéticité sur la sensibilité et rendre ce processus impensable. « Rendre du temps de cerveau humain disponible » pour en faire une marchandise – et tel est bien le *résultat concret de la perte de participation* – signifie donc faire régresser l'âme noétique au stade sensitif : la cantonner dans la bêtise, la faire déchoir dans la bestialité.

La singularité, hors de laquelle il n'y a pas d'acte de la noèse, est ce que le développement hyperindustriel croit devoir impérativement réduire, tandis

qu'il ne peut y avoir de désir hors de l'affirmation de cette singularité. Et la perte de participation qui en est la réduction et l'empêchement engendre inévitablement et invariablement des comportements de moutons, de singes et de perroquets dans *toutes* les couches de la société contemporaine, dans la mesure où les *hypomnémata* que produisent les machines et les appareils des industries d'information et de communication, instruments de pouvoir autant que de savoir, et qui constituent le système technique dont procèdent les sociétés de contrôle, ont désormais pénétré *l'ensemble* du tissu social, y compris les milieux scientifiques, universitaires et artistiques, même s'il y a des milieux plus vulnérables que d'autres. « Sociétés de contrôle » est le nom des organisations sociales que caractérise la perte d'individuation comme perte de participation esthétique et prolétarianisation *généralisées*.

Les technologies des sociétés de contrôle se caractérisent par le fait que le stade machinique permet d'effacer la différence entre pouvoir et savoir dès lors que la technique est devenue technologie computationnelle et que la calculabilité a été mise au service d'une automatisation dont le but est précisément de *court-circuiter* toute intervention de savoir-faire ou de savoir-vivre de la part des producteurs aussi bien que des consommateurs, c'est-à-dire d'éliminer toute participation, de détruire le circuit exclamatif en le dénaturant, c'est-à-dire aussi bien le désir lui-même, y compris, et en particulier, par les dispositifs interactifs qui permettent de formaliser et de particulariser les singularités. C'est ainsi que, comme technologies cognitives et culturelles, les technologies numériques, qui tendent à s'intégrer, sont entièrement mises au service de la captation et du contrôle des temps de conscience, et du calcul des effets induits sur les corps, dont il s'agit, au bout du compte, de contrôler la synesthésie pour y induire les comportements de consommation qui sont aussi une forme de la compulsion de répétition et un cercle addictif.

Cognitives et culturelles, ces technologies du savoir, concrétisant et généralisant l'extériorisation du système nerveux et de l'imagination, ont intégré et formalisé savoir-faire et savoir-vivre, et sont ainsi devenues des technologies du pouvoir de contrôler par lesquelles surgit un conflit dont la perte de participation est le symptôme le plus visible. En tant qu'elles sont culturelles et cognitives, elles devraient constituer les technologies d'un *esprit nouveau*. Or, elles sont, tout au contraire, entièrement mobilisées



pour *empêcher* l'émergence de cet esprit nouveau : leur usage est donc proprement *pervers*.

Là est l'objet de la lutte – et la chance de remporter ce combat est à la mesure de la clarté de son enjeu.

La convergence et l'intégration des technologies culturelles et cognitives, qui ne pourront devenir celles d'un *esprit nouveau* qu'au prix d'une révolution, restent cependant encore largement à venir, et si rien n'est fait pour combattre leurs usages destructeurs, elles promettent, en tant que technologies *généralisant le calcul*, un contrôle encore bien plus grave et efficace que ce que pratiquent aujourd'hui TF1 et beaucoup d'autres organismes opérateurs de l'« intermédiation » en France.

Dans cette lutte, le monde de l'art et plus généralement les travailleurs de l'esprit devraient former les troupes d'élite.

Les technologies contemporaines de l'esprit, que le mésusage industriel utilise comme armes contre l'avenir de l'esprit, sont devenues les supports du conflit qui caractérise le processus d'extériorisation en général, en sorte que, comme technologies *computationnelles*, elles sont devenues les organes d'un conflit politique entre le pouvoir et le savoir<sup>2</sup>. Le pouvoir est toujours en son fonds un pouvoir de *calculer*, alors que le savoir est essentiellement un savoir de l'inachèvement du savoir : il est toujours le savoir d'un non-savoir. Le savoir est savoir d'un incalculable constituant le motif de tout calcul – sa raison incommensurable, toujours à venir comme individuation du savoir, et à travers lui, du sachant. L'objet du savoir dépasse toujours le savoir<sup>3</sup> : il ne peut être réduit à l'empirie dans laquelle seulement il se présente.

## 20. *L'aventure des consistances et le dégoût de l'esprit pour lui-même*

Pour le dire dans le langage de *Mécréance et discrédit 1*, l'objet du savoir est toujours sur un *autre plan* que celui de l'existence. À proprement parler, l'objet du savoir *n'existe pas* : c'est un objet idéal, comme on le dit des idéalités mathématiques. Et c'est dans cette mesure qu'il est noétique. Mais c'est précisément parce qu'il n'existe pas qu'il est l'objet d'un savoir qui ne se réduit pas à un pouvoir : l'objet d'un savoir est une consistance, la consistance noétique des *objets du pouvoir* qui se tiennent dans l'existence. Je parle ici de toutes les formes de savoir : savoir-vivre, savoir-faire et

savoirs théoriques, bien que seuls ces derniers tentent de formaliser l'idéalité de leurs objets. Les deux autres formes de savoirs (les savoir-vivre et savoir-faire) ne peuvent concrétiser *que par des modes d'existence singuliers* leurs savoirs des consistances.

De tels savoirs sont des objets de pratiques qui ne peuvent être réduites à des comportements de subsistance. L'âme noétique ne se tient jamais seulement sur le plan de la subsistance : elle s'extériorise et exprime sa noéticité par ses modes d'existence, qui ne sont les modes d'une existence que dans la mesure où celle-ci est singulière, et dans la mesure où elle accède à sa singularité par la liberté qu'elle est capable d'affirmer par rapport à la subsistance – dont elle est cependant et indéfectiblement dépendante, en tant qu'elle est le plus souvent soumise aux contraintes de la végétativité nutritive et de la sensibilité, qui sont, comme le dit Hegel, son en-soi.

Or, la soumission des savoirs aux buts des pouvoirs – qui sont eux-mêmes toujours soumis en dernière instance aux impératifs de la subsistance, en particulier lorsqu'il s'agit de pouvoirs devenus exclusivement économiques –, est leur réduction à leurs seules capacités de formalisations en vue de *calculs*. On confond la plupart du temps, de nos jours, formalisation et calcul. Tout calcul suppose une formalisation, mais toute formalisation ne se réduit pas à un calcul. Le fait que les machines à formaliser soient aujourd'hui des machines algorithmiques (que l'on appelle plus couramment cybernétiques) est un élément déterminant de cette mécompréhension.

Car cette soumission des savoirs aux buts des pouvoirs est rendue possible précisément par le fait que les technologies du savoir sont essentiellement devenues des technologies du calcul dont la mise en œuvre rend inaccessibles les plans de consistance dans la considération desquels seulement les savoirs peuvent former leurs objets comme objets de désir, c'est-à-dire de raison : comme motifs. Je répète ici que je ne veux pas du tout signifier ainsi que le calcul ferait par soi obstacle à l'incalculable. J'ai, au contraire, *toujours* souligné que l'accès à l'incalculable passe *nécessairement* par le calcul. Je veux dire, en revanche, que le dispositif *actuel* des appareils de calcul, et tel qu'il est hégémoniquement configuré selon les standards et les objectifs des sociétés de contrôle, est pour la première fois structurellement organisé pour rendre calculable

l'incalculable, c'est-à-dire pour *l'éliminer*. Ce qui ne peut que rendre les savoirs insipides. Là est la cause profonde de la grande désaffection des générations nouvelles pour les sciences et le doute terrifiant qu'elles expriment à l'endroit des savoirs en général.

Il reste que ce n'est que parce que insiste et persiste un plan de consistance, malgré la croissance de cette misère symbolique dont Nietzsche parle comme d'un désert, qu'il y a encore de la vie et de l'existence aujourd'hui même. Cependant, ce plan de consistance a changé de sens : avant que le devenir technique ne soit appréhendé comme tel, les savoirs se pensaient essentiellement comme l'accès à un monde des idéalités formant une *ontologie* et une *onto-théologie* qui définissaient l'identité stable des choses en découvrant leur consistance comme une idéalité elle-même inscrite dans le monde des essences. Aujourd'hui, la finalité des savoirs a profondément changé de nature : le savoir est ce qui explore les possibilités de devenir des objets existants, et leurs consistances, en tant que motifs de leur devenir, sont les projections de ces possibilités dans la poursuite du processus d'individuation : ce sont des anticipations rationnelles.

Reste que de telles anticipations ne peuvent pas simplement consister en calculs, précisément parce que la raison est un *motif*, c'est-à-dire un objet de désir, et non seulement une conséquence du présent. Pour le dire autrement, l'anticipation est celle d'un improbable, c'est-à-dire d'une singularité, d'un inanticipable, ou encore : d'un incalculable. C'est parce qu'il est d'abord le savoir de cette incalculabilité que le savoir est *sapide*, et n'est pas réductible au pouvoir, mais est au contraire le *savoir d'un impouvoir qui doit pourtant passer à l'acte*.

On peut certes constater que le *devenir-analytique des savoirs*, c'est-à-dire la division du travail intellectuel, a conduit à ce que ces savoirs deviennent essentiellement des technologies du savoir sans savoir : beaucoup de spécialistes de telle molécule ou de tel type d'algorithmes n'ont plus aucune considération d'ensemble leur permettant de comprendre dans quel contexte épistémologique et noétique, sur quel circuit du sens, inscrit dans un processus d'individuation, leur *spécialité* trouve sa *nécessité*, comment leur *espèce* participe d'un *genre*.

Mais ce sont là des savoirs de travailleurs de l'intellect en voie de prolétarianisation avancée. C'est une autre forme de la misère symbolique, tout

comme l'est l'ignorance hautaine et déplorable, mais devenue la norme, du monde de la philosophie et des « humanités » pour les sciences, techniques et technologies d'aujourd'hui, sans parler du mépris pour l'art et la musique contemporains, mais aussi et plus encore pour l'économie et les réalités industrielles. Ce fait est une forme de la mécréance et l'expression d'un *dégoût de l'esprit pour lui-même*, fruit empoisonné des conflits entre l'esprit et ses concrétisations que j'évoque régulièrement en me référant à Valéry.

Les véritables savants (de toutes formes de savoirs, de sagesse) travaillent aux frontières de leurs objets. C'est en ce sens que la surface de ces objets est leur véritable profondeur, et à ces frontières, les savants rencontrent précisément la fameuse « complexité » où l'incalculabilité de leurs objets, en tant qu'objets noétiques, se révèle par le fait que ces objets de l'esprit ne se constituent, en dernier ressort, que comme consistances des objets qui existent, mais qui elles-mêmes n'existent pas. Et qu'ils ne se constituent comme de telles consistances que dans la mesure où ils participent à l'individuation psychique et collective en la connaissant de manière à la poursuivre, et à permettre qu'elle enchaîne sur elle-même depuis ses inadéquations à elle-même.

Or, cela signifie aussi que dès qu'elle se connaît elle-même, l'individuation est *changée* parce que, *poursuivie*, elle *ne se connaît donc déjà plus* elle-même, mais plutôt se rencontre à nouveau comme *elle-autre*, et comme incomparable à elle-même, c'est-à-dire comme singularité : elle *s'excède*, ses inadéquations sont les sources de son advenir incessant, un advenir qui est une aventure – inadéquations qui, *comme différences* qu'il faut *faire* entre subsistance, existence et consistance, sont ses modalités *primordiales*.

## 21. *La musique du défaut dans le défaut de Musique*

Prenons un exemple singulièrement intéressant de cette question des surfaces et des interfaces entre objets de l'esprit. Cet exemple a une charge historique toute particulière : il est à l'origine aussi bien de la pensée mathématique que d'une certaine philosophie. Il s'agit de la musique, qui constitue encore pour Platon la discipline de l'esprit par excellence. C'est comme consistance de l'idée même de consistance en tant qu'elle ne peut que se former comme la perspective d'une convergence à l'infini que la

relation entre mathématiques et musique est à la fois, de fait, originaire et, de droit, nécessaire et féconde : elle s'inscrit dans la question d'une *affinité* transcendantale entre la *conscience* musicale et le *monde* musical.

Mais on sait depuis Kant que cette affinité n'est que par défaut. La conscience musicale *devrait* être structurée comme l'est mathématiquement le monde musical, mais uniquement par défaut, et c'est ce défaut-là qu'il faut : ce défaut est ce qui fait *sonner* la musique. La structure mathématique n'est, en effet, musicale que *dans la conscience* qui est elle-même constituée par ses attentes, et par l'inattendu qui y gît (je reviendrai au chapitre III sur cet inattendu céleste en toute attente) – inattendu qui est l'incalculable même, comme singularité qui excède tout mathème, et à laquelle la musique mathématiquement constituée cependant fait écho.

Le défaut, comme ce qui *sonne* en tant que *la musique même*, c'est la puissance du chant des Sirènes.

De quelle nature était le chant des Sirènes ? en quoi consistait son défaut ? pourquoi ce défaut le rendait-il si puissant<sup>4</sup> ?

La puissance de ce défaut tient à

... ce plaisir extrême de tomber...

et à ce qu'il

... ne faisait que reproduire le chant habituel des hommes [et] naître en celui qui l'entendait le soupçon de l'inhumanité de tout chant humain<sup>5</sup>.

Mais ce défaut du chant des Sirènes tient tout aussi bien à ce qu'elles sont inexistantes : c'est leur force comme leur faiblesse,

... menteuses quand elles chantaient, trompeuses quand elles soupiraient, fictives quand on les touchait ; en tout inexistantes, d'une inexistence puérile que le bon sens d'Ulysse suffit à exterminer<sup>6</sup>.

Ce défaut des Sirènes et de leur chant est aussi celui des hommes (et en cela leur inhuman-ité), en ce que Kant pose l'*inexistence en fait* de l'*unité* de la conscience : celle-ci, comme dira Deleuze, est fêlée et multiple. Et j'appelle cette inexistence le fait de la différence entre l'existant et le

consistant – un fait qu'il faut pourtant *faire*, pour faire la différence d'un droit, par exemple du droit à la musique, j'entends par là : à la musique en tant qu'il la faut précisément depuis son défaut, *par ce qu'elle fait défaut*.

Or, *l'inexistence de l'unité du moi*, c'est aussi *l'inexistence en fait de l'unité du monde (et en cela de l'human-ité)* : tel est le prix de l'affinité transcendante en tant qu'elle *fait de toutes parts défauts qu'il faut*. Le monde *n'existe pas* dans son *unité* : il *consiste* comme une unité (à venir) qui s'appelle la *raison*.

Cette fêlure de la conscience, c'est précisément ce qui se donne à entendre dans la musique de Schönberg, qui vient après Nietzsche, lequel découvre (met à découvert) ce dont Freud, presque au même moment, fera un objet clinique, et Proust l'objet de la littérature : la non-unité du moi.

Le défaut de Musique (le fait qu'aucune musique ne deviendra jamais *la* Musique) est affine avec le défaut d'unité du moi ; et les conséquences de ce défaut sur la structure affine de la conscience et du monde signifient que le monde est une trame de savoir-faire et de savoir-vivre dont les savoirs théoriques ne sont que des formalisations issues à la fois de ce que j'analyse comme grammatisation, et d'une suspension du faire : le théorique issu du *theorein* est contemplatif. Or, la science, devenant au cours du XIX<sup>e</sup> siècle technoscience, et au moment même où la grammatisation devient formalisation et reproduction des gestes par les machines, constitue une nouvelle question du faire théorique ou de la *théorie du faire* qui est aussi une *nouvelle question de la noèse*, c'est-à-dire de l'exclamation du sensible, comme question du caractère *organo-logique* de cette noèse, et ce d'autant plus qu'à présent, la grammatisation est entrée dans un nouveau stade, celui des technologies computationnelles de l'esprit, qui constituent de nouvelles hypomnèses, un nouveau stade des *hypomnémata*, et une nouvelle question des pratiques spirituelles que forment, ordonnent et désordonnent les disciplines artistiques, philosophiques et scientifiques.

C'est depuis ces caractéristiques de l'époque hyperindustrielle qu'il faut penser un nouvel esprit non seulement scientifique, artistique et philosophique, mais bien politique, juridique, économique et industriel.

Le conflit entre savoir et pouvoir se joue, en effet, sur de nombreuses scènes, aussi bien celle des savoirs scientifiques et des savoirs universitaires en général, que celle des savoir-faire de la production et des savoir-vivre qui trament l'existence : quant à ces savoirs empiriques, ils sont aujourd'hui

purement et simplement niés et annulés par leurs formalisations machiniques telles qu'elles aboutissent précisément à la perte d'individuation et à la perte de participation<sup>7</sup>. Et dans la mesure où le circuit exclamatif est d'abord un circuit des affects, la scène esthétique – où se forme, s'élargit, mais aussi se manipule *et se rétrécit* la sensibilité noétique – n'est pas une scène parmi les autres : c'est celle du contrôle *par excellence*.

Dans ce contrôle, la musique joue avec l'image animée un rôle très spécifique qui, comme on l'a vu dans le Prologue, tient à la temporalité des objets temporels industriels que produisent et diffusent les industries de programme – lesquelles entrent cependant en crise du fait des paradoxes organologiques induits par la numérisation.

## *22. Appareiller. La généalogie organologique comme suite de réinstanciations des rôles esthétiques, et l'organologie générale comme théorie et pratique des luttes pour l'organisation du sensible*

De façon très générale, l'évolution de la couche organologique artefactuelle engendre régulièrement une *réinstanciation des rôles esthétiques*. Aujourd'hui, celle-ci se produit massivement comme perte d'individuation et de participation avec les machines et appareils cognitifs et culturels analogiques, devenant numériques et computationnels, ce qui constitue le stade le plus récent de la grammatisation.

Ce processus de réinstanciation est rendu possible sous ses diverses formes historiques par le fait qu'au cours de la généalogie du sensible ne cessent d'avoir lieu des *défonctionnalisations* et des *refonctionnalisations* du sensible – point sur lequel je reviendrai en détail au chapitre IV. Mais à notre époque, la défonctionnalisation consiste en une *déqualification du destinataire*, devenu simple consommateur, et non plus, par exemple, dans le domaine musical, « musiquant<sup>8</sup> » ou « amateur<sup>9</sup> », cependant que la refonctionnalisation consiste en une intégration au système production/consommation où, à travers le tournant machinique de la sensibilité qui l'autorise, se concrétisent de nouveaux rapports entre, premièrement, les organes du corps (cerveau compris, comme y insiste M. Le Lay), deuxièmement, les organes artificiels devenus principalement

des machines et des appareils qui formalisent les savoir-faire et les savoir-vivre dont les corps sentant étaient auparavant les porteurs, et, enfin, les organisations sociales devenues *précisément, à ces conditions, organologiques* des sociétés de contrôle hyperindustrielles.

Dans cette réinstanciation, ce sont les *rappports* entre les protagonistes du fait sensible et esthétique qui sont transformés et même bouleversés jusqu'au point où la perte de participation est devenue le fait massif.

Cependant, la question est à présent posée d'un avenir qui viendrait à son tour bouleverser cette donne contemporaine. Car si la prolétarianisation du producteur a conduit à ce que l'individu technique qu'était l'ouvrier cède la place à un individu technique machinique – tel est l'argument du *Mode d'existence des objets techniques* de Simondon<sup>10</sup> –, il ne paraît pas possible d'imaginer que les appareils cognitifs et culturels prennent purement et simplement la place des individus esthétiques et sensibles (comme cela s'est passé dans la couche la mieux prolétarianisée de la production), ni qu'une nouvelle forme de l'individuation noétique se reconfigure ainsi.

La noèse en quoi consiste le sensible comme sensationnel est et restera un circuit, et le circuit d'un désir, dont la couche organologique artefactuelle est un support qui évolue, qui engendre des défonctionnalisations et des refonctionnalisations aussi bien des organes du corps que des organisations sociales, mais qui ne saurait éliminer ni ce corps sentant, pour qui seul il y a du sensible, ni ces organisations au sein desquelles, seulement, il y a le circuit exclamatif d'une symbolisation par laquelle l'individuation psychique se concrétise comme individuation collective. (C'est ce que j'avais déjà abordé dans l'« Allégorie de la fourmilière », troisième chapitre du tome précédent.)

Le but de ce deuxième tome est d'ouvrir la perspective d'une *révolution organologique totale*, d'un double redoublement épokhal de la sensibilité noétique machinique, et de proposer la vision d'un tel avenir pour effectuer une percée dans l'horizon de ces questions : il s'agit d'avancer des manières d'*appareiller*, si j'ose dire, vers un tel horizon.

J'ai déjà évoqué le fait que, dans les temps préindustriels, il était pratiquement impossible d'écouter de la musique sans participer d'une manière ou d'une autre à l'événement musical lui-même. Cette participation pouvait se configurer sous de très nombreuses formes, depuis ce que Gilbert Rouget appelle le musiquant, jusqu'au musicien amateur qui, dans la société



bourgeoise où n'a pas encore pénétré le phonographe, a appris le piano, le violon ou le chant pour écouter la musique de son siècle<sup>11</sup>.

Cette musique qui résonne à un moment ou à un autre du rituel, qui déclenche la transe des adeptes et qui les fait danser lorsqu'ils sont en état de possession, qui la fait ? qui joue de ces instruments ? qui bat ces tambours, qui chante ces chants ? Quel que soit le culte en cause, il importe de distinguer dans la plupart des cas deux catégories de personnes, celles dont l'activité est expressément et exclusivement de faire de la musique, que l'on pourrait appeler les préposés à la musique et que nous appellerons les musiciens, et celles dont l'activité n'est qu'épisodiquement, ou accessoirement, ou secondairement d'en faire et que nous appellerons... les musiquants<sup>12</sup>.

Tous les registres du sensible ne posent évidemment pas les mêmes questions organologiques : autant l'instrument paraît irréductible en musique, y compris comme voix, microphone ou ordinateur, autant l'instrumentalité des arts plastiques reste à démontrer. Et il semble, en première analyse, que l'on peut regarder un tableau ou une statue sans rien savoir des conditions de leur production, sans avoir à les « jouer », et sans avoir jamais appris à jouer du pictural comme on joue de la musique.

Cette apparente évidence est pourtant ce dont on se prend à douter dès lors que l'on s'attarde un peu sur le sujet. S'attarder sur un tel sujet suppose de l'inscrire dans une histoire : celle de la *succession des réinstanciations* de rôles esthétiques. Poser correctement la question de la réinstanciation aujourd'hui, c'est caractériser les enjeux, les buts et les moyens d'une lutte qui permette de la faire évoluer positivement depuis sa dynamique propre *sans en appeler à un retour à une situation antérieure* : sans devenir réactif, sans mythologiser un passé qui n'a plus cours.

Cette question, sur laquelle reviendra chacun des chapitres qui suivent, sous un angle chaque fois spécifique, est examinée parallèlement au travail engagé dans *Mécréance et discrédit*, où il s'agit de la caractériser du point de vue d'une économie politique industrielle en faisant appel aux concepts de pratiques, d'*otium*, d'amatorat, de cultes, de puissance publique et d'agencements socio-industriels, notamment.

23. *Modernité et contemporanéité comme époques de l'instanciation des rôles. Warhol et Beuys*

Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Andy Warhol et Joseph Beuys auront tenu deux discours sur cette réinstanciation des rôles – dont les propos sont à la fois complémentaires et, au moins à certains égards, antithétiques – qui jalonnent le *passage* de l'art *moderne* à l'art *contemporain*.

Avant d'y revenir proprement, il nous faut d'abord reprendre et préciser certains points. L'organologie générale, avec la généalogie du sensible qu'elle appelle, ambitionne de contribuer à l'interprétation de ce qui s'est passé entre le « moderne » et le « contemporain » en les inscrivant dans une économie politique et industrielle de l'esprit.

L'écriture manuelle puis imprimée rendirent possibles aussi bien l'intensification et l'expression des singularités que leur répression et leur contrôle : ces époques de la grammatisation furent toujours des moments où tendances à l'expression et tendances à la régression s'affrontèrent. On appelle acmé des civilisations et accomplissement (*achievement*) le moment où elles atteignent le point de leur métastabilité ou la pointe de leur composition, qui est aussi le *cran d'arrêt de la décomposition* qui menace l'individuation *en permanence* (comme régression et « intermittence » du passage à l'acte noétique), justement lorsqu'elle est à son sommet, et qui est le moment où la menace plus que jamais ce « plaisir extrême de tomber » celé comme un secret de son défaut d'origine dans ce défaut même<sup>13</sup>.

À l'époque du tournant machinique de la sensibilité – et des appareils essentiellement voués, au stade actuel et hyperindustriel de la généalogie du sensible, au contrôle et au conditionnement esthétiques, mais qui rendent cependant imaginable et désirable une nouvelle époque du circuit du désir, de l'exclamation et de la symbolisation qu'est l'individuation psycho-sociale comme partage du sensible et participation esthétique –, une lutte doit être engagée pour l'apparition de nouvelles formes de savoir-faire et de savoir-vivre, de *nouveaux modes d'existence* contenus en puissance dans le stade numérique de l'extériorisation machinique.

Elle nécessite cependant une *analyse organologique* spécifique, en vue de forger des armes conceptuelles appropriées. Celles-ci doivent être appropriées au fait que la guerre esthétique – dont les plus graves conséquences sont la perte de participation et d'individuation, et la ruine du narcissisme primordial qui en résulte – est devenue le cœur même de la guerre économique mondiale. Elles doivent rendre compte du fait que cette

situation est issue d'un processus plus profond où n'auront jamais cessé de lutter et de composer expression et répression, mais elles doivent également permettre d'évaluer et de spécifier la *singularité de la situation actuelle par rapport à toutes celles dont elle procède et qui l'ont précédée*, et qui constitue en cela *la question même de l'époque, ou du défaut d'époque, à savoir précisément la perte de participation*.

Au cours du devenir en quoi elle consiste, la généalogie du sensible, en tant qu'elle est la concrétisation du processus d'extériorisation et d'intériorisation, doit sans cesse inventer de nouveaux agencements entre les organes du corps, ses artefacts, et les organisations sociales au sein desquelles seulement il se constitue comme noétique. Cette invention est *toujours* l'objet d'une lutte. Cependant, jusqu'à présent, cette lutte – dont l'enjeu principal est la prise de contrôle de ce que j'ai nommé ailleurs les dispositifs rétentionnels<sup>14</sup>, où se forment les *critères* de sélection et de jugement, qu'ils soient juridiques, épistémiques, moraux ou esthétiques, et ici, l'esthétique désigne aussi bien le *design* du lait en poudre pour les nourrissons, ou la notation par Robert Parker du vin de Bordeaux, que les choix et initiatives du Palais de Tokyo, ou du jury du festival de Cannes, en passant par la finale de *Star Academy* que finance une publicité à 115 000 euros pour trente secondes –, cette lutte, donc, résidait encore tout récemment dans une *séparation fondatrice* entre la *sphère symbolique de l'existence* et la *sphère matérielle de la subsistance*. Cette séparation spirituelle distinguant clercs et producteurs était le *principe même de l'organisation* sociale, et elle était elle-même fondée sur l'opposition *métaphysique* de la matière et de l'esprit.

Cette opposition métaphysique étant dépassée et déconstruite par les faits, le système production/consommation a intégré la sphère des clercs et la sphère des producteurs, tout en rendant évident le fait qu'il y a des conditions matérielles, techniques, technologiques et machiniques de la production symbolique, celle-ci caractérisant l'esprit comme *sublimation* en quoi l'existence consiste.

Autrement dit, une critique de la perte de participation et de la situation de misère symbolique qui en résulte et qui constitue une *catastrophè* du sensible, suppose une pensée de la matérialité de l'esprit et des conditions techno-logiques et rétentionnelles de la sublimation, c'est-à-dire aussi de la projection des consistances comme ce qui excède l'existence. Une telle

pensée ne peut se constituer qu'en un dépassement de l'opposition métaphysique de la forme et de la matière, pour lequel j'ai proposé en divers contextes les concepts de *rétenction tertiaire* et d'*évolution épiphylogénétique*.

Mon hypothèse est que l'intégration du symbolique à la production, qui est la réalité organisationnelle du contrôle esthétique, constitue un saut et un terme, un changement radical aussi bien qu'une *catastrophè*, c'est-à-dire le stade terminal d'une histoire qui est aussi le stade d'une dé-composition du sensible : tel est le sens de la thèse de la perte d'individuation et de la perte de participation, dont j'ai repris les analyses chez Simondon et Leroi-Gourhan, et comme concrétisation, au stade le plus récent de la grammatisation, d'une *tendance à la régression* dont on trouve la question posée dans le *Traité de l'âme* d'Aristote.

Que cette *catastrophè* ne soit pas pour autant une fatalité, ni donc une catastrophe au sens ordinaire de ce mot, c'est ce qu'une réflexion rapide sur l'appareillage et l'appareiller qu'il appelle permet d'envisager.

Je parle ici d'*appareiller* au sens, à la fois :

1) de *rendre appariés les appareils et ceux qui les pratiquent*, précisément par le fait qu'ils les pratiquent, et non seulement qu'ils en usent et s'y usent et abusent dans la consommation qu'est la consommation comme addiction ;

2) de *partir à l'aventure de cet élargissement de la perception et de l'aperception* dont parlait Benjamin lorsqu'il s'intéressait au cinématographe, de *faire autrement (par les appareils)* cette *expérience* du sensible qui n'est jamais réductible à un conditionnement, et dont les débordements et les excès qui en surgissent, comme singularités, sont à la fois les conditions d'une individuation psycho-sociale plénière, et la projection politique par où le circuit du désir exclamatif et sensationnel constitue ce que Simondon appela le théâtre de l'individuation – mais, *ici*, comme tournant machinique de la sensibilité.

Ce sont les conditions d'un tel théâtre, et ses grandeurs, et ses misères, qu'explorent ou que tentent d'appréhender Warhol et Beuys, chacun dans son style et comme styles opposés, et issus de deux continents qui forment l'Occident, lorsque l'un, Warhol, l'Américain, acte de la question de l'individuation psychique comme question du moment d'une *célebrité* fugace et médiatique *promise à tous* (ce dont, en France, M6 d'abord, puis

TF1 ne cessent de tirer sans vergogne les conséquences), tandis que l'autre, l'Allemand, Beuys, tout en énonçant l'avènement d'une *culture individuelle* et uniquement psychique<sup>15</sup> – ce qui est évidemment et sciemment totalement contradictoire –, et l'affirmation d'une *antinomie épokhale*, proclame que *toute existence humaine est intrinsèquement artistique*, et qu'en cela, tout homme est un artiste.

Sur ce dernier point, disons sans tarder qu'il faut l'entendre comme la question *philosophique* qui en est toute proche, telle que je l'ai explorée dans *Passer à l'acte*, en cela qu'elle pose que *tout homme est philosophe en droit sinon en fait, c'est-à-dire en puissance sinon en acte* : nous retrouvons ici la question du *passage à l'acte noétique*, dont le *passage à l'acte artistique* est une modalité insigne, et, de toute évidence, beaucoup plus profondément enfoncée dans les couches « effroyablement anciennes<sup>16</sup> » du défaut originaire d'origine que le passage à l'acte philosophique : si la philosophie n'est attestée qu'à la fin du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, l'art est déjà éclatant il y a quarante mille ans, et l'on trouve à cette époque les premiers instruments de musique connus, sans même parler des comportements esthétiques du Néandertalien, qui remontent à trois cent mille ans.

À quelles conditions organologiques définirons-nous cependant le *passage de l'artiste en puissance à l'artiste en acte* ? Quelles sont les *conditions organologiques* d'un acte noético-esthétique en général ? Et, d'autre part, qu'appelons-nous ici *artistique* ?

Ce nom même d'*art*, dont le sens actuel est si récent, est-il encore adéquat ? Ne crée-t-il pas *de fausses ou de mauvaises attentes*, et un *nuage de confusions quasiment « historiques »* ?

Quoi qu'il en soit dans l'immédiat de telles questions, je voudrais ici montrer que la sensibilité appareillée pose des questions originales qui n'ont pas encore été suffisamment explorées et débattues, et dont un examen approfondi (dont je ne ferai ici qu'esquisser quelques préalables, qui me paraissent en constituer les tout premiers attendus) me semble permettre de revisiter des questions beaucoup plus anciennes et générales, des questions organologiques requises dans quelque situation esthétique que ce soit : une situation noético-esthétique est ici définie comme la concrétisation d'un circuit du sensible et du désir sous la forme d'une exclamation faisant échange symbolique, échange qui est l'accomplissement de l'individuation

en tant qu'elle n'est effective que si elle est à la fois psychique *et* collective, selon une boucle qui est déjà celle du *hau* analysé par Mauss<sup>17</sup>, mais dont on peut aussi trouver un microcircuit dans ce que, en psychophysiologie, on analyse comme la boucle sensori-motrice.

Et si je parle ici d'analyses *noético-esthétiques*, celles-ci ne peuvent ignorer qu'il existe une *esthétique non noétique* : celle des âmes sensibles.

#### 24. *Beuys, l'empreinte et la cire*

Je reviendrai plus en détail, au quatrième chapitre, sur cette question de l'esthétique sensitive *pré-noétique* pour montrer que seule sa prise en compte permet une généalogie du sensible noétique : c'est la raison pour laquelle je posais précédemment qu'une telle généalogie du non-naturel est cependant et nécessairement aussi inscrite dans une histoire naturelle. Et c'est parce que le sensible noétique trouve là, *c'est-à-dire dans la sexuaction du vivant*, ses sources généalogiques – mais comme poursuite et rupture à la fois, rupture qui est précisément organo-logique, comme apparition des *organa* que sont les artefacts, et défonctionnalisation des organes physiologiques du corps humain –, c'est *pour cela* que Joseph Beuys travaille avec la cire et le miel des abeilles.

L'art de Beuys est littéralement organo-logique, et ce, non seulement au sens où la *tekhnè* y est une question perpétuellement tendue, déployée et creusée, mais au sens où, par exemple, « l'œil doit quitter la rétine<sup>18</sup> », pour passer par l'expérience de la chaleur (« la chaleur n'est pas appréhendée par l'œil<sup>19</sup> »), c'est-à-dire par le toucher, dont Aristote dit que

... quant aux autres sens, en effet, l'homme est inférieur à beaucoup d'autres animaux, mais pour le toucher il les surpasse tous de loin en acuité (*akriboi*). Aussi est-il le plus intelligent (*phronimôtaton*) des animaux<sup>20</sup>.

C'est parce que Beuys situe le voir dans un *complexe* organologique extra-rétinien où le sculpteur social ne peut que confirmer l'intelligence du toucher que clame Aristote – mais ce toucher a une main qui appelle l'artefact, que ne pense pas Aristote, et qui est en revanche au cœur de l'organologie de Beuys comme question de l'*empreinte* – que Volker Harlan a pu lui dire :

J'ai l'impression que vous avez d'autres organes<sup>21</sup>.

Ceci – le fait que le sens du toucher ne peut sentir avec les yeux la chaleur qui constitue l'art de Beuys – ne peut être compris que dans la mesure où cette organologie est noétique, est cette noèse dont parle Aristote où l'homme est le plus intelligent des êtres, non seulement parce qu'il a le sens du toucher le plus développé, mais parce que ses sens forment une *communauté des sens* (et non un « sens commun » dont Aristote n'a jamais parlé, mais qui a été inventé par la tradition thomiste). Cette communauté des sens est leur *logos*, leur rassemblement dans la capacité d'ex-primer un jugement (*to krinon*) : c'est l'organologie d'une *pensée* elle-même comprise comme « processus sculptural<sup>22</sup> », ce qui signifie, aussi bien, que cette pensée et ses sens ont un corps qui est le milieu du toucher, et des mains, mais ces mains, en tant qu'elles touchent, fabriquent, c'est-à-dire ex-priment la noèse tout autant que la langue du *logos*, et *comme* cette langue qui, dans la bouche, accomplit des mouvements qui sont des gestes appelés signes, et que Beuys pense plus amplement comme empreintes.

Cette diversité organique, organologique et noétique n'est en effet appréhendable que comme *ex-expression dans la matière*, comme dépôt d'empreintes qui constitue la culture, y compris la langue en tant qu'elle est toujours plus que, et toujours au-delà de l'organe qui se situe dans la bouche :

Les hommes ne peuvent s'exprimer que par des formes imprimées dans la matière. C'est bien sûr aussi déjà dans la langue. [...] Ce caractère d'empreinte [...] seul est la culture<sup>23</sup>.

Pour le dire dans mon propre langage, la rétention tertiaire est ce qui, entre les mains ou par les mains de la noèse, mains dont la langue est comme un cas dans la bouche (c'est-à-dire à la fois comme organe du toucher, du goût et de l'ouïe parce que du chant), rend possible le circuit de l'impression et de l'expression comme exclamation du sensationnel, au sens du circuit de Klee – et dont la chaleur est un nom beuysien.

Or, *notre époque* (le texte est de 1986) est à cet égard souffrante dans la mesure où elle est *caractérisée par le fait que les empreintes s'effacent à mesure qu'elles se produisent*, comme si la cire où elles se déposent avait tellement chauffé que, devenue liquide, elle ne pouvait plus faire office de

matière *solide*, comme si, autrement dit, elle ne pouvait plus métastabiliser l'individuation, et était entrée dans un état brownien :

Tous les cinq ans il faut quelqu'un de nouveau sur le trône et tous les cinq ans il faut qu'il disparaisse à nouveau. C'est ça l'activité culturelle moderne [...] et la culture, ce n'est justement pas ça<sup>24</sup>.

Cette fluidité qui ne retient plus rien (et qui est celle du « quart d'heure de célébrité ») est rétentionnellement carentielle. Elle est sans cesse traversée par un flux de marchandises, d'énoncés, de sons et d'images qui devient totalement indifférent. Elle-même flux, cette fluidité devient indifférente à son tour et plus rien ne semble pouvoir lui arriver : il s'agit d'une *anesthésie, qui n'apprend donc rien* des événements pourtant effroyablement accidentels qui ne cessent d'arriver et de se multiplier *aux bords* du flux marchand, et risquent de s'y déverser comme autant de poisons. (Nous verrons cependant avec Nicole Loraux qu'un *devenir-indifférent du flux* fait déjà question à l'époque de la tragédie.)

Or, cette anesthésie est une situation de misère symbolique que caractérise une perte de participation qui oppose ceux qui sont artistes et ceux qui ne le sont pas :

Nous vivons tous encore dans une culture qui dit : il y a ceux qui sont artistes et ceux qui ne le sont pas<sup>25</sup>.

Cette opposition signifie que, s'il y a une différence entre l'artiste et celui qui ne l'est pas, elle ne fait circuit qu'à la condition que celui qui n'est pas *artiste en acte* le soit cependant *en puissance*.

## 25. *Beuys passeur du défaut de savoir*

Cette différence qu'il faut faire ne saurait être une opposition : il s'agit d'une composition, la composition qui constitue la possibilité de la participation, que ce soit aux sens d'Aristote, de Leroi-Gourhan, de Klee ou de Rouget, et sans laquelle il ne peut y avoir de *passage* à l'acte noétique.

Faute d'une telle composition de la puissance et de l'acte, celui qui n'est pas artiste en acte ne saurait participer à l'acte noétique en quoi consiste l'acte artistique : il ne saurait être lui-même trans-formé par cette



transformation du monde qu'est l'empreinte déposée dans la matière – dont la cire des abeilles est une figure à la limite, comme chez Platon elle joue de concert avec la *khôra* –, et qui forme une culture. Faute d'une telle composition de la puissance et de l'acte, celui qui n'est pas artiste en acte ne saurait inscrire cette empreinte dans le circuit de son propre désir, et la projeter de ses propres mains, de ses propres yeux, comme Thomas, cet étonné obscur, qui ne croit que ce qu'il voit, la projeter par sa langue, par des organes, outils et instruments propres, y compris ceux de l'infirmière ou du boulanger.

Cette opposition qui empêche que cette puissance passe à l'acte à sa manière, et selon les manières de ses mains (dont sa langue), est ce qui a substitué à la circulation des expressions un dispositif de répression de la noèse dont le circuit social et socialisant procède pourtant de façon irréductible : c'est donc le social qui est menacé (dont l'art n'est que la plus ancienne ex-pression), et c'est pourquoi la question de l'art devient celle de la sculpture sociale.

Les artistes en acte sont des hommes qui se distinguent des artistes en puissance que nous sommes tous en ce qu'ils consacrent sans cesse et essentiellement le temps de leur existence à *cultiver* et à *pratiquer*, selon un *domaine privilégié* et singulier de leur sensibilité noétique, les conditions d'un passage à l'acte noétique comme sculpture sociale, celle-ci étant la conquête de la singularité qui, cherchant à repasser à l'acte *le moins intermittemment qu'il est possible*, en développant une *mélété*, un mode de vie « artiste », passant généralement par un sens, comme l'œil et sa rétine, passe à l'acte comme sensationnelle, et cette singularité ne se constitue comme telle qu'en s'exclamant : par la main, comme ex-pression constituant des empreintes, ou par la langue qui est dans la bouche et se pro-jette dans l'interlocution, ou par le corps qui héberge la main, et la langue dans sa bouche.

Une âme ne peut être dite noétique que si elle est en puissance de recevoir l'expression de cette singularité comme étant singulière *elle-même*, que dans la mesure, autrement dit, où cette âme réceptrice trouve à se singulariser à son tour dans ce circuit qui passe désormais par elle qui se trans-forme ainsi (c'est-à-dire : qui s'individue). Cette âme n'est noétique qu'à la mesure de ce qu'elle est capable de rendre de ce qu'elle reçoit, aussi

bien comme boucle sensori-motrice, y compris comme oculo-motricité<sup>26</sup>, que comme circuit du *hau* maori.

C'est en ce sens que l'opposition entre ceux qui sont artistes et ceux qui ne le sont pas est un état de fait qui doit être combattu et que, pour être combattu, et comme trans-formation, il doit être pensé comme le fruit d'un processus évolutif :

On perçoit des choses sculpturales qui ne sont pas perceptibles avec un appareil perceptif habituel. [...] Un organisme social sur l'axe de l'évolution [...] doit être aujourd'hui différent de ce qu'il était il y a mille ans<sup>27</sup>.

Il y a conjointement trans-formation de l'appareil perceptif et évolution de l'organisme social, et, pour Beuys, cette possibilité repose sur un potentiel pré-individuel qui est précisément de l'ordre de ce que Platon décrit dans *Ménon* comme le savoir transcendantal oublié, le savoir noétique étant alors l'opération d'une réminiscence :

Les enfants l'ont tous déjà su très bien autrefois [...]. Quand les hommes arrivent au monde, ils savent déjà tout parce qu'ils en ont déjà fait l'expérience, et puis on leur a détruit<sup>28</sup> ...

La réminiscence, ou l'anamnèse, c'est ce qui consiste à soutenir ou à entretenir ce savoir de l'enfance. Et cet entretien est ce que la société n'assure plus, la possibilité d'individuation contenue dans cette pré-individualité est perdue :

Mais comme ce n'est pas soutenu, comme c'est quelque chose d'autre qui est soutenu, alors les choses se perdent<sup>29</sup>.

Cette perte, qui est à la fois celle de la participation et celle de l'individuation, procède de la destruction de ce qui constituait jusqu'alors un processus de transmission :

Il y a eu des époques où il a été donné beaucoup à l'homme par l'intermédiaire de guides et de médiateurs spirituels. [...] Il y a beaucoup de misère dans le monde parce que cette chose [...] a été tellement détruite et submergée de forces négatives et aussi de forces maléfiques<sup>30</sup>...

Lutter contre la ruine de ce circuit du sensationnel qui affirme un *nous* qui lie l'artiste à son modèle comme à son public, c'est affirmer l'unité de ce *nous* contre une certaine compréhension du capital comme calcul, où d'autres médiations ou intermédiations remplacent les « médiateurs spirituels », du design des poudres de lait à la finale de *Star Academy*, et c'est lutter pour une *élévation* de la notion de capital à ce qui, comme incalculable, promet la chance de l'inachèvement :

Le capital est ce que l'art est. Le capital, c'est la capacité humaine et ce qui en découle<sup>31</sup>.

Or, et c'est ce qui est terrifiant, c'est parce que *Star Academy* répond précisément à cet énoncé de la façon la plus perverse que cette émission est d'une efficacité symbolique qu'il faut dire tout aussi bien diabolique. Et c'est ce qui doit être pensé plus que toute autre chose – mais cela doit être pensé organo-logiquement.

La notion de capital comme art est la chance de l'inachèvement organologique de la sensibilité noétique, et c'est depuis le savoir intime de la nécessité d'un tel inachèvement, comme ce qui excède non seulement un quart d'heure mais un quart de siècle et même de millénaire de célébrité – et je reviendrai sur cette question du *temps de la noèse* qui s'exclame avec Daniel Arasse –, c'est avec ce savoir de l'inachèvement, ce non-savoir autrement dit, comme ce qui donne savoir-faire et savoir-vivre, c'est avec et depuis ce savoir issu de l'expérience, qu'il faut lutter contre les nouvelles médiations, les médiations antispirituelles qui exploitent la misère symbolique qu'engendre la perte de participation.

L'expérience de cet inachèvement comme non-savoir est elle-même l'épreuve d'une accidentalité originelle :

C'est justement par les erreurs que l'on apprend énormément si l'on n'abandonne pas en disant : ah ! c'est raté, passons à autre chose, mais au contraire, si on dit : cette erreur, je ne vais pas la laisser telle quelle, je vais en faire quelque chose<sup>32</sup>.

## 26. *Beuys, Épiméthée, Prométhée, et l'avenir de l'art*

Cette question de l'erreur est aussi celle de la faute d'*Épiméthée*, et de sa gémellarité avec *Prométhée*. C'est ainsi que Beuys instruit la *question*

*artistique de la technique, et la question technique de l'art : c'est entre les figures d'Épiméthée et de Prométhée que se situe l'avenir de l'art :*

Le prométhéique et l'épiméthéique sont deux images primitives. [...] Ne pouvons-nous avoir une culture où ces deux personnages primitifs [...] entrent dans un débat sensé ? Je crois que le devoir de l'art est d'y parvenir ; sûrement pas de l'art traditionnel, mais d'un art qu'il nous reste encore à inventer<sup>33</sup>.

Or, ce nouveau rapport de l'art à la technique, conçu comme « débat sensé [entre] ces deux personnages primitifs », c'est à la fois une question de la mémoire et une question de la prothèse ; plus précisément, c'est la question de ce qui lie la mémoire à la prothèse, comme finitude rétentionnelle, source de toutes les erreurs et oublis, et comme *hypomnésis* et *hypomnémata*, c'est-à-dire comme empreintes et rétentions tertiaires suppléant par défaut ce défaut originaire d'origine qu'est l'inachèvement constitutif de l'individuation psychique et collective dont le passage à l'acte noétique est l'expression comme exclamation du sensationnel, c'est-à-dire de la singularité toujours recommencée de la situation.

La compréhension que Beuys peut avoir de ces deux figures de Titans est cependant problématique. Son appréhension d'Épiméthée comme figure pastorale me paraît profondément inexacte<sup>34</sup>. La différence entre Prométhée et Épiméthée n'est pas entre le pasteur et l'artisan, mais bien entre celui qui anticipe et mémorise tout, et l'autre qui ne cesse d'oublier sans jamais prévoir le lendemain et n'apprend que de ses fautes – mais de fautes qui sont tout entières prises dans une condition techno-logique qui est un défaut de qualité donnée, un défaut d'origine, et dont la succession (des fautes) est une succession d'expériences qui, sédimentées et transmises comme empreintes de ces expériences, constituent *la culture comme généalogie organologique du sensible*.

Reste que la question n'est pas ici d'attribuer des points, bons ou mauvais, à Beuys, et encore moins de lui faire un procès ou de lui élever un piédestal, malgré le goût de notre époque pour les prises de position « sensationnelles », ce mot étant pris ici en un sens sur lequel je reviendrai, et qui est la régression du sensationnel noétique, celle-là même par laquelle il est toujours possible de renverser un symbole en son contraire, tout aussi bien que de faire de l'efficacité symbolique d'une émission une efficacité diabolique.

Le véritable enjeu, c'est de dire en quoi Beuys constitue un moment crucial qui est à la fois l'écho et l'antithèse de Warhol, mais aussi de Duchamp, et pourquoi les acteurs d'une telle scène instruisent le dossier de l'individuation comme participation et perte de participation, questions qui constituent, pour Beuys, l'objet d'une lutte.

### *27. Beuys, l'objet de la lutte et l'impuissance de la vie intellectuelle. Solides, matières, concepts*

Or, il y a lutte et combat à mener dans la mesure où le nouveau rapport de l'art à la technique, en vue « d'un art qu'il nous reste encore à inventer », est aussi et d'abord, de nos jours, le rapport à l'industrie, c'est-à-dire au prolétariat et à la consommation. Et c'est la question des médias tout autant que celle de la production :

Ici, il y a l'écran de télévision ou le journal. Et en face, il y a celui qui l'observe<sup>35</sup>.

Cette nouvelle situation médiatique, qui est précisément celle de la perte de participation, c'est la question d'un prolétariat dans lequel l'artiste a tenté d'entrer mais où il a échoué, faute de pouvoir le penser :

On a au moins tenté de quitter la classe bourgeoise pour entrer dans la classe prolétaire. Mais comme cette tentative n'a pas été menée avec une véritable constellation d'idées, toute l'opération a échoué.

Or, cette tentative ne doit pas être abandonnée, car :

... la notion de prolétariat est toujours d'actualité, même si c'est sous une autre forme<sup>36</sup>.

Le prolétaire sous cette autre forme, c'est l'homme grégaire anesthésié qui ne fait plus l'expérience d'un défaut qui est ici nommé un manque :

L'être humain est déjà tellement mort qu'il ne connaît plus le manque, ce qu'il y a de plus important pour lui, parce qu'il s'est fait bourrer le crâne par les systèmes politiques du communisme et du capitalisme à un tel degré qu'il ne sait plus ce qu'est un homme. Il se satisfait donc de ce qu'on lui propose<sup>37</sup>.

Dans *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Beuys décrit un état de guerre dont il faut rechercher les causes « dans l'impuissance de la vie

intellectuelle », ce qui n'est pas très éloigné de ce que disait Valéry en 1939, et où la tâche de l'art, comme sculpture sociale, est de « créer un nouvel organisme social<sup>38</sup> ».

Cela suppose de forger des concepts « qui mettront en forme le sentir et le vouloir<sup>39</sup> », mais que cette forge produise des empreintes, et pas seulement celles qui se forment dans la langue de la bouche, ni dans les gestes de la main qui prolongent et transposent les gestes de la langue sur le papier (« car méditer, sans traces, devient évanescent<sup>40</sup> »). La question est celle d'une *solidité* et d'une *matérialité* du sculptural en relation avec une *conceptualité* qui fait désormais défaut :

La condition nécessaire au devenir d'une sculpture est que [...] elle puisse [...] s'exprimer dans l'empreinte de la matière, une matière solide. [...]  
Dans l'art [...] règne un concept (ou une absence de concept) qui n'est plus opérationnel<sup>41</sup>.

Or, cette absence de concept est très explicitement référée à la question posée par une perte de participation qui n'est sans doute pas celle que j'ai caractérisée jusqu'ici, mais qui *procède* en revanche directement et intégralement, telle est ma thèse, de cette situation caractéristique, et que Beuys décrit ici comme ce que j'ai appelé, dans *De la misère symbolique 1*, un *non-partage* du sensible<sup>42</sup> :

Des signaux importants ont été émis dans la modernité, par l'art moderne, la science moderne, la technologie moderne. Ces signaux de l'art moderne ont été présentés aux hommes comme des symboles et des énigmes par Kandinsky, Lehmbruck, Klee. [...] Ces signaux [...] ont laissé la grande majorité de l'humanité dans la solitude. Les hommes ne pouvaient pas, dans leur vie réglée par le travail, prendre part à de tels mouvements intellectuels. [...] La grande majorité de l'humanité avait besoin de tout autre chose que d'artistes, avec leurs œuvres et les amateurs de celles-ci<sup>43</sup>.

Or, cette situation est une tragédie, et celle-ci, le signal de la « fin de la modernité ». Que veut dire cette fin ? Signifie-t-elle un épuisement dont on doit prendre acte (mais que veut dire « prendre acte » ?), ou bien le commencement d'autre chose, d'un art qui « reste encore à inventer » et qui n'appartiendrait plus à l'art, du moins traditionnel ou moderne ? Quelles que soient les réponses, elles passent par l'affirmation de

... la formule « tout homme est un artiste », qui a suscité beaucoup de colère et que l'on continue à mal comprendre, [et qui] se réfère à la transformation du corps social. Tout

homme peut, et même doit, prendre part à cette transformation si l'on veut réussir cette grande tâche. Car si une seule voix manque pour travailler cette plastique sociale qui doit d'abord être exprimée, je dis si une seule voix manque, si elle ne participe pas, il faudra attendre longtemps pour arriver à la transformation, à la nouvelle construction des sociétés<sup>44</sup>.

La question est donc bien la participation, et c'est ici qu'il faut explorer et forger un nouveau concept de l'art : le concept d'un art *élargi*.

### *III*

## Nous tous

# L'individuation comme trans-formation et la trans-formation comme sculpture sociale

Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune.

Marcel PROUST

Une étrangère s'en vient à nous, celle qui rompt  
Le sommeil, la  
Voix façonneuse d'hommes.

Johann-Christian-Friedrich HÖLDERLIN

## *28. Beuys et nous tous. L'élargissement du concept d'art et l'amour de la tâche*

[L'art] peut se révéler sous son ancien visage, celui qui n'est plus efficace, celui des grands signaux, mais il peut aussi montrer sa face humaine, c'est-à-dire montrer son sens évolutif<sup>1</sup>.

Est ici appelé humain ce qui est évolutif. Que cette évolutivité soit aussi inhumaine, au sens où Blanchot le dit du chant des Sirènes, c'est la question du défaut d'origine, qui n'est pas simplement un manque, et c'est sans doute



ce que Beuys a du mal à penser. Quoi qu'il en soit, l'évolutivité de l'humain, comprise comme le sens et la question de l'art qu'il nous reste à inventer, est

... le seuil, entre d'une part le concept traditionnel de l'art, la fin de la modernité, la fin de toutes les traditions, et d'autre part, le concept anthropologique de l'art, l'art social comme préalable à toute capacité<sup>2</sup>.

Peut-être Beuys fait-il fausse route lorsque, pour illustrer sa pensée, il pose que chaque travailleur doit, en tant qu'il fait son travail,

... devenir une puissance créative, et [...] la reconnaître comme une partie d'un devoir artistique à accomplir<sup>3</sup>.

Peut-être la question est-elle ici manquée de la différence entre subsistance, existence et consistance dans cette manière d'interroger la perte de participation. Et c'est aussi en cela que le qualificatif d'« anthropologique » paraît pauvre. C'est cependant bien la subsistance qui est mise en question lorsque Beuys veut réinventer la valeur du capital, qui

... n'est en aucune manière une valeur économique. La valeur économique, c'est la capacité de l'homme investie dans le travail<sup>4</sup>.

Mais si la consommation est présentée comme un leurre qui ruine la sensibilité des hommes<sup>5</sup>, Beuys ne me semble pas prendre la mesure de la *nouvelle question de la prolétarianisation* qui y est contenue comme perte des *savoir-vivre* induite par la perte de participation.

La question est le *nous* et le *tous*<sup>6</sup>, le *nous tous* :

On s'en remet à *tous* les hommes, dans le sens d'une anthropologie globale. Tel est le concept élargi de l'art<sup>7</sup>.

Mais la limite de la réflexion et du geste tient à ce que Beuys n'interroge pas la question de l'*otium*, ni même ne l'entrevoit, bien que l'enjeu soit clairement énoncé comme celui d'une *activité libre* :

On ne saurait parler de créativité et d'invention en cet être créateur, c'est-à-dire dans l'élément inventeur et créateur propre à chacun, que si cette invention est libre, car on ne peut déduire de ce concept une créativité non libre<sup>8</sup>.

Cette invention libre est ce qui constitue le circuit social du désir comme exclamation, et sous forme d'empreintes, quelles qu'elles soient, c'est-à-dire de rétentions tertiaires quelles qu'elles soient, et c'est cela, la *sculpture sociale* à laquelle *tous* ont part – comme artistes en puissance ou en acte, mais, dans tous les cas, comme passage de la puissance à l'acte noétique dans et par l'expression :

Les actions de l'homme, c'est-à-dire ses informations, son caractère d'empreinte – imprimer quelque chose à une forme –, cette in-formation, doit-on les considérer comme un processus procédant d'une libre décision, de la liberté de cet être ? Dans ce caractère d'empreinte, on arrive au point où il faut parler du processus sculptural : imprimer un acte dans la matière. Par cet acte, le sculpteur ne se distingue guère de l'imprimeur<sup>9</sup>.

Ce circuit des empreintes et des impressions, des rétentions tertiaires sous toutes leurs formes, et qui est le mouvement par lequel l'organisme évolue, *se trans-forme, se sculpte*, est une organologie beuysienne. Mais elle n'instruit pas la réciprocité et le double sens du don et du contre-don, de l'intériorisation et de l'extériorisation transductivement contemporains, et cependant déphasés dans le temps – dans le *temps du déphasage* dont parle Klee sous le nom d'expressionnisme, et qui est le temps du circuit du désir en général (et j'y reviendrai longuement au chapitre suivant à l'occasion d'un commentaire de Freud et de sa théorie du « système perception/conscience ») :

Déjà dans la pensée se fonde le processus de mise en forme qui ensuite, par ses organes corporels et autres outils apparaît dans le monde en tant que caractère d'empreinte et là, prend une forme qui informe : une information à l'égard d'un autre être qui a besoin de cette information sous la forme d'un produit, ou bien qui considère l'information comme un message que l'autre peut recevoir<sup>10</sup>.

La question est celle des conditions du passage à l'acte.

Or, le passage à l'acte est un moment dans un circuit que Beuys ne prend pas ici en vue dans son ensemble, comme articulation de l'impression et de l'expression précisément dans le temps du déphasage. Et, d'autre part, son analyse des conditions du passage à l'acte ne rend pas compte de la nouveauté de la situation en quoi consiste la prolétarianisation.

Car le passage à l'acte requiert diverses conditions, dont, en premier lieu, le désir comme « amour de la tâche », c'est-à-dire comme sublimation :

Qu'est-ce qui m'amène à passer à l'action ? L'amour de la tâche. Entre la volonté et la pensée, le cœur agit : son unique mobile est l'amour de la tâche<sup>11</sup>.

## 29. Dessiner. La tâche du prolétaire, la lutte contre la bestialité et la responsabilité des travailleurs de l'esprit

Et cet amour de la tâche, c'est aussi bien celui de Beuys lui-même que celui de l'infirmière ou du boulanger : c'est l'amour du savoir-faire en tant qu'il supporte aussi un savoir-vivre. Or, Beuys ne distingue pas ici ce qui, dans la tâche du prolétaire (que ne sont ni l'infirmière ni le boulanger), est *dénué* de tout savoir-faire, ce qui le constitue précisément *comme* prolétaire. Dès lors, il ne discerne pas non plus la différence qu'il faut faire entre les tâches de subsistance comme savoir-faire et les tâches de l'existence comme savoir-vivre. Certes, avant la prolétarisation, savoir-faire et savoir-vivre composent : le savoir-faire est de fait, et précisément comme sublimation, une forme du savoir-vivre, même si, tourné vers les impératifs de la subsistance, il peut fermer le savoir-vivre aux consistances qui, seules, le trament, et ne pas être en mesure de cultiver l'*otium* où, justement, elles consistent (il peut être pris dans l'aveuglement du *negotium*<sup>12</sup>).

La prolétarisation du producteur est, en revanche, la perte de son savoir-faire qui tramait ses conditions de subsistance, et la décomposition du savoir-vivre qui s'y forgeait *aussi* comme mode d'existence. Le prolétaire est celui qui n'a plus que son corps à vendre, comme temps de travail. Mais le capitalisme, après avoir optimisé la production, c'est-à-dire les conditions de la subsistance, par la machinisation de la production, en vient à prolétariser non plus seulement le producteur, mais bien le consommateur, qui n'a plus que son âme à vendre, c'est-à-dire son temps de conscience : il s'agit de soumettre toute existence aux impératifs de la subsistance, et donc de nier cette existence et sa capacité à accéder aux *expériences* de la singularité en quoi consiste et que rend possible l'*inachèvement*, qui est, *en cela*, le « vrai capital » de l'évolution humaine – il s'agit de nier sa capacité à accéder à l'expérience des consistances, à travers les *tâches* constituant des *mobiles* par l'*amour* dont elles sont des *expressions*.

C'est précisément en cela que réside la perte de participation : comme perte de savoir, et tout aussi bien de saveurs, comme dégoût. Car la *sublimation* qu'est la tâche en général, et cette sublimation spécifique qu'est

le passage à l'acte noétique comme expérience esthétique et jugement de goût, expérience qui est en jeu en toute forme de savoir-vivre digne de ce nom, cette sublimation suppose elle-même un savoir-faire, qui suppose à son tour un apprentissage.

Cet apprentissage est la condition aussi bien de l'intériorisation que de l'extériorisation. Et c'est à n'en pas douter ce que signifie Beuys lorsqu'il parle du dessin :

Il n'y a rien de plus élémentaire que le dessin. Quand je montre à quelqu'un le chemin et que je lui indique sur un bout de papier le tracé des rues, eh bien, je dessine. [...] On ne devrait pas oublier que dans sa vie on a vraisemblablement beaucoup, beaucoup dessiné. Et si on ne l'a pas fait de sa propre initiative, on y a été poussé : à l'école par exemple, où il fallait tracer des figures géométriques<sup>13</sup>.

On apprend sans cesse et sans s'en apercevoir, et des institutions sont créées pour cela qui engagent l'âme noétique à passer à l'acte et luttent contre la régression par un travail de fond qui consiste en l'acquisition presque insensible, tant elles ont été naturalisées, de pratiques, et où

... écrire par exemple, c'est aussi dessiner.  
[...]  
Même en tant qu'infirmière on peut dessiner<sup>14</sup>.

Or, il y a aujourd'hui une lutte parce que, sur ce front également – tout comme le phonographe a permis d'écouter de la musique sans savoir en faire –, les médias en général induisent un *amollissement des apprentissages*, et une obsolescence de la culture des sens.

Ainsi s'organise la perte de participation généralisée, c'est-à-dire l'éviscération et l'énervement (au sens premier d'affaiblissement) des corps sentants, c'est-à-dire, aussi bien, la désocialisation des âmes. Je ne veux pas dire que cette organisation est conçue de toutes pièces et de façon délibérée, mais que l'époque, dans son *défaut de redoublement épokhal* du tournant mécanique de la sensibilité, et sous la pression des impératifs de subsistance qui dominant l'organisation économique qu'est le marché devenu « société de marché », conduit *de fait* à une telle organisation, qui est en réalité une dés-organisation, c'est-à-dire une *destruction des organes noétiques*, et leur régression au stade de la sensibilité purement réactive de

l'âme sensitive, stade de la régression de l'âme noétique qui ne s'appelle pas l'animalité, mais la bêtise et, à l'extrême, la bestialité.

Il s'agit donc de *lutter pour réorganiser le sensible*, et comme passage à l'acte du noétique. Mais une telle lutte n'a de sens qu'à *renverser à son tour le sens du phonographe et de toutes formes de télé-visions et de télésthésies en général*. La noèse est constitutivement télésthésique, en tant qu'elle est prosthésique : l'esthétique noétique est une esthétique du distant, du très loin, et en cela du Très-Haut, autre nom du sublime, dans cette mesure seulement où cette esthétique est toujours et originellement, comme circuit du dessin, et dessin du dessein, du motif, l'esthétique du prothétique, et comme prothétique.

C'est pourquoi le cours des choses ne conduit pas du tout naturellement à *Star Academy* : si cette déchéance n'est pas conçue de toutes pièces et de façon délibérée, elle est en revanche le fruit amer d'une organisation systématique et réfléchie des conditions optimales de captation des temps de conscience et du contrôle des corps. Ici, le corps n'est plus visé comme force de travail mais comme organisme dans l'organisation de la consommation, et, pour l'atteindre, il ne s'agit pas de transformer le corps du travailleur en temps de travail disponible sur le marché de l'emploi, mais l'âme du consommateur en temps de conscience disponible sur le marché des audiences.

Mais cette déchéance n'est pas une fatalité en ce qu'elle est aussi la carence et la responsabilité des travailleurs de l'esprit (artistes, scientifiques de la nature et de la culture, philosophes, juristes et législateurs)<sup>15</sup>, et le résultat d'un échec à *traduire la critique* de la métaphysique, qui opposait l'esprit et la matière, et le corps et l'âme, en *concepts pratiques* et en pratiques sociales, tout aussi bien qu'en objectifs de lutte et en conquêtes économiques et politiques – dans le cadre de ce que j'appelle désormais une économie politique et industrielle de l'esprit. Cet échec est lui aussi le résultat d'un énervement, au sens ancien, mais il s'agit ici de l'affaiblissement des âmes – et *des âmes des clercs*.

Il est temps d'engager la pensée et ses pratiques sur cette voie, et cela suppose de décrire les époques organologiques au cours desquelles les *conditions d'appariement et d'appareillages* pour l'aventure du sensible évoluent aussi bien dans le sens de l'expression que de la répression, autant

dans le sens du passage de la puissance à l'acte, que dans le sens de la régression de l'acte à la puissance.

### 30. *Le temps organologique et la fidélité du regard*

Il y a un temps organologique, qui est à la fois le temps des époques organologiques où se configurent des communautés organologiques au sein desquelles s'instancient des rôles sur la base d'un partage organologique, et le temps des pratiques qui font l'expérience du temps du déphasage dans lequel se forme l'expression. Et ces pratiques supposent des savoirs, savoir-faire ou savoir-vivre, et sont en cela elles-mêmes, et de part en part, organologiques.

La participation est la condition de constitution d'une époque, ce qui signifie qu'une époque est celle d'une *communauté organologique minimum* – niveau minimum au-dessous duquel le processus d'individuation psychique et collective n'est plus possible. Ainsi, la communautisation au sens de Husserl – en tant qu'elle suppose une pratique sociale réglée et partagée des *hypomnémata* que constitue l'écriture qui est à l'origine de la géométrie, l'écriture linéaire que j'ai appelée ortho-graphique – est une version logique (au sens classique et philosophique) de cette question : cette communautisation techno-logique est la condition de l'individuation psycho-sociale de la pensée rationnelle que constituent les sciences européennes aux yeux de la phénoménologie husserlienne<sup>16</sup>.

Mais la communautisation va bien au-delà de cette sphère logico-rationnelle, et commence bien en deçà. Ce sont cet *au-delà* et cet *en deçà* du logique qui ouvrent le partage du sensible en ce sens – et qui sont aux confins du *sauvage*, du *brut*, de ce qui ne se domestique pas, et dont la sublimation est l'appriivoisement.

Au-dessous du minimum de communautisation (entendue en ce sens élargi à la constitution et à la transformation de la sensibilité noétique), c'est l'anesthésie.

Parmi les conditions d'une communautisation effective, il y a, au niveau des pratiques mettant en œuvre savoir-faire et savoir-vivre, le temps d'une *fréquentation* des œuvres de l'esprit, et j'entends ici, par « œuvres de l'esprit », toutes les formes d'artefacts. L'organisation de ce temps est un complexe toujours inscrit dans une structure calendaire. Si, comme j'ai pu le

soutenir dans *La Technique et le Temps 3*, les médias audiovisuels ont constitué une calendarité et une cardinalité nouvelles et mondiales, celles-là mêmes qui visent les temps de conscience comme marché des audiences, et où *l'obsolescence du symbolique est la règle*, car l'obsolescence est la règle de tout marché industriel fordiste et consumériste, et si, pour l'immense majorité qui vit dans ce ghetto, l'expérience du sensible est devenue presque exclusivement audio-visuelle en ce sens, il y eut d'autres formes de calendarité et de cardinalité pour organiser le temps de la fréquentation des œuvres de l'esprit, telle l'école, dont j'ai déjà parlé, et tels les *lieux de culte* en général.

Le culte catholique fut ainsi, pour ses fidèles et durant des siècles, le temps de la contemplation des images et de la répétition des chants, et, à travers ces images et ces chants, le temps de la contemplation par l'intériorisation et l'extériorisation du divin *dans la version monothéiste du consistant*.

Notre-Dame de Paris, la cathédrale aussi bien que le roman dont elle est l'héroïne, forme l'enceinte de cette expérience de l'esprit et de ses œuvres. Or, ce culte, cette pratique, c'est une pratique de la répétition et du revenir des images que scandent les chants tout au long des offices, des semaines, des années et des siècles (pratique d'autant plus naturalisée, inaperçue et oubliée qu'elle est systématiquement répétée), et pour cela existent donc des lieux qui *donnent lieu* : qui ouvrent le circuit d'un don et d'un contre-don. Cela produit divers effets. Ainsi de la petite église de Combray et de ce qui s'y trame dans la conscience et l'inconscient du jeune Marcel, y formant son regard sur le monde :

Je savais que là résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentai tantôt en tapisserie, comme était la comtesse de Guermantes, dans « Le Couronnement d'Esther » de notre église, tantôt de nuances changeantes comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail où il passait du vert chou au bleu prune selon que j'étais à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises, tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant, ancêtre de la famille de Guermantes, que la lanterne magique promenait sur les rideaux de ma chambre ou faisait monter au plafond – enfin toujours enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : « antes »<sup>17</sup>.

C'est depuis cette pratique du visible en situation de culte que se constitue la phénoménologie que soutient et qui soutient toute cette *recherche du temps*, de ce temps tel que, perdu, il n'est le temps que parce qu'il *fait défaut(s)* (y compris les « fautes de Françoise »), et toujours par mégarde :

Je n'avais jamais pris garde quand je pensais à Mme de Guermantes, que je me la représentais avec les couleurs d'une tapisserie ou d'un vitrail, dans un autre siècle, d'une autre manière que le reste des personnes vivantes<sup>18</sup>.

Mais cette mé-garde est constituée par un re-gard qui est une répétition, un soutien du visible, comme il y a des notes soutenues par des notes continues, à partir desquelles on entend toutes les autres parce qu'on ne les y entend plus.

Ce qui est vrai du jeune Marcel qui fréquente le culte est vrai de tous les fidèles, et là est leur fidélité. Tous les dimanches, les fidèles voient et revoient, dans leurs églises et leurs cathédrales, dans leurs lieux de cultes, ces peintures, ces vitraux, ces tapisseries, ces sculptures, ces arabesques, ces perspectives, ces entrelacs et ces encorbellements, et ils les regardent en chantant les psaumes et en écoutant le prêche qui guide leurs yeux et leurs corps, où ces yeux sentent leurs mains, le froid de la pierre et la chaleur du cœur. Écoutant ainsi, répondant en chantant, ils re-gardent et re-regardent ce qu'ils voient. Dans ce regard, il y a une mégarde que le culte invite à méditer, et cette méditation est une culture, la culture de ce *regarder* tel qu'il devient un *contempler*.

Mais ce culte n'est possible que parce qu'en *tout* regard il y a un « re », c'est-à-dire une répétition et un maintien, une ténacité et une « garde » : l'expérience de la peinture est une expérience de la répétition qui garde.

C'est ce que savent les fidèles, *comme* les véritables amateurs d'art savent que, pour pouvoir voir, il faut revoir, et que revoir c'est re-garder, que le regard est un revoir et qu'une peinture vous dit toujours au revoir, en quelque sorte, *et qu'il faut donc y croire*.

Ce n'est qu'ainsi qu'elle dit quelque chose. Elle dit : « Il faudra que tu reviennes me voir, sinon tu ne me verras pas : sinon tu ne m'auras jamais vue *dans le futur antérieur où toujours et seulement je me tiens – et où tu te tiens aussi dès lors en tant que tu t'y trans-formes.* »



La peinture *reste* toujours à re-garder. C'est ainsi que Daniel Arasse pense avec elle :

Avec le temps, avec la durée, avec le fait de revenir, peu à peu les couches de sens, cette accumulation de sens, de réflexions, de méditations du peintre, apparaissent<sup>19</sup>.

Cette peinture est une trace, une empreinte dans laquelle, dit-il, on peut presque espérer retrouver ce qu'aura pensé le peintre pendant qu'il peignait, retrouver ce qu'il re-gardait comme *ce qu'il pensait même*, sa *peinture* étant précisément sa *pensée* :

Lorsque à Arezzo j'étais depuis des heures dans l'église San Francesco devant les fresques de Piero della Francesca, tout à coup j'ai vu [...] la signature théorique et individuelle de Piero della Francesca de tout cet immense ensemble de fresques par un minuscule détail, qui était en bas à gauche de la dernière fresque et qui représentait une tête coupée regardant le spectateur d'un regard aveugle, puisque la tête est coupée donc morte, et là j'ai eu vraiment le sentiment d'être au plus près de ce qu'avait pensé, imaginé Piero della Francesca [...]. J'ai pu voir ce détail, qui était là depuis cinq cents ans, parce que tout le reste de ce que j'avais regardé et commencé à comprendre me faisait tout à coup remarquer ce détail<sup>20</sup>.

Cette tête coupée qui nous regarde, c'est le vif du regard qui, devenu mort dans la peinture, devenu le mort qu'est la peinture, peut demeurer comme ce qui reste à regarder. Et, contredisant en apparence (mais non en vérité) ce qu'il dira de son regard sur la Madone Sixtine, Daniel Arasse explique ici pourquoi le détail re-marqué par le regard qui re-garde nécessite et permet de revenir voir, de venir revoir la peinture, comment ce que découvre le regard ouvre et invite au retour vers ce pour quoi les mots font défaut, et comme ce qui, *insistant* dans le tableau, lui confère le mystère de sa consistance :

À travers ses matières, ses formes, il y a quelque chose qui pense et je n'ai que des mots pour en rendre compte, en sachant pertinemment que ces mots ne recouvrent pas l'émotion dégagee. [...] Je pourrai toujours emplir par des mots et des mots, je n'atteindrai jamais la qualité spécifique de l'émotion d'un tableau en peinture. Même quand un tableau, ou une fresque, a été compris, y revenir c'est affronter de nouveau le silence de la peinture<sup>21</sup>.

Il y a donc un temps du regard qui ouvre un maintenant, le maintenant d'un tableau qui se main-*tient* par ce qui se constitue dans la *ténacité* du re-

gard, d'un regard qui est, en cela, ce qui tient la peinture, ou ce qui tient à la peinture comme ce qui se maintient. Mais c'est ce qui ne se donne et ne se « lève » qu'à la condition d'*insister*, comme cela se produit avec la Madone Sixtine de Raphaël :

Je suis allé à Dresde, j'ai vu la Madone Sixtine et j'ai été extrêmement déçu car on était en train de restaurer le musée : il y avait une plaque de verre devant le tableau, et ce que je voyais depuis ma place assise c'étaient les néons qui se reflétaient sur la plaque de verre, je devais bouger pour deviner la peinture. J'étais extrêmement déçu, mais comme j'étais venu à Dresde pour voir cette Madone, je ne voulais pas repartir déçu. Donc je suis resté à peu près une heure, à me déplacer, et à un moment donné le tableau s'est « levé ». Et là, tout d'un coup, j'ai vu la Madone Sixtine. [...] La Madone Sixtine présente très exactement le moment de la révélation du dieu vivant, c'est-à-dire que c'est un tableau qui montre le dieu brisant le voile, le dieu s'exposant. [...] Depuis, je n'ai plus besoin de voir la Madone Sixtine, elle s'est « levée », et je garde en moi cette émotion<sup>22</sup>.

Cette garde qu'il n'a « plus besoin de voir », c'est cependant ce qui revient comme un fantôme en *tout* ce que regarde Arasse, c'est une expérience qu'il a faite, et qui devient une *rétenction secondaire* d'un type particulier, que j'appellerai dans le prochain chapitre, critiquant la conception freudienne de la perception, une *rétenction traumatypique* : c'est cette *impression* qui *travaille* au fond du temps, en tâche de fond, pour se constituer en *expression* tout au long d'un circuit qui est aussi une aventure, celle que Klee conçoit comme l'idée même de l'expressionnisme.

### 31. *Le conflit des répétitions*

S'il faut re-garder la peinture, s'il faut du temps pour en *éprouver* la consistance, à défaut de la voir et de la nommer (puisqu'elle n'existe pas), et à *force* d'*insister*, et d'*insister contre ses propres résistances*, il en va de même d'une pièce de musique : si elle ne vous donne pas envie de la réécouter, de la rejouer, ou bien ce n'est pas une bonne pièce de musique, ou bien ce n'est pas de la bonne manière que vous l'avez écoutée – sans *insister*, sans *savoir attendre qu'elle ne se lève*, et vous *élève*, comme l'un de ses enfants.

Telles sont les pratiques de Marcel, pratiques d'écoute et de répétition de la Sonate de Vinteuil, bien sûr, mais aussi pratiques du texte de *Phèdre*, et

des interprétations de la Berma qu'il n'apprécie que depuis sa connaissance préalable et sans cesse répétée et réitérée du texte :

Si j'allais entendre la Berma dans une pièce nouvelle, il ne me serait pas facile de juger de son art, de sa diction, puisque je ne pourrais pas faire le départ entre un texte que je ne connaîtrais pas d'avance et ce que lui ajouteraient des intonations et des gestes qui me sembleraient faire corps avec lui ; tandis que les œuvres anciennes que je savais par cœur, m'apparaissaient comme de vastes espaces réservés et tout prêts où je pourrais apprécier en pleine liberté les inventions dont la Berma les couvrirait, comme à fresque, des perpétuelles trouvailles de son imagination<sup>23</sup>.

Ce que décrit Proust de ses *attentes*, qui se constituent dans ses pratiques de la Sonate ou de *Phèdre*, cela forme un culte, mais ce n'est plus un culte religieux. Ce culte, qui est un mode d'existence, constitue un ensemble cohérent de pratiques, typiques de l'amateur d'art et de l'homme d'esprit du début du XX<sup>e</sup> siècle *en tant qu'ils répètent*.

La répétition musicale est sans doute plus que toute autre l'expérience *commune* du culte, comme chant. Elle ne souffre pas, comme la peinture, de l'interdit de l'image, et elle aura été l'*otium* du peuple par excellence comme moment de communion, avant que l'école ne vienne la concurrencer comme nouveau lieu d'apprentissage – *donnant lieu* à la République, c'est-à-dire à un nouveau processus d'individuation psychique et collective –, et pour poser cette fois *explicitement* que la pratique qu'est l'*otium* est un apprentissage, et non seulement une fidélité, une expérience du devenir, et non seulement la répétition et le renforcement d'une foi révélée. Car ce qu'il s'agit désormais d'apprendre, c'est qu'il n'y a pas d'origine, que l'homme est « évolutif », comme dit Beuys, et qu'apprendre à vivre, c'est apprendre à advenir dans le devenir : apprendre est une aventure.

Cette *question de l'apprentissage explicitement exposée* est aussi ce qui distingue l'art après la mort de Dieu, et ce qui en devient l'enjeu même, précisément dans le contexte de la perte de participation et de la misère symbolique. C'est ce qu'enseigne si bien l'œuvre de Sarkis, dont les expositions sont souvent aussi des ateliers pour les enfants. C'est aussi ce que médite Alain Didier-Weill<sup>24</sup>. Et c'est enfin, j'y reviendrai, ce dont Marcel Duchamp est la première occurrence.

Car la perte de participation et d'individuation se concrétise à la fois comme comportement compulsif, mimétique, grégaire, et automatique,

comme *compulsion* de répétition, et, paradoxalement, comme perte et oubli de l'*expérience* de la répétition, c'est-à-dire de la répétition *comme apprentissage* : comme perte de la répétition que Deleuze tente d'isoler comme différence dans *Différence et répétition*<sup>25</sup>.

Il fut un temps où l'on répétait toujours et longuement les choses, pour qu'elles *deviennent* des choses auxquelles les œuvres ouvraient l'espace et donnaient leur lieu, le lieu où elles advenaient comme l'aventure silencieuse de l'esprit – car toute chose advient d'une telle sublimité subtile. Si l'on n'avait pas dans son salon de tableaux, par exemple, parce que l'on n'avait pas de salon, et à peine une chambre, il y en avait dans l'église que l'on revoyait tous les dimanches, et que certains, les plus proches des clercs, revoyaient tous les jours, sinon plusieurs fois par jour.

Il y avait aussi des comptines, des refrains, des structures qui revenaient, et ce dans tous les domaines, inscrites dans l'anneau du calendrier, jalonnant la cardinalité : des ritournelles.

Aujourd'hui, l'on consomme toujours des choses qui, parce qu'elles sont toujours nouvelles, peinent de plus en plus à se constituer comme *choses* : les choses ne demeurent plus jamais les mêmes choses, tant et si bien qu'elles ont de moins en moins leur lieu, et donnent de moins en moins lieu à ce pour quoi sont les choses, c'est-à-dire à un monde<sup>26</sup>.

La chose ne se présente que dans sa répétition, ou que dans la répétition de quelque chose d'où elle vient, dont elle provient, *et qu'elle poursuit*. Jamais la chose n'apparaît pour la première fois. Mais cela veut dire qu'une chose n'arrive que sur un chemin qui, comme tous les chemins, a *déjà* été cheminé. Il n'y a pas de chose qui, comme figure, puisse se dessiner hors du fond(s) d'un tel *déjà*. Et ce déjà n'est structuré que par des pratiques, qui sont des répétitions.

Or, le conditionnement esthétique est la consommation du sensible, et la consommation du sensible substitue le conditionnement à l'expérience en dévaluant *la répétition comme pratique* tout en généralisant *la répétition comme mimétisme* grégaire de l'« usage ». Il faut *ne pas* répéter : *on n'a plus le temps* de répéter. Le marketing est tout entier organisé pour éviter que cela se répète, et pour faire en sorte qu'à l'usage cela s'use : il faut que l'objet s'épuise dans son usage et qu'aucune expérience ne s'accumule à partir et autour de lui. Quant à ce que l'on appelle en ergonomie ou en

design industriel le « retour d'usage », c'est l'affaire de la production, et non des consommateurs.

La guerre esthétique que mène le capitalisme comme canalisation des temps de conscience et de l'énergie libidinale, en vue de dupliquer un standard de comportement, est une guerre pour l'imposition de la marchandise industrielle comme modalité hégémonique de la répétition et prolétarianisation généralisée, où Liz Taylor et le président des États-Unis boivent comme le clochard du coin ce Coca-Cola<sup>27</sup> auquel Patrick Le Lay se charge de vendre et de rendre le temps de cerveau humain *universellement* disponible – et c'est ce que Deleuze identifie comme l'universalité réalisée en tant que marché<sup>28</sup>. Ce fonds de questions, chez Warhol comme chez Beuys, procède de Marcel Duchamp.

### *32. L'impuissance artistique, la verdurinisation du monde et la répétition machinique*

La question beuysienne de la sculpture sociale, à la différence de celle de la reproduction selon Warhol, se définit comme une *lutte* contre la perte d'individuation. Même si Beuys n'a sans doute pas les moyens de penser la *prometheia* – et la machine à l'origine de cette reproduction et de la reproductibilité précisément dite « machinique<sup>29</sup> » pour réinventer le sens de l'*épimetheia*, la machine étant cependant son horizon de travail et de pensée, comme c'est le cas de Warhol –, il pose la question d'une culture devenue essentiellement individuelle en tant qu'elle conduit à une *absence* de culture, dans la mesure même où la culture ne peut jamais être individuelle, et c'est ce que veut dire à la fois le constat d'une disparition de l'individu et d'un grégairisme généralisé, engendré par « le capitalisme et le communisme », et l'affirmation en droit de l'être-artiste-en-puissance de tous face à ce fait que

... nous vivons tous encore dans une culture qui dit : il y a ceux qui sont artistes et ceux qui ne le sont pas<sup>30</sup>.

Autrement dit, face à la situation d'hypersynchronisation des temps de conscience, de liquidation des existences, c'est-à-dire des savoir-vivre comme individuation des singularités, les artistes en acte apparaissent

comme des *attitudes* où *persiste* et *insiste* le diachronique, mais comme un processus d'*hyperdiachronisation* tel que ces singularités *ne peuvent plus circuler* sur le circuit des impressions et des expressions de l'exclamation du sensationnel où l'individuation psychique se constitue comme individuation collective, et comme *son temps déphasé*. Elles ne peuvent plus y circuler, sinon sur ce circuit de l'universel absorbant le singulier qu'est le marché de l'art, cas spécifique de la réalisation de l'universel par le marché formant lui-même la scène de la *verdunisation* du monde – de la disparition des Guermantes, des Swann et des Elstir et de leurs noblesses diverses – où est apparue cette nouvelle race d'« amateur d'art » : l'acheteur-collectionneur, à l'occasion spéculateur, sinon spéculatif, et confiant (*trustfull*), sinon fidèle et croyant (*faithfull*).

Poser la question de la participation comme apprentissage est précisément désigner cet enjeu – l'enjeu de cet apprentissage comme disparition d'une noblesse de l'art et d'une époque à jamais révolue de l'*otium*, appelant la révolution d'une autre époque de l'*otium* du peuple – comme l'objet d'une lutte qui est, pour Beuys, « l'art qu'il nous reste encore à inventer », et où Prométhée et Épiméthée entreront « dans un débat sensé ».

Beuys et Warhol disent et interrogent donc dans des directions opposées la *puissance* comme participation, la perte de participation, c'est-à-dire la *régression* et la *répression*, et le *passage à l'acte*. Warhol prend acte de la consommation dont Beuys dit la misère. Si Warhol célèbre le tournant machinique de la sensibilité en même temps que la question de la célébrité<sup>31</sup> – ce que signifie « je veux être une machine » –, s'il comprend les caractéristiques de l'individuation comme perte d'individuation induite par la reproductibilité, qui est un âge de la répétition – c'est le « quart d'heure de célébrité » –, il n'en interroge pas les conséquences misérables, il n'y cherche pas la possibilité de *l'autre modalité* de la répétition.

Quant à celle-ci, qu'il faut cependant trouver à *même la répétition machinique, comme* tournant machinique de la sensibilité, il manque, à l'époque où ces questions se posent, avec Beuys et Warhol héritant de Duchamp, et comme fin de l'art moderne, une approche généalogique et organologique : si l'enjeu de la misère est une certaine compréhension et une certaine pratique de la répétition, celle-ci est ce dont l'organologie

générale configurée par l'évolution des rétentions tertiaires constitue les possibilités : c'est ce que j'ai soutenu dans le « Prologue » de ce livre.

Les rétentions tertiaires, elles, prennent après le néolithique la forme d'*hypomnémata* qui deviennent des objets de pratiques, avec la *mélété* stoïcienne ou épicurienne, puis avec les exercices spirituels des clercs – qui seront au cœur de la Compagnie de Jésus, avec saint Ignace de Loyola et ses *Exercices spirituels*, dont je montrerai dans un autre travail la dimension cruciale *dans la sublimation comme grammatisation* de l'Occident chrétien en voie de mondialisation, c'est-à-dire comme économie libidinale des empires coloniaux<sup>32</sup> –, et, finalement, comme organisation des cultes aussi bien que de l'instruction publique au moment de l'industrialisation, ce qui conduira, en 1905 et en France, à la séparation de l'Église et de l'État. C'est l'ensemble de ces pratiques et des organisations auxquelles elles donnent lieu que je rassemble sous le concept d'*otium* tel qu'il permet l'installation d'un *otium* du peuple.

Cependant, la nouvelle économie libidinale en quoi consiste l'accomplissement du capitalisme comme démocratie industrielle est le remplacement de cet *otium* du peuple par un *negotium* du peuple. Et ce remplacement aboutit à ce que le premier chapitre avait caractérisé comme perte de participation.

### *33. Usages et pratiques des appareils hallucinatoires dans le negotium du peuple comme mécréance esthétique : la question de la mort de l'art*

Si l'on ne peut pas définir toutes les œuvres de l'esprit au sens strict d'*hypomnémata*, tel que le caractérise Foucault, tel que je l'ai étudié comme la question de l'hypomnèse chez Platon, et tel que je l'ai réexhumé dans les analyses de Max Weber<sup>33</sup> aussi bien que comme processus de grammatisation<sup>34</sup>, elles sont en revanche toutes des rétentions tertiaires, et, en cela, elles constituent bien des substrats hypomnésiques, c'est-à-dire aussi des objets du fétichisme : des objets particulièrement favorables aux projections fantasmatiques et fantastiques, et précisément comme supports de répétition, au sens où je l'ai soutenu plus haut à propos du regard pictural et de l'écoute musicale *éprouvant la différence*.

Dans cette très longue histoire, le tournant machinique de la sensibilité est une nouvelle époque de la répétition comme condition générale de

l'expérience du sensible, elle-même conçue comme aventure des consistances dont procède l'élargissement du sens aussi bien comme *aisthesis* que comme *semiosis*, c'est-à-dire comme circuit noétique de l'exclamation.

Cette dimension esthétique de la noèse, en quoi consiste le processus d'individuation psychique et collective, constitue une *vie de la mémoire* qui est l'*énergie* de l'œuvre de Beuys, et ce que Sarkis nomme un *trésor*<sup>35</sup>, *c'est-à-dire un thesaurus*.

C'est du moins ce que nous allons *essayer* de voir (et cet essai est *toujours une aventure*, sans quoi précisément il échoue), et, si possible, de *re-garder en nous sous-venant des œuvres*, en *revenant à nous* par les œuvres, et en examinant tout d'abord à quelles conditions le processus d'individuation psychique et collective peut, ou ne peut pas, *adopter* un nouveau dispositif rétionnel, induit par une évolution organologique dans la généalogie sans cesse bouleversée par la *tekhnè*, *généalogie des adoptions* en quoi consiste cette individuation.

À quelles conditions l'adoption d'un nouveau dispositif rétionnel est-elle possible ? Aujourd'hui, ces conditions sont des plus mauvaises, et l'on peut se demander s'il y a encore adoption et *possibilité* d'adoption, du moins si l'on appelle adoption, non pas une simple *adaptation* par conditionnement, mais une *expérience* par déploiement de pratiques, c'est-à-dire par apprentissages.

Il résulte de ces mauvaises conditions ce qu'il faut appeler une véritable *mécréance esthétique*, qui est la réalité effective du *negotium* du peuple. Tel est le sens profond du « malaise dans l'esthétique<sup>36</sup> », plus profondément un doute fondamental du social, et dans toutes ses couches, à l'endroit de l'art contemporain, c'est-à-dire un *non-partage* du sensible, qu'un état d'âme du monde universitaire et de la critique professionnelle.

C'est ce doute qu'exprime lui-même Beuys lorsqu'il en appelle à une autre forme d'art.

Il y eut la mort de Dieu, dont procéda la naissance de l'art *en tant* qu'art dans le désenchantement du monde comme modernité. Or, la question est aujourd'hui posée de la *mort de l'art* – laquelle est encore tout autre chose que la *fin de l'art*. Après la mort de Dieu, l'Occident et l'Europe industrielle vont-ils devoir prendre acte d'une mort de l'art telle qu'elle n'est justement *pas simplement* une fin de l'art ? La fin de l'art, telle que l'annonça Hegel,



n'était pas la fin de l'*expérience* artistique. En revanche, la possibilité de la mort de l'art serait la possibilité du *remplacement* de l'expérience du sensible, en quoi consiste l'art, par le *conditionnement* esthétique, qui est le but essentiel, aujourd'hui, du marketing. C'est contre cette possibilité qu'il nous resterait à « inventer une nouvelle forme d'art » faisant entrer Prométhée et Épiméthée dans un débat sensé.

*L'expérience esthétique est une croyance où se produit une consistance à la condition d'une ténacité et d'une insistance* – du regard, de l'ouïe, des sens, de la chair, qui se constituent dans des pratiques appelant elles-mêmes des savoirs, c'est-à-dire des *tekhnai*, qu'il s'agisse de savoir-faire ou de savoir-vivre, c'est-à-dire de modes d'existence individuels et collectifs en tant qu'*otium*, par exemple comme rituels et cultes au sens courant. Comme toute croyance – j'avais développé ce point dans *Mécréance et discrédit 1* sur le plan spirituel en général –, la créance esthétique a besoin de pratiques par lesquelles elle est *volontairement* entretenue (il n'y a aucune croyance spontanées). Et ce n'est qu'ainsi que peut se constituer la figure d'un *amateur*, c'est-à-dire de celui qui *aime un objet*, et qui *sublime*, et qui donc y croit, et qui peut parfois perdre la « foi », c'est-à-dire ne plus croire à son objet : cet amour de l'objet peut être, comme passage à l'acte noétique, tout aussi intermittent que la participation au divin. C'est même, selon Pascal, la condition *impérative* d'une croyance, d'une fidélité ou d'une foi. Et c'est en quoi il faut alors *faire confiance aux prothèses de la foi que sont les répétitions* en quoi consistent justement ce que l'on appelle des pratiques, qu'elles soient religieuses ou artistiques, y compris comme répétition de gammes ou recopie de partitions<sup>37</sup>.

Dans le contexte du tournant machinique de la sensibilité comme perte de participation, de telles pratiques supposent la reconstitution d'une communauté organologique ouvrant la possibilité d'un nouveau « partage du sensible », qui doit être organisé, et comme organisation sociale. Cela veut dire qu'il ne peut être que le résultat d'un combat qui reste à mener – et qui suppose « un art qui reste à inventer » *tout autant qu'une réinvention de la question politique* : qu'une réinstanciation *politique* de la question de l'art, du sensible, de l'esprit et du culte. C'est, je le précise encore, ce que j'ai appelé, dans *Mécréance et discrédit 1*, une économie politique et industrielle de l'esprit.

La manière originale dont ces questions se posent, et, selon moi, constituent le contexte crucial dans lequel peuvent apparaître des figures en écho et aussi différentes que sont celles de Beuys et Warhol, peut être approchée à travers ces deux faits anthropologiques frappants et congruents que furent, d'une part, la projection de *L'Entrée en gare de La Ciotat* par les frères Lumière, le 28 décembre 1895, boulevard Haussmann, et, d'autre part, l'expérience que fit André Ombredane lorsqu'il présenta un film à des Africains qui n'en avaient encore jamais vu aucun.

### 34. Art et croyance

Comme la religion, l'art est un phénomène de croyance : ce n'est que dans une telle mesure que l'on peut dire que l'expérience de l'art *en tant qu'art* n'advient qu'avec la mort de Dieu. Mais comme la religion, une telle croyance suppose non seulement une culture, mais un culte, et celui-ci est un apprentissage. J'appelle culte ce qui relève de pratiques, telles les pratiques de ces *hypomnémata* qui forment les supports d'une *écriture de soi*, mais aussi telles que ce *soi* peut et doit, au bout du compte, être celui d'un collectif, c'est-à-dire d'une interlocution (selon le sens *épistolaire* de toute hypomnèse, que ce soit au sens de Foucault lisant et interprétant, c'est-à-dire *réécrivant et réenvoyant* les *Lettres à Lucilius* de Sénèque, ou que ce soit au sens de Derrida dans son *Introduction à L'Origine de la géométrie* de Husserl, ou dans son interprétation des *Recherches logiques* et des *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* dans *La Voix et le phénomène*). De telles pratiques supposent des techniques, des savoir-faire, des instruments ou des appareils.

Que l'art suppose une croyance, mais aussi, et tout autant, une distance, celle dont Proust parle à propos de la Berma interprétant *Phèdre*, que d'abord il ne sait pas trouver, et qui est la dimension ouverte par la croyance où celle-ci sait *distinguer l'art comme tel*, c'est-à-dire *comme un autre plan* que ce qui, tout simplement, existe, c'est ce que je vois dans l'anecdote que Stendhal évoque dans *Racine et Shakespeare*<sup>38</sup>, l'histoire du *soldat de Baltimore* que rapporte ainsi Antoine Compagnon :

Ce soldat fut préposé à la surveillance du théâtre, où par malheur il n'était jamais entré avant d'y être posté. Au moment où Desdémone fut menacée par Othello au cinquième acte de la tragédie, il coucha celui-ci en joue, appuya sur la gâchette et abattit l'acteur, sur

quoi la représentation dut cesser. L'acteur en fut quitte pour un bras cassé. Stendhal parlait d'*illusion parfaite* et jugeait qu'elle était rare et surtout très éphémère, ne durant pas plus d'une demi-seconde ou d'un quart de seconde<sup>39</sup>.

Or, cette histoire renvoie aussi bien à cette expérience, citée par Roland Barthes, et rapportée par André Ombredane, que font des Africains

... qui voient pour la première fois de leur vie un petit film censé leur instruire l'hygiène quotidienne, sur un écran dressé quelque part dans la brousse, [et qui] sont fascinés par un détail insignifiant, « la poule minuscule qui traverse dans un coin la place du village ».

Selon Antoine Compagnon, dans les deux exemples, mais aussi selon Stendhal et selon Coleridge pour ce qui concerne le soldat de Baltimore, on a affaire au

... cas limite d'individus pour qui fiction et réalité ne font qu'un, parce qu'ils n'ont pas été initiés à l'image, au signe, à la représentation, au monde de la fiction.

Et l'on pense immédiatement ici à la première projection publique de cinéma, *L'Entrée en gare de La Ciotat*, qui aurait, selon la légende, déclenché une panique dans le public<sup>40</sup> lorsqu'il vit sur l'écran une locomotive à vapeur qui lui fonçait dessus.

Ce public vivait ainsi une nouvelle expérience *motrice*, qui n'était pas encore articulée par l'individuation, qui ne donnait pas *lieu* à individuation, qui n'en constituait pas encore une *dimension* de la motricité, c'est-à-dire de la boucle sensori-motrice, celle du corps individuel et psychique, et celle du corps social et collectif que j'appelle le circuit de l'exclamation – et qui est *le temps du déphasage comme l'individuation même*.

Les Africains regardent la poule minuscule comme les Parisiens regardent l'énorme locomotive ; mais là où la poule est investie d'une valeur positive, la locomotive suscite la peur, voire l'effroi ; et si les passions sont opposées, le mécanisme est le même : il s'agit exactement de la même *réaction*.

Par ces références, je veux indiquer :

1) qu'une expérience artistique du sensible suppose un *découpage* dans la motricité qui distingue entre le « réel » et la « fiction », mais aussi, et au-delà, et du même coup, entre l'existant et le consistant ;

2) qu'une telle capacité de distinction suppose elle-même une *pratique de l'organologie* qui établisse la possibilité même d'une telle distinction.

À ces conditions, l'art devient ce dans quoi est projetée une croyance : la croyance dans une *vérité* de l'art précisément en tant que fiction, croyance en une vérité qui ne peut se donner que *comme* une fiction, et une fiction nécessaire, et qui, je devrai y revenir, est la consistance même de l'art. Or, cette consistance est ce qui, dans la perte de participation, comme absence de pratique, qui est aussi la faute de temps (la non-répétition), *manque sans FAIRE défaut(s) (qu'il faut)*.

Mais c'est aussi ce qui manque, quoique tout autrement, et en quelque sorte à l'autre bout de la chaîne organologique, aussi bien au soldat de Baltimore qu'aux Africains d'Ombredane et au public de la première séance de cinéma du boulevard Haussmann, mais ici, comme une expérience technique des *conditions organologiques de la genèse des phénomènes* qui les trompent (et les premières réactions aux daguerréotypes où l'on voyait des fantômes sont de même facture). Dès lors, ils ne peuvent accéder à la *consistance* de l'écran ou de la scène *comme* écran ou *comme* scène de la représentation *artistique*.

La question est celle de l'art en tant que *tekhnè* et, à l'époque de l'organologie hyperindustrielle, la *tekhnè* requiert l'invention d'une politique qui saurait développer des pratiques organologiques appropriées aux nouvelles formes d'*hypomnémata*. Ces pratiques seraient en cela quasiment des cultes, et non seulement des cultures, par lesquels il s'agirait de substituer à la figure dégradante du consommateur d'images et de sons celle, plus désirable et plus distinguée, du véritable amateur, de celui qui aime et croit en ce qu'il aime, et sait qu'il faut cultiver son amour et sa croyance.

De nos jours, la croyance en l'*existence de l'art* s'affaiblit, mais la question est peut-être de *poser la nécessité de sa consistance* et de *renoncer à la question de son existence* (la question de savoir *ce qu'est* l'art n'a peut-être pas de sens) – de même que, Dieu étant mort, ce qui fut la question de la *croyance* en Dieu ne doit peut-être plus se présenter comme la question de son *existence*, ni de l'existence de ce en quoi il s'agit de croire, mais bien comme celle de *ce qu'il en est de la consistance de ce qui pourtant n'existe pas* ; pas autrement que comme une *fiction* nécessaire.

Je crois à la faillite prochaine de l'économie libidinale capitaliste de l'art. Le christianisme, qui fut le *berceau des images qui devinrent ce que l'on appelle aujourd'hui l'histoire de l'art occidental*, aura lui-même été, en son temps, comme religion d'amour déclarée, et *en cela*, comme *organisation nouvelle de la sublimation et de la participation*, une économie libidinale. Celle-ci, sous les coups du capitalisme, finit par s'effondrer – c'est ce que signifie l'énoncé « Dieu est mort », commun à Hegel, Marx, Nietzsche et Freud –, le capitalisme croyant alors pouvoir remplacer la croyance par la confiance, et inventer ainsi une nouvelle forme de crédit, c'est-à-dire et nécessairement aussi de fétichisme, d'investissement libidinal, à quoi Warhol s'est intéressé de près. Mais pour une raison que j'ai analysée ailleurs en détail, le capitalisme est confronté à une contradiction interne : reposant sur le crédit, mais exploitant une économie libidinale qui détruit ses objets d'amour, il se discrédite. La compréhension d'une telle question suppose de clarifier le lien entre libido, et donc sublimation, et *tekhnè* – un lien particulièrement explicite dans la question de l'art, et plus encore dans celle du tournant machinique de la sensibilité.

### *35. Beuys et la généalogie du sensible comme sédimentations rétentionnelles et protentionnelles. Fonctionnement de la fiction*

S'il est une question que pose l'œuvre de Beuys, c'est bien celle de la croyance requise pour y accéder. Et la croyance, ai-je soutenu jusqu'ici, est la question d'une économie libidinale dans laquelle circulent des objets de croyance. De tels objets ne sont pas, contrairement à une vulgate freudienne encore largement dominante, des objets sexuels, mais, au contraire, des objets déssexualisés : des objets issus de la sublimation du sexuel, sublimation qui ne se constitue que comme le circuit *social* d'un désir qui est ainsi d'emblée et consubstantiellement psychosocial. C'est ce fonds sublimé qui constitue l'énergie de la sculpture sociale beuysienne.

Or, cette question de la libido doit à son tour être investiguée comme *pouvoir de se souvenir* – et comme un tel pouvoir, d'une part, en tant qu'il est *hallucinatoire*, et d'autre part, en ce que de telles hallucinations peuvent être *collectives*, ce qui est la condition d'une *symbolisation*, mais également en ce qu'elles peuvent précisément *empêcher* la symbolisation en tant qu'*aventure et poursuite dia-chronique* de l'individuation, comme blocage

de l'individuation : la sym-bolisation est alors ce qui, comme synchronisation, fait obstacle à la dia-chronisation, c'est-à-dire à la participation comme individuation. Elle est ce qui *tend* vers le *on*.

Le rapport de ces questions avec une généalogie organologique du sensible est des plus étroits, en ce que ces *organa* que sont toutes les œuvres de l'esprit – en tant qu'outils, machines, appareils et dispositifs, aussi bien qu'en tant qu'œuvres d'art, symboles et énoncés, littéraires ou théoriques, c'est-à-dire en tant que consignations sous de multiples formes de ce que Beuys nomme des empreintes<sup>41</sup> – sont les conditions effectivement réelles, c'est-à-dire existantes, dans lesquelles seulement se produit l'individuation psychosociale comme héritage d'un fonds préindividuel de *réentions secondaires collectives* : j'ai déjà explicité ce point dans *Mécréance et discrédit 1*. Il y a, autrement dit, des conditions ou des *modes d'existence des consistances* en tant qu'elles constituent la multiplicité de ces apparitions de « l'esprit » – et par ce mot j'entends : la noèse comme *aisthesis* et *semiosis* – que sont les Muses, et, outre les Muses, les mondes d'idées.

Les réentions secondaires collectives, qui sont généralement tramées par des dispositifs de répétition (rituels, cultes et autres formes de cultures et de modes d'existence) – dispositifs qui forment des horizons d'attente, qui ne se maintiennent vivants qu'à travers des pratiques, qui peuvent être simplement des pratiques motrices du regard dans un cadre rituel, ou au contraire prendre des formes plus individualisées et savantes –, *les réentions collectives ainsi tramées configurent les formes de la participation*.

Et elles sont d'autant plus prégnantes qu'elles mobilisent des *archi-réentions* et *archi-protentions*, qui configurent à leur tour le fonds pulsionnel du préindividuel, et dont l'archaïsme procède de l'effroyable ancienneté du défaut d'origine – tout près de la bête, plus vieille encore que cette bête de Lascaux méditée par Georges Bataille, René Char, Maurice Blanchot ou Jean-Luc Nancy ; à même ce sauvage qui ne se domestique pas mais que le sublime *apprivoise*.

Je l'ai déjà annoncé, la réention comme traumatype (et par distinction d'avec la réention comme stéréotype) fera l'objet des analyses du chapitre suivant. Mais j'en introduis dès à présent le thème parce que c'est aussi celui

de tout l'œuvre de Beuys, ainsi que toute la question de sa référence à l'anamnèse au sens de Platon, que j'ai déjà rappelée :

Quand les hommes arrivent au monde, ils savent déjà tout parce qu'ils en ont déjà fait l'expérience...

Or, je me suis attaché à montrer, en de nombreux contextes, que la condition de possibilité de cette anamnèse entendue comme ce savoir préalable, su d'avance, avant toute expérience, n'est pourtant pas transcendante, mais est fondée sur le préindividuel en tant qu'il est tramé par les rétentions tertiaires, c'est-à-dire par ce que j'appelle aussi, avec et contre Platon, les hypomnèses, et ce, précisément en tant que celles-ci maintiennent et réactivent toujours à nouveaux frais, à travers l'évolution épiphylogénétique, c'est-à-dire à travers la généalogie organologique de l'individuation, les archi-rétentions et les archi-protentions *que, précisément, elles apprivoisent ainsi* – ainsi, c'est-à-dire par la répétition, par la pratique, en tant qu'il s'agit d'une élévation, en cela d'une sublimation, y compris sur le mode de l'ensauvagement et du « plaisir extrême de tomber<sup>42</sup> ».

C'est en tant que cette condition hypomnésique de l'anamnèse que les rétentions secondaires collectives, supportées, pratiquées et « empreintées<sup>43</sup> » par les rétentions tertiaires, peuvent former la question de *la mémoire comme matériau* des œuvres de Beuys, c'est-à-dire comme empreinte et charge énergétique, autrement dit comme *contre-hallucination*, mais dans une situation *irréductiblement* et *originellement* hallucinatoire. Et c'est en ce sens que Jean-Philippe Antoine peut accorder une place si importante à la question du souvenir-écran dans ses *Six Rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*<sup>44</sup>.

Car la poule, prise comme poule réelle, c'est-à-dire comme projection qui n'est pas distinguée et individuée comme telle, est une hallucination. Devenue cinéma *comme tel*, elle *reste* une hallucination, mais elle change dans ses effets, dans ses possibilités de former des circuits psychosociaux, c'est-à-dire libidinaux et sublimes, selon la manière dont sont réglés, appris, pratiqués et agencés les dispositifs rétentionnels par où elle apparaît.

Il en va de même de la scène que voit le soldat de Baltimore et pour le public de cette représentation d'*Othello*. C'est parce que l'illusion *n'est pas*

*parfaite*, parce que, *tout comme le chant des Sirènes*, elle fait défaut(s), qu'elle fonctionne *comme* fiction, qu'elle fictionne, et comme *fonction*, et constitue la possibilité de *projeter une consistance en tant qu'elle fait défaut dans l'existence*, tout en étant ce qui, dans cette existence, constitue ce qu'il faut (consiste).

C'est comme une telle imperfection de l'illusion, devenue *comme telle* la question même de l'art, mais d'un art *qui reste à inventer*, que les œuvres de Beuys *travaillent* – et travaillent *avec des souvenirs-écrans*, et comme une injonction non seulement à se souvenir, mais à se souvenir *pour inventer*.

### 36. *L'élargissement du domaine de la langue et les deux régimes de l'hallucination*

Les analyses de Jean-Philippe Antoine, très proches en cela du point de vue que je développe dans le chapitre suivant, reposent sur l'idée que des souvenirs-écrans, dont le concept est développé par Freud dans *L'Interprétation des rêves* et dans *Névrose, psychose et perversion*, jouent dans toute expérience du sensible. Le souvenir-écran est ici un matériau préindividuel dans le processus d'individuation psychique et collective.

En partant du concept de *processus* d'individuation psychique et collective, qu'il emprunte lui aussi à Simondon, Jean-Philippe Antoine souligne que, avec Duchamp, advient l'époque où

*... chaque spectateur introduit l'œuvre d'art (et non pas la matière inerte) dans le réel. Ce dernier possède une consistance avant tout sociale. Aussi aucun individu ne saurait-il prétendre achever à lui seul ce processus*<sup>45</sup>.

Cette introduction est elle-même un processus (et donc un *circuit* psychosocial) où, passé la forme « brute » de son apparition, l'œuvre connaît le moment de son apparition « raffinée »

*... lorsqu'elle est soumise au jugement des spectateurs. Celui-ci fait partie intégrante d'un « processus créatif » sans sujet privilégié ni unique. Considéré en tant que relation pure, il a pris le pas sur l'objet, sur sa réalisation et sur son interprétation*<sup>46</sup>.

Beuys, tout en s'inscrivant dans le sillage de Duchamp à cet égard (à l'égard de cette question du jugement des spectateurs), introduit cependant une rupture par son *élargissement* de l'art :



Alors que l'attitude désinvolte de Duchamp à l'égard de l'interprétation de ses productions a pu laisser accroire [...] l'hypothèse d'une gratuité cynique de l'œuvre, [...] Beuys revendique [...] un concept élargi de l'art qui entreprend la critique de la stérilité à laquelle aboutit, selon lui, l'« anti-art » de son prédécesseur.

Car le cœur de la question, avec Beuys, devient la mémoire comme ce qui, depuis le fonds préindividuel, travaille l'individuation comme rétentions secondaires collectives formant elles-mêmes des souvenirs-écrans, et ce n'est que depuis cette question que *peut* et que *doit* être pensé le rapport au spectateur :

S'individuer, c'est [...] faire droit au « rude travail du ressouvenir » (Joseph Beuys)<sup>47</sup>.

Mais cette individuation est *collective* tout autant que psychique, c'est-à-dire que cet art est une sculpture sociale dans la mesure où l'individuation psychique est immédiatement, et, cependant, comme et dans le temps d'un déphasage, une individuation sociale (elle est immédiatement prise dans cette individuation comme ce *circuit* qui est le *temps* de ce circuit comme *déphasage*) :

L'art « élargi » [...] se définit [...] dans le cadre du travail de formation et d'individuation généralisé dont les diverses sociétés sont le produit, et leurs cultures leur reflet, par le caractère exemplaire des processus d'individuation condensés qu'il met en œuvre<sup>48</sup>.

Or, cette individuation est bloquée par le processus de ce que j'ai nommé précédemment la ré-pression (qui est aussi ré-gression) : dans le souvenir-écran, écrit Freud,

... c'est justement ce qui est significatif qui est réprimé, et l'indifférent qui est conservé<sup>49</sup>.

C'est-à-dire que ça résiste, tandis que, sous l'écran (du souvenir-écran) où se projette cette résistance, et où s'organise cette répression régressive, où, entre l'écran et le (sujet) *se-sous-venant*, clignote *aussi*, comme en surimpression, ou subliminalement, une *insistance*. Cette insistance est celle d'une instance dont l'*anamnesis* doit être la revenance, comme revoir et regard, une survivance aussi bien, et ce que j'appellerai, dans un autre ouvrage, la récurrence dans l'occurrence<sup>50</sup>, qui suppose toujours une empreinte, c'est-à-dire une image-objet, un matériau, un pré-texte, un

support d'ex-pression de ce qui re-vient et se répète dans sa différence : l'hypomnèse d'une anamnèse.

C'est que, dit Freud cité ici encore par Antoine,

... deux forces psychiques prennent part à la production de ces souvenirs [d'où surgit] un compromis, en quelque sorte analogue à la formation d'une résultante dans le parallélogramme des forces<sup>51</sup>.

Et cette résultante est opérée par un déplacement, par un travail dont le rêve est comme l'éprouvette de ce laboratoire qu'est l'analyse.

Le souvenir-écran [...] doit donc « sa valeur pour la mémoire non à son contenu propre, mais à la relation entre ce contenu et un autre contenu réprimé »<sup>52</sup>.

Telle est la base à partir de laquelle travaille la réminiscence beuysienne, celle-ci étant comprise comme un *rude labeur* qui s'accomplit comme sculpture sociale cependant, et non simplement comme une expérience psychique.

Or, cette expérience, qui est celle d'une ex-pression, est aussi et d'abord celle d'une *pression* :

C'est la pression, la contrainte absolue qui nous fait penser autrement que nous n'avons pensé jusqu'alors, qui constitue l'expérience<sup>53</sup>.

Cette pression est ce qui lie la répression à l'expression, mais aussi à la dépression, lorsqu'il y a échec et résistance absolue à cette contrainte absolue : mélancolie. Or, l'art est dans ce jeu de forces une *sur-prise*, surgie de l'oubli, *thérapeutique* en ce sens, et qui fait donc revenir quelque chose qui in-siste, surprise et insistance sur lesquelles je reviendrai dans le prochain chapitre :

L'événement surgit de l'oubli, par le biais de traces qui imposent de le penser et qui instaurent comme une *obligation de se souvenir*<sup>54</sup>.

La réminiscence que revendiquait Beuys dans un langage d'allure platonicienne<sup>55</sup> n'est pas platonicienne au bout du compte, car ce qui fait réminiscence, chez Beuys, c'est l'empreinte, c'est-à-dire l'hypomnésique.

Jean-Philippe Antoine souligne ainsi qu'il y a, dans l'œuvre de Beuys, un fil rouge, par lequel il s'agit de

... donner à éprouver dans son détail le travail de la réminiscence, ou plus exactement mettre en demeure le spectateur d'effectuer ce travail, en provoquant chez lui [...] le choc de la confrontation avec l'indice<sup>56</sup>...

en tant qu'il n'est précisément pas un simple symbole.

Que veut dire que ce n'est « pas un symbole » ? Cela signifie au moins, d'une part, que ce n'est pas une simple forme, mais toujours déjà une matière, celle-ci fût-elle oubliée, naturalisée par une sorte d'hallucination, et, d'autre part, que ce n'est pas une signification, que ce n'est pas, autrement dit, l'usage *constitué* par la répression qui (méta)stabilise l'individuation en réprimant le sens, et en interdisant cette poursuite de l'individuation qu'est la pratique, c'est-à-dire la sculpture à laquelle tous devraient prendre part.

En ce sens, l'indice est ce qui, au contraire d'une simple symbolisation, se présente comme la matière en tant que ce qui (re)fait sens : ce qui ré-active une expérience du sensible, une expérience qui se présente comme ayant été faite antérieurement, et perdue, parce qu'elle est ce qui se tient dans le refoulement et qu'elle est constituée par lui. L'indice lutte contre ce refoulement en tant que « généralisation » (en tant que réduction de la singularité) – refoulement avec lequel, cependant, il compose.

Les œuvres et activités de l'artiste ont alors en commun d'être des machines analogues des processus de réminiscence [...] dont la teneur [...] interdit toute « synthèse d'idées » ou généralisation<sup>57</sup>.

Et ici, Antoine insiste sur la matérialité de toute empreinte, y compris et à commencer par la langue, dont Beuys rappelle qu'il est parti de là :

Mon chemin a progressé à travers la langue, il n'est pas parti de soi-disant dons plastiques<sup>58</sup>.

La matérialité de l'empreinte, y compris la langue qui est d'abord ce qui se tient dans la bouche, et forme un flux qui informe l'air comme *son articulé*, constitue le caractère rétentionnel et toujours déjà tertiaire et épiphylogénétique de cette empreinte qui est en cela, et uniquement en cela,

à l'origine de la possibilité même du circuit que décrit par ailleurs Beuys, dont il fait le chemin, son propre chemin, qui a d'abord progressé à travers la langue, et ce chemin est donc une sculpture, et cette sculpture sociale commence à même et déjà comme la pensée :

Pour moi, la formation de la pensée est déjà sculpture. Bien entendu, le langage est sculpture. Je bouge mon larynx, je fais bouger ma bouche, et le son est une forme élémentaire de la sculpture<sup>59</sup>.

Au fond, c'est la même chose, que je parle ou que je rassemble des pièces de fer pour produire un objet. [...] l'information sans la matière n'est pas pensable entre les hommes<sup>60</sup>.

J'ai montré ailleurs que ce caractère tertiaire est ce qui permet que se *garde* – et que se *re-garde* – ce qui s'est passé dans le flux de l'individuation (précisément en cela psychique *et* collective) tandis que le flux lui-même *efface* ce qui lui advient dans son présent, mais le met en réserve dans son passé, non pas sous forme de mémoire psychologique, mais sous forme de mémoire technique, d'artefact, d'œuvres qui ouvrent les sens et le sens : ce passé se constitue précisément comme la couche organologique artefactuelle.

C'est *cette* mémoire qui constitue la mémoire *en tant que telle*, c'est-à-dire en tant qu'elle refoule et réactive, c'est-à-dire individue psychiquement *et* socialement, régresse à la puissance et passe à l'acte, et ré-prime ce qu'aussi elle ex-prime. Il y a force et contre-force, et c'est du conflit de cette composition qu'il s'agit de retrouver, dans ses résultantes, la *dynamique* individuante. Or, ceci est l'activation (qui est toujours une ré-activation) de ce que j'appelle le circuit, et que Beuys décrit comme un *élargissement du domaine de la langue* :

C'est là sans doute une pulsion générale des hommes, qui les pousse à laisser en dépôt une trace des choses, telle qu'un produit. En ce qui concerne cette production, j'imagine que beaucoup se contentent d'utiliser le médium de la langue, qu'ils en restent à l'acte de la parole. D'autres matérialiseraient peut-être cet acte de parole, le concrétiseraient par l'écriture, le rapprochant ainsi de l'objet. Et nous voici exactement au point où, en notant par l'écriture, en utilisant les formes des lettres, des concepts, des phrases, on appréhende *un autre domaine encore plus vaste*. C'est là précisément où s'effectue un élargissement du domaine de la langue qu'il faut chercher mon impulsion fondamentale pour l'acte du dessin. [...] j'essaie de garder cette « langagéité » dans la plus grande fluidité et mobilité possibles, afin de surmonter l'usurpation de la langue due au développement culturel et à la rationalité<sup>61</sup>.

Or, le dessin, ainsi inscrit dans la langue, elle-même comprise comme rétentionnalisation *déjà* tertiaire et matérielle, est ce qu'il faut donc penser comme inscrit par là même dans un processus qui est le circuit *de l'exclamation*, qui est aussi l'économie d'un don et d'un contre-don constituant des passages à l'acte :

Un des aspects du dessin, c'est d'être un auxiliaire pour un type de production ultérieur, par exemple une action, un acte, un mouvement réalisés par moi ou par les lecteurs pour qui ce dessin est fait<sup>62</sup>.

### 37. Prendre soin de la peur. Remarque sur le sublime

Un tel circuit est toujours celui de béquilles : le fil rouge conducteur de tout l'œuvre de Beuys

... trouve son expression dans le rôle de « béquille » ou d'« accessoire pour le souvenir » [*Erinnerungsstütze*] dévolu à la production beuysienne, dans le cadre d'un vaste projet social et politique : dépasser le trauma causé par la Seconde Guerre mondiale et le nazisme, en Allemagne, mais aussi de façon plus large en Europe, et, au moyen du « dur labeur du ressouvenir », exhiber les symptômes de la maladie de la culture qui a rendu possible cette catastrophe<sup>63</sup>.

Cette réminiscence, en tant qu'elle est un soin, la sculpture, comme thérapeutique, c'est-à-dire aussi comme cette *cura* qu'est toute culture en tant que, ce qu'elle cultive, *elle en prend soin*, ce qui signifie que ce qui est cultivé ne l'est que parce que cela est menacé, et nécessite protection, c'est ce qui doit lutter contre une certaine *hallucination pathogène* :

L'examen de la réalisation de *l'Arrêt de tramway* montre que ces techniques visent aussi à interdire au souvenir de se hausser jusqu'à un effet de présence *hallucinoire*, qui, prétendant en produire le terme, mettrait fin au travail de la réminiscence. C'est le rôle essentiel que joue l'insistance de l'indice dans les œuvres de Beuys, insistance qui tout aussi bien produit ses difficultés d'appréhension<sup>64</sup>.

L'in-sistance est donc ici ce qui insiste *contre* l'hallucination en tant qu'elle mettrait un terme à ce *processus* qu'est l'insistance.

Reste que le processus hallucinoire ne peut pas être évité. Il en va de l'hallucination comme de la répétition : on n'en sort pas. Il s'agit moins d'éviter l'hallucination, sans laquelle *aucune projection* n'aurait lieu (et nous verrons au chapitre qui suit comment la projection est la perception comme

expression), que de mettre l'hallucination au service de sa propre insistance et comme mouvement contre sa propre stase : il s'agit de travailler *avec* les souvenirs-écrans et comme écrans de projection, mais de projection de traumatypes, et non de stéréotypes.

Ici est en question la *vérité* de la fiction, et comme vérité qui n'est certes pas ce qui dé-voile une hallucination, mais ce qui la sublime comme le motif de la consistance même.

Car, comme la justice et comme la beauté, la vérité n'existe pas, mais consiste. C'est dans cette structure de la consistance qu'il faut penser ces trois termes. C'est là qu'ils se lient irréductiblement. C'est aussi cela qui doit être pensé comme individuation et *comme temporalité où l'indice insiste*, non pas comme l'*opposé* du symbole, mais comme une pensée du symbolique, telle que le travaille originairement un *conflit* entre *singularité et généralité* du genre, qui est aussi l'*universalité* de l'idée qui, cependant, lie la singularité au genre.

C'est un conflit entre le diachronique et le synchronique qui constituent cependant ensemble, et jamais l'un sans l'autre, le symbolique, où ils se constituent eux-mêmes sans autre possibilité, c'est-à-dire où, autrement dit, ils com-posent : le symbolique ne se constitue plus dans *l'opposition de l'hallucination métaphysique* qui oppose illusoirement la forme et la matière, le corps et l'esprit, mais au contraire comme ce qui s'organise dans la matière, à savoir comme *tekhne*, comme art, dans son lien sauvage et brut à la technique.

Or, ce symbolique ainsi compris ménage aussi bien la possibilité du diabolique, entendu *à la fois* comme ce qui ouvre la voie du singulier en tant que le temps, ce qui est le sens premier du *diabelein*, et comme ce qui dé-compose le symbolique et l'épuise : comme débandade et atomisation du corps social, de l'individuation en tant qu'elle ne peut être que *psycho-sociale*. En cela, le diabolique est dionysiaque.

Et c'est aussi en cela que l'on ne doit pas opposer la vérité et la fiction, mais que l'on doit poser la vérité comme la consistance de la fiction, et toute consistance comme ne se présentant que par défaut, c'est-à-dire que comme une fiction – puisque le consistant est précisément ce qui n'existe pas.

La fiction est ici toute œuvre, tout ce qui *ouvre* en tant que c'est un artefact – au sein d'une organologie générale qui est aussi une généalogie du sensible. Or, cette artefactualité est également ce qui cause l'*atomisation* des

mortels : c'est ce que raconte Protagoras à la fin du mythe de Prométhée et d'Épiméthée. C'est ce qui fait peur dans l'art, en tant qu'il a partie liée aux prothèses (ainsi de Platon), et c'est cependant la nécessité même de l'art, qui *seul* peut *lier* le sauvage pulsionnel dont il procède, sous la forme d'un désir qui le sublime et le constitue en *philia* par l'intermédiaire des œuvres comme rétentions que produit la sculpture sociale – cette *philia* qui est aussi ce qui accompagne, avec les sentiments de *dikè* et d'*aïdos*, la *loi* que Zeus envoie aux mortels pour lutter contre le *diabelein* qui les menace.

Ce qui est ainsi lié est apprivoisé ; mais ce n'est pas domestiqué ni domesticable, ce n'est pas domestique, pas plus qu'appropriable. C'est ce qui, dans l'idiome, lui fait constitutivement défaut(s), et c'est ce dont parle Hölderlin et que n'entend pas Heidegger.

C'est ainsi cela même qui fait peur qui permet de surmonter la peur. Tel est précisément le sublime. Et ce qui fait ainsi peur et qui, cependant, seul, permet de lier, et en cela de soutenir, la *croyance* dans ces sentiments qui doivent accompagner la loi de la cité, c'est ce qui est exposé comme béance de son défaut même dans l'œuvre de Joseph Beuys – et ce qui suscite parfois, par là même, tant d'animosité.

### 38. *L'écriture de soi comme sculpture sociale* (ou la sculpture sociale comme « gouvernement de soi et des autres »)

L'élargissement de l'art comme processus d'individuation psychosociale en lutte contre la perte de participation est l'apport encore mécompris, particulièrement en France, de l'œuvre de Joseph Beuys. Il y a cependant, outre les résistances que suscite inévitablement une œuvre de l'esprit faisant rupture, et en ce sens *épokhale*, des causes profondes à ce malentendu : le discours de Beuys va parfois si loin dans l'accompagnement de ses œuvres elles-mêmes conçues sans aucune concession à l'air du temps, qu'il semble souvent aller *trop* loin, parce qu'il ne se donne pas les moyens d'aller là où il veut nous emmener, ne disposant pas des concepts dont il aurait besoin : Beuys lui-même le dit très explicitement, comme on l'a vu<sup>65</sup>.

Il s'agit, avec l'approche organologique et généalogique de l'individuation, de contribuer à forger des concepts pour penser la possibilité d'une sculpture sociale de la mémoire – celle-ci étant entendue

comme lutte pour l'organisation du sensible dans le contexte organologique contemporain par l'invention de pratiques, c'est-à-dire d'un nouvel art, ou d'une nouvelle époque du sensible, se donnant un nouveau nom, où de telles pratiques puissent trouver leurs *matrices*. Beuys, qui en appelle à cette invention d'un nouvel art, ne situe pas lui-même ses questions dans une généalogie organologique du sensible permettant de mettre en perspective l'état de fait de la réinstanciation des rôles esthétiques, et de dépasser cet état de fait.

La mémoire comme milieu préindividuel est une trame de rétentions secondaires collectives que supportent des rétentions tertiaires. Les rétentions tertiaires ne sont cependant actives, et ne constituent de tels supports, qu'à la condition d'être pratiquées. Elles donnent alors lieu à des hallucinations collectives *fécondes*, c'est-à-dire contribuant au circuit de l'exclamation, à l'expression, et en cela à l'individuation psychosociale. La mémoire ainsi conçue n'est vive et active qu'à la condition que soient soutenus et entretenus acquisitions, apprentissages et répétitions, donnant la différence comme différences dans la singularité toujours recommencée du sensible.

Ce sont là les conditions de possibilité d'un *jugement esthétique*, qui est le résultat de la participation comme plaisir, et parfois comme la jouissance esthétique même, et non seulement comme le désir dont plaisir et jouissance ne sont que des moments – les moments les plus recherchés, et donc les plus rares. Cependant, le jugement étant ce qui fournit au désir sa récompense, est ce à quoi il s'agit, dans la *refonctionnalisation* hyperindustrielle de l'économie libidinale et de la fiction, de substituer des comportements fabriqués selon des critères qui ne visent plus au renforcement des consistances, comme ceux que mettait en œuvre le jugement esthétique, mais à la soumission des existences par les impératifs de la subsistance.

C'est dans ce contexte de fabrication du jugement par les moyens du marketing que la pensée d'une « sculpture sociale » doit repenser ce qu'il en est du jugement selon des critères fidèles à ce dont l'histoire de l'art aura été la généalogie comme expérience du sensible et aventure des consistances<sup>66</sup>.

La perception, en tant qu'elle est noétique, c'est-à-dire en tant qu'elle n'est pas une simple sensation, mais une sensation *interprétée*, comme le dit



Cézanne, est toujours un jugement. Et cela veut dire qu'elle est toujours *à la fois une synthèse et une analyse* :

1) une synthèse au sens où celui qui juge rassemble et pose ensemble en une unité – ce que signifie *sun-thesis* – ce dont il juge ;

2) et une analyse, au sens où il ne peut rassembler que ce qu'il est capable de discerner, de distinguer, de dé-composer – ce que signifie *ana-lisis* – : ce qu'il est capable de séparer dans ce qu'il juge.

Juger, c'est toujours *critiquer* en ce sens : le jugement est dans la langue d'Aristote *to krinon*, du verbe *krinein*, qui signifie « cribler » et « discerner ». Ni le soldat de Baltimore, ni les Africains d'Ombredane, ni les Parisiens du boulevard Haussmann ne font la différence entre réalité et fiction dans un dispositif dont ils n'ont encore *aucune* pratique. Mais cette incapacité à faire la différence entre réalité et fiction ne signifie en rien qu'il y aurait à les opposer ; elle signifie que la réalité et la fiction ne sont ou plutôt *n'existent*, c'est-à-dire ne *donnent lieu à une existence*, et non seulement à une subsistance, qu'à la condition de se distinguer précisément en composant : à la condition d'être co-posées l'une dans l'autre et l'une par l'autre. Elles forment autrement dit une relation transductive.

La perception est une production (*poiesis*) conditionnée par les savoir-faire qui la soutiennent en formant des boucles sensori-motrices selon des couplages sensori-moteurs qui passent par les *organa* de ce que, dans le chapitre qui suit, j'analyserai comme le mort dont se saisit le vif – et dont il se saisit précisément *dans le vif de son ex-sistence, et comme ex-expression. Apprendre à faire la différence*, c'est juger synthétiquement depuis des *ressources analytiques* acquises par des pratiques qui sont toujours des *couplages* entre organes *corporels* et organes *techniques* : outils, instruments, appareils, machines, dispositifs, c'est-à-dire toutes choses et tous « objets inanimés » en tant qu'ils forment un monde<sup>67</sup>.

Que la perception soit inscrite dans une sensori-motricité ainsi *configurée* par les artefacts, c'est ce que rend évident l'expérience esthétique la plus sommaire. Je goûterai d'autant mieux une interprétation au piano que je connais la partition et ses difficultés – comme Proust écoutant *Phèdre* en sait *par cœur* le texte. Je sens d'autant mieux une chose que je sais la refaire, et avec cœur : c'est la question de la répétition comme technicité de l'exercice, et une technique est d'abord ce qui permet, par la mise en œuvre maîtrisée d'une *matrice*, de répéter un résultat en répétant le processus de

production de ce résultat tout en visant la consistance du geste – c'est-à-dire comme bonne répétition, ce qui reste à jamais une aventure.

Mais de plus, cette mise en œuvre (*poiesis*) n'est *sensationnelle* que parce qu'elle est inscrite dans le circuit d'un rendu, c'est-à-dire dans une *grande boucle* où vient se former et prendre place la boucle sensori-motrice, plus petite : la sensori-motricité de la sensibilité n'est *sensationnellement* excitée que dans la mesure où elle met en jeu un horizon d'attentes qu'elle vient remplir tout autant qu'elle le forme et recrée, c'est-à-dire qu'elle le déplace en le trans-formant, en le sculptant autrement dit. *Véritablement* voir, voir *en vérité*, dire et montrer « la vérité en peinture<sup>68</sup> » dans l'élargissement de la langue, c'est montrer ce que je vois pour pouvoir le voir ; mais je ne puis montrer que ce qui, à l'occasion de ce que je vois, revient du déjà vu comme cette impression ancienne dont l'expressionnisme *rend* le temps. Ici, Cézanne attend Klee, lequel, comme Proust butant sur les pavés, devient troublant parce que, comme Pascal, il est troublé. Affecté, j'affecte à mon tour, et je rends ainsi et fais circuler l'affect qui se trans-forme dans sa circulation. Mais cette transformation, qui est une *trans-figuration*, passe par ces formes que sont les matrices qui informent aussi bien mes attentes, comme horizons rétentionnels et protentionnels, que ma sensori-motricité.

Et au bout de cette trans-formation transfigurée, il y a *l'inattendu*, c'est-à-dire la sur-prise qui dépasse toute compréhension. Il y a l'émotion qui s'exclame.

Telle est l'individuation psychosociale pensée par et dans l'expérience sensationnelle du sensible.

L'expérience du sensible suppose une connaissance des rétentions secondaires collectives qui ont rendu possible l'horizon d'attentes où ce sensible consiste comme sensationnel (*inattendu*), et de telles rétentions secondaires collectives sont ce qui se transmet le plus sûrement par les savoir-faire ou savoir-vivre partagés et afférents, élaborés dans les pratiques où les organes techniques *constituent* les organes physiologiques avec lesquels ils forment des couplages et des systèmes – articulant le cerveau et la main, mais aussi le *foie* et le *cœur*<sup>69</sup> – en tant que rétentions tertiaires. C'est ce que signifie le fait qu'« il faut participer pour sentir ».

L'âme noétique n'est en acte que par intermittence, cependant, et c'est ainsi que je peux croire voir et pourtant *ne pas voir en acte* : je dois *sans*

cesse (ré)apprendre à voir, et à revoir, car j'oublie : la nécessité de la pratique est à comprendre *d'abord* en ce sens.

Et en ce sens, il faut non seulement dire que tous les hommes sont des artistes en puissance, mais qu'*aucun* homme n'est *jamais* un artiste *en acte* – jamais autrement que de façons intermittentes, et tourné vers un *tous* qui, n'étant personne en particulier, est d'autant plus improbable, incertain, aventureux et providentiel<sup>70</sup> : singulier.

L'*otium* est modelage du soi par une discipline et une pratique de soi, un *se produire* soi-même comme *soi-l'autre* par des techniques d'individuation : c'est une *poétique* dans cette mesure stricte où c'est une *poiesis*. Mais un tel modelage du soi n'a de sens que comme sculpture *sociale*, où le social est une mémoire qui tend à l'oubli. Beuys dit qu'il n'y a plus que de la culture individuelle, ce qui est impossible, et qu'il faut donc que l'art prenne lui-même en charge la question de la sculpture sociale comme mémoire *et* oubli – cette sculpture sociale étant une lutte pour l'organisation du sensible qui était auparavant le fait d'organisations pour lesquelles l'art était la technique hallucinatoire d'une économie libidinale que ces organisations tentaient d'imposer pour y projeter leurs consistances.

La prolétarianisation généralisée est la perte de participation généralisée, la déqualification des artistes en puissance par la perte des pratiques auxquelles se sont substitués des usages en vue de l'usure de ce dont il est usé obsolescemment. Une telle situation ne peut que conduire à la mort de l'art – sauf à apparier à nouveaux frais les corps aux œuvres, aux appareils et aux organisations, sauf à inventer un nouveau processus d'individuation où s'articulent « le gouvernement de soi et des autres<sup>71</sup> » : sauf à mettre l'*otium* esthétique au cœur de la question politique.

## IV

### Le refoulement de Freud

#### Où le vif se saisit du mort et réciproquement

Du point de vue d'une science de la civilisation qui se veut science de l'art, l'œuvre d'art n'est qu'en deuxième ou troisième lieu objet d'une psychologie de l'atelier ; pour elle l'élément figuratif, où qu'il surgisse, se trouve dans le trésor des archives de l'âme organisées selon la tension ressentie par le moi à la recherche de son style entre passion et modération, entre la décharge des pulsions et la culture intellectuelle. C'est à la faveur du conflit qui oppose ces deux pôles ou modes de comportement qu'interviennent stylistiquement les empreintes d'origine antique conservées dans le trésor de la mémoire...

Aby WARBURG

Le mort saisit le vif.

Karl MARX

Le prolétariat se recrute dans toutes les couches de la population.

Karl MARX

Il faut être absolument moderne.

Arthur RIMBAUD

*39. Saisies et dessaisissements. La lutte pour une nouvelle organisation du sensible doit être analysée du point de vue rétentionnel et protentionnel.  
L'éthos du désir même*

Le fait que la vie esthétique et symbolique soit désormais hégémoniquement soumise aux intérêts de la consommation industrielle

doit être mis au cœur même des pratiques et des pensées artistiques et politiques. Advenue aux conditions de médiations technologiques nouvelles, cette situation a totalement modifié l'économie libidinale – et, par voie de conséquence, la situation de l'art lui-même, s'il est vrai que l'art, comme *sublimation du sauvage*, est l'expression la plus franche de cette économie du don qu'est l'économie libidinale en tant qu'organisation de la sublimation.

Cependant, cette situation, qui ouvre une ère de conflits culturels et esthétiques d'un nouveau genre, et qui a un effet direct et massif sur la vie esthétique, dont la perte de participation et la perte d'individuation sont les effets structurels, est souvent encore déniée du fait d'un processus de refoulement extrêmement profond, dont il faut maintenant analyser les ancrages les plus enfouis – et ce, à même la pensée freudienne du refoulement. Car c'est la place de la technique dans le désir et la sublimation qui est ici en jeu. Or, la technique, dont j'ai soutenu dans *La Technique et le Temps 1* que la philosophie *commence* par en refouler la question, est aussi le cœur refoulé de la question du refoulement, entendu au sens psychanalytique du terme.

Nous avons vu pourquoi les rétentions tertiaires, c'est-à-dire la couche artefactuelle du processus d'individuation, sont au cœur de ce processus qui est aussi une économie de la sublimation. Aussi, l'examen de la situation actuelle doit être mené à partir du fait majeur que constitue l'apparition de nouvelles formes d'*hypomnémata*, c'est-à-dire de rétentions tertiaires, qui sont le stade le plus récent de la grammatisation comme discrétisation : ces dispositifs rétentionnels, qui mettent en œuvre des appareils, constituent le tournant machinique de la sensibilité.

Avec Gui d'Arezzo et la notation diastématique se produit en musique un processus de grammatisation qui changea aussi bien la division du travail musical, le développement de l'*instrumentarium* et la place de l'auditeur, que la fonction sociale de la musique en général, son devenir s'en trouvant bouleversé – et c'est ainsi qu'elle devint à proprement parler la musique savante occidentale. La grammatisation, qui a commencé dès le début du XX<sup>e</sup> siècle avec l'apparition de nouvelles formes d'*hypomnémata*, dont l'actuelle numérisation intensifie incommensurablement les effets, et qui est désormais à l'œuvre dans tous les domaines du sensible, induit de toute évidence une réinstanciation des rôles esthétiques d'une portée

comparable avec ce qui advint à la musique du fait de sa grammatisation. Cependant, en tant qu'elle constitue un tournant machinique, cette grammatisation se caractérise à son stade actuel de développement par une perte de participation qui est aussi une perte d'individuation, et ce, *dans tous les domaines*.

J'ai soutenu, dans les chapitres qui précèdent, que cet état de fait n'est pas durable ni viable, parce qu'il ruine l'économie libidinale en quoi consiste l'individuation. De plus, l'évolution et l'organisation de la grammatisation ne déterminent aucune organisation libidinale : s'il est certain que les spécificités des rétentions tertiaires surdéterminent les conditions dans lesquelles s'agencent les rétentions primaires et secondaires, les conditions dans lesquelles les rétentions tertiaires sont mises en œuvre dépendent elles-mêmes des organisations sociales. Celles-ci sont évidemment conditionnées par les organes rétentionnels, mais ces conditions ne sont pas des déterminations.

La question est donc de penser la possibilité d'un nouveau stade de l'organologie générale. Pour ce faire, il faut commencer par examiner et comprendre ce qui advient avec l'hominisation, c'est-à-dire avec l'apparition d'une articulation du complexe que forment les rétentions primaires, secondaires et tertiaires en général, à savoir l'apparition de l'âme noétique : cette articulation constitue le noyau autour duquel croît le processus d'individuation psychique et collective comme généalogie organologique du sensible et « théâtre d'individuation » de la noèse où s'accomplit le passage à l'acte.

La généalogie commence par cette paléo-analyse et cette archéo-analyse de l'hominisation, à partir desquelles il est ensuite possible de la reconstituer dans sa très longue durée afin d'identifier des stades généalogiques et de spécifier les rétentions tertiaires propres à chacun de ces stades, et en particulier celles qui sont propres au stade hyperindustriel, dans lequel il s'agit d'inventer une nouvelle organisation du sensible à partir de sa critique (et non seulement de sa dénonciation) : il s'agit d'inventer les circuits d'une nouvelle économie libidinale, formant les adresses d'un *nous tous en puissance*.

*Nous tous* veut dire *nous immédiatement*. Mais ce *nous* qui est immédiatement un *tous* ne l'est pas immédiatement en acte, car

... de l'immédiat, il ne saurait y avoir de saisie immédiate (Hölderlin le dit avec sa force terrible dans le fragment intitulé *Le plus haut*)<sup>1</sup>.

L'immédiat est ce qui sur-prend l'âme noétique comme son acte. Mais cette sur-prise n'advient pas immédiatement. L'analyse des rétentions tertiaires (dont l'organologique est le système) est la condition de compréhension-surpréhension de cet immédiat comme dessaisissement, c'est-à-dire comme différance, circuit et temps du déphasage. Non pas que la rétention tertiaire soit la médiation à partir de laquelle seulement l'immédiat deviendrait accessible comme un après-coup hallucinatoire – car la médiation est tout aussi bien récusée que l'immédiateté de l'immédiat :

L'immédiat exclut tout immédiat [...] de même qu'il s'exclut – renonce à son immédiateté – chaque fois que, pour offrir accès, il doit se soumettre à la médiation d'un intermédiaire<sup>2</sup>.

La rétention tertiaire n'est pas une médiation, parce qu'elle ne vient pas après : elle n'est pas ce qui donne médiatement accès à l'immédiat, mais ce qui en constitue la possibilité même. Elle n'est pas médiation mais milieu ou même plutôt *mésotès*, selon un mot d'Aristote, ce qu'il faut entendre au sens d'*éthos*.

L'immédiat est l'inattendu. Mais l'inattendu est tendu par les rétentions tertiaires formant l'*éthos* – un *éthos* qui ne cesse de se trans-former, étant de part en part organologique, dans une *saisie dessaisissante du mort par le vif et du vif par le mort*. C'est dans cette mesure que, de l'immédiat, il ne saurait y avoir de saisie immédiate, et cela signifie que l'immédiat doit être cultivé : que l'*éthos* de l'immédiat inattendu soit organo-logique signifie que l'im-médiateté de l'immédiat suppose des pratiques, c'est-à-dire des cultes.

Tout comme, ainsi que je l'ai soutenu dans *Mécréance et discrédit 1*, la croyance n'est pas spontanée – et reste cependant fondamentalement immédiate en cela que, intime, forgée par l'individuation psychique *en son cœur*, ce cœur étant cependant à son origine même voué (comme son défaut d'origine) à sa socialisation, à son extériorisation, comme sortie de l'intime où, cependant, l'intime se constitue comme singularité qui s'exprime à travers son circuit, *curriculum*, périple –, *l'immédiation qu'est la surpréhension* suppose une compréhension qui est elle-même la pratique d'une *tekhnè*, celle-là même dont parle Blanchot lorsque, à propos de

l'écriture et du livre, et de l'impersonnel qui s'y donne comme l'immédiat, il dit que cette écriture est aussi « la technique sous toutes ses formes » :

Le savoir impersonnel du livre [...] est lié au développement de la technique sous toutes ses formes et il fait de la parole, de l'écriture, une technique<sup>3</sup>.

Reste que cette immédiation *de l'impersonnel*, c'est-à-dire de ce qui, nous dit Blanchot, lie l'écriture à la parole *du sacré*, et qui est l'intimité même du « psychique » et du « collectif », *cette immédiation est ce qui, comme organisation de la sublimation, est cultivé par les organisations sociales successives qui constituent l'histoire de ce que nous appelons le genre humain.*

*40. L'organologie générale comme économie constituée par d'incessantes défonctionnalisations et refonctionnalisations organologiques, et l'ultramodernité*

Le « savoir impersonnel du livre » est un fruit du processus de grammatisation.

La grammatisation, telle que je l'ai décrite dans *De la misère symbolique 1*, et dont j'ai repris l'analyse dans *Mécréance et discrédit 1*, fut la condition d'apparition de l'individuation psychique et collective occidentale. Elle caractérisa l'économie de la sublimation propre à l'économie libidinale de ce qui ne se constitua qu'ainsi comme Occident, d'abord comme monde grec *et* comme monde juif, puis comme monde chrétien, et finalement comme monde musulman.

En tant que chapitre de la civilisation du livre, l'islam fait partie de ce processus de grammatisation *typiquement occidental* : il en est la face et la surface orientale, entre l'Inde et Israël, entre Zarathoustra et Moïse, là où se forgea le foyer de la civilisation que l'Ancien Testament désigne comme le Paradis<sup>4</sup>, et qui est devenu l'Irak, où le musée de Bagdad a été tout récemment détruit, mis à sac, à la manière des Barbares, comme l'ont fait les talibans avec les bouddhas géants, et comme le fit aussi, bien plus tôt, Alexandre à Persépolis pour imposer le nouvel ordre hellénistique.

La grammatisation est l'arme d'une guerre : celle que se font des esprits, qui sont eux-mêmes les formes les plus élevées de la sublimation du désir



où se lient les pulsions de vie et de mort – formes qui peuvent aussi et toujours devenir, comme agencements collectifs de la noéticité en tant qu'elle n'est *que par intermittence*, les formes les plus régressives de la puissance s'abandonnant sans limite au « plaisir extrême de tomber ». Cette guerre est une guerre pour la définition et le contrôle des dispositifs rétentionnels, dont les œuvres, sous toutes leurs formes, sont les supports : le désir humain en général, et l'art et l'esprit qui en sont les formes sublimées, n'ont lieu qu'aux conditions d'une économie de la sublimation qui trouve elle-même ses conditions dans les rétentions tertiaires qui en sont l'*éthos*, et dont la grammatisation est le stade typique de l'Occident – l'islam étant compris comme sa débordante bordure orientale.

Lorsqu'elle atteint son stade de technologie machinique, mécanique, chimique, électrique ou électronique de reproduction, de formalisation, de discrétisation et de contrôle *de tous les types de mouvements*, la grammatisation soulève de toutes nouvelles questions, dont celles de la perte de participation et de la perte d'individuation, qui ont fait l'objet des chapitres précédents. Il nous faudra examiner aussi comment les arts visuels, à ce stade, sont à leur tour directement affectés par les formes machiniques de la grammatisation – le cinéma en étant lui-même entièrement issu.

Le déni de la perte de participation et de la perte d'individuation est directement corrélé au fait que l'impact de la grammatisation sur les arts en général, et sur les arts visuels en particulier, n'a pas encore été pensé. Mais cet impensé est lui-même inclus dans le fait du processus de refoulement plus général de la question des rétentions tertiaires, y compris et en premier lieu par le penseur du refoulement et de la sublimation qu'aura été Freud. Ce déni est de plus inscrit dans le *contrôle de la sublimation* qui, comme système de ré-pression en général, et non seulement d'expression – et ici, comme système de régression et invention de leurres qui exploitent la souffrance engendrée par ces pertes de participation et d'individuation, par exemple comme production industrielle de quarts d'heure de célébrité –, est désormais passé du côté du pouvoir hyperindustriel s'imposant comme pouvoir symbolique.

La sublimation suppose le refoulement. Elle est aussi bien l'élévation expressive constitutive de la libido en tant que celle-ci est caractérisée par sa capacité à se détacher de ses objets sexuels, que la répression et les

processus régressifs qui en résultent comme domination d'un système symbolique. Autrement dit, la sublimation est ce qui rend possible aussi bien l'élévation que la chute en ce qu'elle procède d'un refoulement qui doit être analysé sur trois plans économiques, qui relient les trois niveaux constitutifs de l'organologie générale : l'*économie politique* comme division du travail et organisation de la production ; l'*économie symbolique*, qui se relie au stade précédent comme économie du don et du contre-don ; et l'*économie libidinale*, comme origine pulsionnelle et source énergétique des deux stades précédents. Ces trois niveaux économiques forment trois niveaux de ce que j'ai appelé, dans *Mécréance et discrédit 1*, une *composition*.

C'est dans le sens où ces niveaux de composition sont intrinsèquement liés que je pose ici la question esthétique *comme* question d'économie politique, comme la question d'une *misère* symbolique, et à un stade de la grammatisation qui a conduit à une prolétarianisation généralisée comme désingularisation aussi bien de la production que de la consommation. Le prolétariat, au sens marxiste du terme,

... se recrute dans toutes les couches de la population<sup>5</sup>.

La machine, comme retrait de la main, intègre les effets de la production et de la consommation comme réduction du singulier au particulier et réduction des pratiques à des comportements appelés des usages – et ce sont là des formes sociales du refoulement. Marx avait pressenti, dans sa *Critique du droit politique hégélien*, que sa critique de la métaphysique hégélienne était une critique de la réduction du singulier au particulier en quoi elle consiste fondamentalement – et c'est précisément à partir de cette thèse de jeunesse qu'il pensera ensuite la prolétarianisation des producteurs « dans toutes les couches de la population » :

L'universel apparaît partout [dans la conception hégélienne du droit politique] sous les espèces d'un déterminé, d'un particulier quand le singulier n'accède nulle part à sa vraie universalité<sup>6</sup>.

C'est en tant que particularisation du singulier, et qui en est la négation même, que la liquidation de l'expérience du sensible conduit à la désingularisation aussi bien des producteurs que des consommateurs. Dans

la prolétarisation généralisée de la production aussi bien que de la consommation, ce sont les activités privées qui sont liquidées, comme l'a rappelé Jeremy Rifkin en se référant à Harry Braverman<sup>7</sup>, et c'est ce que Marx, ne pouvant pas encore penser l'économie libidinale, ni la sublimation où elle *consiste* comme l'énigme du singulier, et non seulement existe et subsiste, c'est cela que Marx n'aura pas prévu, et dont il n'aura pas mesuré les conséquences. Et c'est aussi pourquoi il aura confondu l'*otium* du peuple avec son opium – se dispensant de penser aussi bien l'*otium* que les conséquences de la mort de Dieu à cet égard.

J'ai tenté de montrer ailleurs que si le devenir-symbolique du sensible noétique dans l'exclamation du sensationnel peut devenir contrôle logistico-symbolique des technologies noético-esthétiques que sont les technologies de l'information et de la communication, cette régression est inscrite dans la structure de la psyché noétique. Mais j'ai également soutenu, dans les chapitres qui précèdent, que *la noèse est une technèse*, c'est-à-dire un devenir organologique, et que celui-ci nécessite une généalogie. Il s'agit maintenant de montrer pourquoi et comment cette généalogie *est celle de l'économie libidinale*, et, plus précisément, de l'économie libidinale en tant que, caractérisée par la capacité qu'a l'énergie, dont elle est l'économie, à se transformer, à s'investir et à se fixer sur des objets sans cesse renouvelés, *ce qui est la cause la plus profonde de ce que j'ai décrit ailleurs comme le processus d'adoption*, elle ne cesse de configurer et d'agencer *de nouveaux dispositifs fonctionnels* (et qui ne sont fonctionnels qu'en tant qu'ils sont toujours aussi *réentionnels*) en abandonnant d'autres. C'est ce que j'appellerai le cycle des défonctionnalisations et des refonctionnalisations.

C'est comme moment dans un tel cycle que la fonction somptuaire et cultuelle, au sens courant de ce dernier mot, peut être abandonnée par l'art au XIX<sup>e</sup> siècle, qui est celui de la mort de Dieu, l'art devenant ainsi moderne. Mais c'est également en ce sens qu'une refonctionnalisation de l'art devient possible au XX<sup>e</sup> siècle comme déploiement d'une esthétique industrielle, ce qualificatif signifiant ici : d'une esthétique mise au service de la production industrielle.

Cette mise au service de la production industrielle signifie, dans ce cas, une *soumission de l'existence à la subsistance* par la *soumission de la consistance à l'existence* : c'est une annulation de la singularité, une liquidation du désir et une contradiction interne de l'économie libidinale

capitaliste. Pour autant, et je m'en suis expliqué dans *Mécréance et discrédit 1*, la lutte pour une autre organisation du sensible n'a pas pour objectif une désindustrialisation de l'esthétique, mais *une nouvelle pensée de l'industrie* à partir de l'expérience du sensible : l'invention d'une nouvelle économie libidinale « absolument moderne », voire *ultramoderne*.

Reste que ceci n'est imaginable qu'à la condition d'élaborer une généalogie du sensible capable de rendre compte de ce qui aura engendré la situation présente. Et c'est en cela qu'*aujourd'hui*, il s'agit de penser le sensible depuis le désir et la différence sexuelle qui se dépasse comme sublimation. Mais pour y parvenir, il faut aussi et d'abord analyser les conditions de sa genèse *avant même l'hominisation* – et, par là, tenter de caractériser à quelles conditions le mort se saisit du vif<sup>8</sup> et réciproquement.

#### *41. La noèse du sensible comme prothésie et le « refoulement organique » – ou comment le pied se mit à danser*

L'objet/sujet de l'organologie générale est le *vivant désirant* tel qu'inclus dans *l'ensemble de relations transductives* qui lient les organes artificiels et vivants aux organisations sociales où ils évoluent et se transforment – une relation transductive constituant ces termes, et ceux-ci ne précédant donc pas la relation. Ces transformations, dont l'histoire de l'art est le paysage sublime, constituent des processus d'individuation psychique et collective à trois brins : l'individu psychique, l'individu social, et le système technique comme individu artificiel composé lui-même d'un ensemble d'individus artificiels<sup>9</sup>, et que forment, au bout du compte, les objets du monde en général dans leur ensemble où les techniques les plus anciennes font système avec les fruits de l'innovation permanente d'où surgissent désormais à jet continu les technologies les moins socialisées.

Les objets du monde en général sont *toujours* des objets techniques, même lorsqu'ils sont naturels : ils ne sont des objets d'un monde que dans la mesure où ils s'inscrivent dans un circuit au sein d'un système technique qui les y intègre fonctionnellement ; mais ils sont la plupart du temps si naturalisés qu'ils n'apparaissent plus comme objets techniques, mais comme choses. Ces naturalisations forment des dépôts sédimentaires issus de

vagues de défonctionnalisations et de refonctionnalisations organiques et organologiques.

Selon cette analyse, en effet, une prothéticité fonde l'esthétique humaine comme prosthésie qui ne peut prendre corps qu'avec la conquête de la station debout comme moment inaugural d'un processus où la main, abandonnant sa fonction motrice, invente une fonction fabricatrice. La défonctionnalisation de la patte, qui devient ainsi main ou pied, est l'ouverture même de la technicité, et constitue une refonctionnalisation (un rééquilibrage fonctionnel, dit Leroi-Gourhan) : la main est productrice de signes, d'objets, d'artefacts, de prothèses, d'œuvres. Et le pied se met à danser. Cette main ouvrière ouvre un monde. Tel est son faire : elle produit des organes techniques non vivants, de la « matière inorganique organisée<sup>10</sup> ». L'objet technique est issu d'une telle objectivation technique (source d'outils, instruments, œuvres, produits, choses). Et cette production est toujours déjà une reproduction : le geste technique est le geste qui peut et veut se répéter<sup>11</sup>.

L'histoire organologique de l'esthétique consiste en une succession d'extériorisations fonctionnelles et de défonctionnalisations corrélatives, où se produisent aussi des réassignations fonctionnelles qui affectent les organes des sens, et sur le fond desquelles se constitue la prosthésie comme nouveau pouvoir de répétition<sup>12</sup>.

Ces réassignations canalisent les énergies de l'« économie libidinale » qui en résulte, qui sont créées par cette défonctionnalisation. Car si la libido n'est pas la pulsion sexuelle, mais le désir en tant qu'il est capable de détourner son énergie vers des objets non sexuels, cela n'est possible que dans la mesure où la défonctionnalisation, qui est à la base de ce que Freud va appeler le refoulement organique, permet l'amovibilité des objets techniques, qui conditionne elle-même ce que j'appelle le processus d'adoption. Et ce n'est que sur un tel fonds organologique défonctionnalisant/refonctionnalisant, redéfinissant *sans cesse* les *dispositifs fonctionnels* qui supportent toute « esthétique », que peuvent se produire des *tekhnai* comme *ars* et *arts* pour un « partage du sensible » – les arts *n'étant qu'une dimension* de l'esthétique où se produit un tel partage, qui est aussi un processus de sublimation au sens le plus large.

*Avant* d'explorer le « partage du sensible » que configureraient les époques des arts, et les « configurations artistiques » qui en seraient issues

selon Alain Badiou<sup>13</sup>, il faut commencer par interroger la sensibilité organologiquement constituée. L'apparition des arts en tant que tels, comme « art pur », ou art « pour l'art », est un fait tardif (tout comme le fait politique), et à propos duquel il s'agit de ne pas se donner pour acquis qu'il perdure : rien n'est moins évident. Partir *d'emblée* de la question artistique pour tenter de cerner la question *du sensible* tel qu'il ne se réduit pas à l'organe du sens animal, c'est faire par avance un geste de naturalisation et d'occultation de la question organologique – et plonger dans la désuétude métaphysique. Et c'est s'empêcher de penser le stade industriel de cette histoire organologique comme tournant machinique de la sensibilité et prolétarianisation, restreinte, puis généralisée, comme l'époque du nihilisme.

Le nihilisme doit être analysé comme une organisation spécifique de l'économie libidinale dans la mesure où la généalogie du sensible est une succession d'économies libidinales et d'organisations de la sublimation. Cette suite d'organisations de la sublimation est elle-même conditionnée par l'incessant rééquilibrage fonctionnel en quoi consiste l'histoire du processus d'individuation psychique et collective, dans la stricte mesure où celui-ci déroule les conséquences du processus de *refoulement organique* à l'origine du refoulement en général. Selon Freud, ce refoulement commence par une défonctionnalisation de l'odorat corrélatrice à la conquête de la station debout, c'est-à-dire à l'élévation entendue au sens où Leroi-Gourhan, très proche en cela de Nietzsche, pouvait écrire que

... tout commence par les pieds.

Tenter de penser aujourd'hui le « partage du sensible », ou plutôt, le *non-partage* du sensible contemporain, n'est possible qu'à réévaluer la dimension qui constitue la sensibilité humaine à l'intérieur d'une *sensibilisation* qui caractérise le *devenir de la différence sexuelle*, évidemment *déjà* à l'œuvre dans l'animalité, et que la prothèse, comme support de la fétichisation et comme surface de projection constitutive du narcissisme<sup>14</sup>, reconfigure en totalité, tout en y inscrivant la nécessité d'un *jugement* – c'est-à-dire la possibilité d'une *préférence* esthétique, dont on peut cependant se demander si elle n'émerge pas dès les pratiques alimentaires des grands singes<sup>15</sup>, mais dont nous verrons aussi que Darwin en examine déjà l'apparition dans les comportements sexuels des oiseaux,

ce que Lacan caractérise de son côté comme une fonction « formative et érogène » du beau.

La transformation fonctionnelle de l'odorat, qui signe ou inaugure le refoulement organique, est pour Freud une conséquence de la station debout :

Il m'est souvent arrivé de soupçonner qu'un élément organique entrainé en jeu dans le refoulement [...] ; il [s'agit] de l'abandon d'anciennes zones sexuelles [...] Cette hypothèse se [rattache] pour moi au rôle modifié des sensations olfactives : au port vertical, aux narines s'éloignant du sol et, par cela même, une foule de sensations antérieurement intéressantes qui émanant du sol devenaient repoussantes – ceci par un processus que j'ignore encore<sup>16</sup>.

Il faut évidemment rapprocher la conquête de la station debout de celle de l'arme, qui en est la concrétisation, sous la forme d'outil, dont la libération de la main par rapport à la motricité rend possible et la fabrication et la pratique, et telle qu'elle conduit aussi, et simultanément, à la défonctionnalisation d'un sens au profit d'un réinvestissement *libidinal*. Car tout ceci constitue *dans son ensemble* la question du fétichisme, c'est-à-dire de l'hallucination, par où le sensible devient sensationnel, et, sublimé, le support de l'expression noétique.

De plus, ces déplacements organologiques (qui ne sont pensés par Freud qu'au plan physiologique, sans aucune considération pour les artefacts, malgré leur place si importante dans l'interprétation des rêves) sont explicitement réexaminés trente-deux ans plus tard sous le nom de *refoulement organique* (en 1929), et expressément analysés comme *condition de la sublimation* :

Du fait du redressement vertical de l'être humain et de la dévalorisation du sens de l'odorat, non seulement l'érotique anale, mais bien la sexualité tout entière aurait été menacée de succomber au refoulement organique. De là cette résistance autrement inexplicable à la fonction sexuelle, résistance qui, en empêchant la satisfaction complète, détourne cette fonction de son but et porte aux sublimations ainsi qu'aux déplacements de la libido<sup>17</sup>.

Il y a donc bien pour Freud une organologie de la sublimation, et elle consiste en un déplacement organique : c'est à la fois une défonctionnalisation et une refonctionnalisation des organes de l'odorat et de la vue, inscrite dans ce que Leroi-Gourhan eût nommé un nouvel

équilibre fonctionnel, où un renforcement de la visibilité des organes génitaux s'opère au détriment de l'odorat<sup>18</sup>, et ce refoulement organique est aussi un refoulement symbolique, en sorte que la pudeur est quasiment induite par ce processus d'élévation qu'est la conquête de la station debout :

Le retrait à l'arrière-plan du pouvoir excitant de l'odeur semble être lui-même consécutif au fait que l'homme s'est relevé du sol, s'est résolu à marcher debout, station qui, en rendant visibles les organes génitaux jusqu'ici masqués, faisait qu'ils demandaient à être protégés, et engendrait ainsi la pudeur. Par conséquent le redressement ou la « verticalisation » de l'homme serait le commencement du processus inéluctable de la civilisation<sup>19</sup>.

La pudeur est ce que j'ai appelé la vergogne<sup>20</sup> pour traduire l'*aïdos* qui résulte, avec la *dikè*, de la faute de Prométhée et d'Épiméthée comme sentiments qu'Hermès apporte aux mortels pour les civiliser et contenir la *violence autodestructrice* qu'engendre, entre eux, la production des artefacts à laquelle ils sont condamnés par leur défaut de qualité, c'est-à-dire d'origine. Tel est le résultat de l'oubli d'Épiméthée, qui ne leur a gardé aucune *dunamis*, et les a ainsi livrés à l'indétermination de leur destin – c'est-à-dire à la temporalité du déphasage en quoi consiste l'individuation, circuit de l'exclamation devant le sensationnel, et, en cela, élévation et sublimation.

Bref, l'élévation qu'est la station debout, et qui induit, selon Freud, l'accès à une vergogne dont le fondement sexuel est organologique en ce sens, c'est-à-dire lié au devenir de l'organe génital et du rôle de l'organe de la vue induit par la défonctionnalisation de l'odorat, tout cela, si on le rapporte au récit de Protagoras, inspiré par Hésiode, Eschyle et toute la mythologie grecque, est conditionné par le devenir technique et prothétique de l'humain.

Or, c'est ce qu'est venue confirmer la paléo-anthropologie dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : la conquête de la station debout ne tient pas au fait que l'homme « s'est résolu à marcher debout », comme se risque à le dire Freud, mais à l'établissement d'un nouvel équilibre fonctionnel, induit par une néoténisation, c'est-à-dire une prématuration originaire, qui intéressera beaucoup Lacan, et dont la réalité est *d'emblée* et *à la fois* la verticalisation du corps humain *et* sa prothétisation, c'est-à-dire l'abandon de la motricité de la main au profit d'une nouvelle fonction fabricatrice :



c'est l'apparition du travail, qui est, comme économie du plaisir dans la construction de la réalité, c'est-à-dire dans son invention, un détournement de l'énergie libidinale des buts sexuels, et, en cela, la naissance de la sublimation à la fois comme principe du plaisir et comme au-delà de ce principe.

#### *42. L'origine de la catastrophe du sensible comme défaut sensationnel d'origine et le sublime au sens kantien*

Or, l'organologie freudienne est en quelque sorte stérilisée, sinon émasculée, par le fait que Freud ne pense pas la station debout et ses conséquences fonctionnelles et organologiques en incluant la technicité au cœur même de la verticalisation et de la sublimation. Et, en particulier, il échoue fondamentalement à analyser ce que signifie la station debout *quant au meurtre du père*, à savoir le *lien entre technique, sexualité, et désir*. Or, ce lien, précisément *comme pouvoir de liaison*<sup>21</sup>, ouvre une *nouvelle époque de l'esthétique dans la longue histoire de la sensibilité de l'animal sexuellement différencié*. C'est la question de ce que Paul-Laurent Assoun a nommé « l'arsenal freudien », qu'il articule étroitement au fétichisme, et tel qu'il n'a précisément pas été pensé par Freud lui-même<sup>22</sup>. C'est ce que j'avais moi-même analysé dans une lecture de *Totem et tabou*<sup>23</sup>.

André Holley a formulé plus récemment une hypothèse qu'il est intéressant de comparer à celle de Freud :

Alors que paraît s'affaiblir la valeur adaptative de l'odorat, pourvoyeur d'informations qui n'aident plus guère les humains à survivre dans le monde très sophistiqué qui est le leur, la charge affective des odeurs reste toujours aussi forte. C'est que l'évolution biologique qui a conçu les circuits neuronaux reliant le cerveau olfactif au cerveau de l'affectivité et de l'action va infiniment moins vite que les changements culturels qui ont transformé notre rapport à l'environnement. Nous vivons avec un appareil sensoriel merveilleusement adapté à un mode de vie qui n'est plus tout à fait le nôtre<sup>24</sup>.

Il y a ici un *désajustement* entre l'évolution organique et l'évolution technique. Et cette défonctionnalisation des organes physiologiques par le fait d'une transformation des organes artificiels et des techniques, qui supportent et concrétisent ce qu'André Holley appelle ici les « changements culturels », c'est une défonctionnalisation esthétique qui affecte aussi les

*organisations* et les pratiques *sociales*, et non seulement les organes, naturels ou artificiels.

J'y insiste parce que c'est une telle hypothèse qui supporte les discours de Bataille sur Manet, et ceux de Benjamin sur l'âge bourgeois de l'art et la valeur d'exposition, ou ceux de Malraux sur le Musée, et parce qu'il y a un paradoxe de ce discours – en particulier de celui de Benjamin –, fondé sur une ambiguïté qui est à la source d'un vaste malentendu, et de tant de malentendus autour de la « reproductibilité » et, avec elle, de la technique, de la technologie, des appareils et des machines : la défonctionnalisation de l'art abandonnant sa fonction culturelle a ainsi été conçue aussi bien comme condition d'accès à l'art en son sens propre, en tant qu'art pur, art « pour l'art », que comme fin de son époque « auratique », et, comme tel, comme une forme de sa liquidation.

Un tel malentendu tient à l'ignorance du fait que toute l'histoire de l'art, et plus généralement, toute la généalogie du sensible noétique, c'est-à-dire de l'individuation humaine conçue comme organisation de la sublimation, consiste en une suite de défonctionnalisations et de refonctionnalisations *entre les trois systèmes* en relations transductives que forment les organes physiologiques, les organes artificiels et les organisations sociales. C'est *selon les conditions* de cette *triple* individuation que l'art, et plus généralement l'esthétique, voient leurs fonctions évoluer au fil des millénaires – cette évolution trouvant sa source dans une défonctionnalisation du *sexuel* (dont l'énergie est détournée de ses buts) tel qu'il se forme *dans l'animalité*.

C'est pourquoi la généalogie du sensible comme histoire de l'artefactualité doit être instruite *avant* l'extériorisation technique où cette artefactualité se déploie comme généalogie, c'est-à-dire comme histoire non naturelle. « Comme histoire non naturelle » signifie comme défonctionnalisation en même temps que comme poursuite – *c'est-à-dire* comme *catastrophè* – d'une esthétique animale qui est aussi une érotique animale, comme le soulignait déjà Jacques Lacan tentant de trouver la racine du narcissisme.

Car avec la question du « stade du miroir », il s'agit tout d'abord d'esquisser une *paléontologie du mirage* et de l'hallucination, et, en l'occurrence, du rôle de la vue dans la grégarisation du criquet ou dans la maturation sexuelle de la pigeonne :

La maturation de la gonade chez la pigeonne a pour condition nécessaire la vue d'un congénère, peu important son sexe – et si suffisante que l'effet en est obtenu par la seule mise à portée de l'individu du champ de réflexion d'un miroir. De même le passage [...] du criquet pèlerin de la forme solitaire à la forme grégaire est obtenu en exposant l'individu, à un certain stade, à l'action exclusivement visuelle d'une image similaire<sup>25</sup>.

Or, il s'agit là de faits organo-logiques qui confèrent à la beauté une fonction formatrice et trans-formatrice dans le vivant sexué, et qui précède la trans-formation qui devient artefactuelle, puis artistique, lorsque apparaît l'âme noétique comme processus d'extériorisation (d'expression, d'exclamation, de sublimation, etc.). Ces faits

... s'inscrivent dans un ordre d'identification homéomorphique qu'envelopperait la question du sens de la beauté comme formative et comme érogène.

Quoi qu'il en soit, l'artefactualisation en quoi consiste la station debout comme défonctionnalisation et refonctionnalisation des organes de la vue et de l'odorat, mais aussi, et solidairement (ce que Lacan ne voit pas plus que Freud), du pied et de la main, est ce qui fait tout à coup surgir *le sensationnel comme défaut d'origine*, et ce qui le fait surgir *du défaut d'origine*.

Le sublime ne peut, en effet, être que sensationnel : incomparable, incalculable, improbable, indéterminable (c'est la base du jugement réfléchissant au sens kantien), et interminable, il est l'expérience comme telle de l'inachèvement de l'individuation. Mais en tant que défaut surgi du défaut, et qu'il faut, il est l'abîme : là où je m'abîme et ce dont je m'élève, si je sais attendre – si je sais attendre l'inattendu qu'est le sensationnel. Et c'est en cela qu'il est à la fois l'origine par défaut du sublime au sens kantien, et la *condition tragique du nouveau* (du « n'être que... par intermittences<sup>26</sup> ») :

J'attends en m'abîmant que mon ennui s'élève<sup>27</sup>.

#### 43. La « tendance esthétique » dans l'animalité

La beauté « comme formative et comme érogène » est étudiée comme une tendance par Charles Darwin dans sa *Descendance de l'homme*, à propos de laquelle Charles Lenay souligne que

... dans cet ouvrage où il introduit pour la première fois l'homme dans le cadre général de l'évolution, Darwin en consacre plus de la moitié à la question de la sélection sexuelle en général.

Et la question est celle d'une fonction sélective de l'esthétique animale, constituant elle-même une paléogenèse du goût comme sélection transformatrice, et où

... de la même façon que l'homme peut pratiquer une sélection purement esthétique, les oiseaux ont développé leurs beaux plumages et leurs chants mélodieux<sup>28</sup>.

Si l'homme réussit à donner en peu de temps l'élégance du port et la beauté du plumage à nos coqs Bantam, d'après le type idéal que nous concevons pour cette espèce, je ne vois pas pourquoi les oiseaux femelles ne pourraient pas obtenir un résultat semblable en choisissant, pendant des milliers de générations, les mâles qui leur paraissent les plus beaux, ou ceux dont la voix est la plus mélodieuse<sup>29</sup>.

Il y aurait une capacité de sélection mettant en œuvre, en dépit de la médiocrité des facultés mentales des oiseaux, une compétence esthétique permettant un choix du mâle par la femelle :

*Facultés mentales des oiseaux et leur goût pour le beau.* – Avant de pousser plus loin la discussion de cette question : les femelles choisissent-elles les mâles les plus attrayants, ou acceptent-elles le premier venu ? il convient d'étudier brièvement les aptitudes mentales des oiseaux. [...] Des facultés inférieures de raisonnement sont toutefois, ainsi que nous le voyons dans l'humanité, compatibles avec de fortes affections, une perception subtile et le goût pour le beau<sup>30</sup>.

C'est une économie *sexuelle*, bien qu'elle ne soit pas encore *libidinale*, qui se met ainsi en place. Mais comme expression d'une *tendance esthétique*, cette économie sexuelle est ce que l'économie libidinale poursuit comme artefactualisation du beau comme formatif et érogène. Les ornements et comportements qui se différencient au cours de l'évolution animale forment des

... caractères sexuels secondaires très complexes qui ne peuvent être que le produit d'une histoire : la femelle des ancêtres du paon actuel n'avait pas en tête le fabuleux plumage que l'on observe maintenant. Darwin décrit ainsi les « phases successives », le « fil conducteur » de ce qu'il faudrait bien appeler une tendance esthétique particulière (p. 471, 484)<sup>31</sup>.

Et Darwin remarque, quant à cette tendance, qu'elle semble constituer un attrait pour la nouveauté qui perdure jusqu'à « nous » :

Il semble même que la simple nouveauté, le changement pour le changement, ait quelquefois eu de l'attrait pour les oiseaux femelles, de même que les changements de la mode ont de l'attrait pour nous.

C'est à partir de ces analyses que Darwin passe à l'étude du fait esthétique humain :

Les sauvages de bien des races ont admiré, pendant de longues générations, les mêmes cicatrices sur la peau, les mêmes perforations hideuses des lèvres, des narines ou des oreilles, etc.<sup>[32]</sup>, et ces difformités présentent quelque analogie avec les ornements naturels des animaux. Toutefois ces modes ne persistent pas toujours chez les sauvages, comme semblent le prouver les différences au point de vue des ornements qu'on observe entre les tribus alliées habitant le même continent<sup>33</sup>.

Il n'existe dans l'esprit de l'homme aucun type universel de beauté en ce qui concerne le corps humain<sup>34</sup>.

Or, c'est parce que Darwin « admettait dans une certaine mesure la transmission héréditaire des caractères acquis » qu'il peut aussi faire « l'hypothèse que les goûts puissent être acquis par l'habitude » :

Il est toutefois possible, mais je n'en ai aucune preuve, que certains goûts puissent, avec le temps, être transmis par hérédité<sup>35</sup>.

Quoi qu'il en soit, le passage à l'artefactualisation, c'est-à-dire la défonctionnalisation/refonctionnalisation comme économie libidinale et élévation, à commencer par le passage à la station debout, et non plus simplement comme économie sexuelle, est la constitution de l'épiphylogenèse où se forme et trans-forme l'*éthos* comme système des rétentions tertiaires.

C'est en suivant de près le raisonnement de Darwin que Leroi-Gourhan rend pensable pour la première fois les conséquences esthétiques du passage à l'artefactualité. Et comme Darwin, il déploie sa propre théorie esthétique depuis l'hypothèse d'une tendance esthétique commune au règne de tous les vivants sexués, qui englobe et traverse le passage à l'hominisation, et où les tendances techniques à proprement parler, comme

spécifiques du processus d'extériorisation, viennent se greffer. Il reprend ici pratiquement les mêmes exemples que Darwin :

Les oiseaux [...] montrent avec un grand déploiement de détails que le plus élaboré, dans le comportement automatique, intéresse les opérations relatives à la reproduction<sup>36</sup>.

Leroi-Gourhan discourt sur l'affect en tant que la condition première, la plus profonde et la moins contrôlable, parce que la plus inconsciente, de la solidarité des groupes humains, et comme facteur primordial de l'individuation psychique et collective. L'individuation humaine est caractérisée par le fait que la « mémoire socio-ethnique » est artefactuelle. Mais c'est ce que cette mémoire recèle d'affects qui constitue le lien social le plus puissant : la couche affective de la mémoire est enracinée dans une esthétique, et il est possible et nécessaire de comparer les esthétiques animales et les esthétiques artefactuelles qui se déploient avec le processus « comme marque d'appartenance au groupe, marque de pouvoir, marque de guerre, marque de séduction ». Ainsi, par exemple, de la comparaison des ornements du coq et du mousquetaire, ou de la permanence des « rituels » dans les scènes nuptiales à travers tout le vivant sexué :

Aucune différence fondamentale ne sépare la crête et le plumet, l'ergot et le sabre, le chant du rossignol ou les courbettes du pigeon et le bal champêtre<sup>37</sup>.

En revanche, la différenciation se fait au niveau ethnique et selon des critères qui ne sont donc plus biologiques :

Mais les modulations sont aussi variées qu'il existe d'ethnies dans un monde, de générations successives dans une ethnie et de coupures sociales à l'intérieur du groupe<sup>38</sup>.

Ces marques-là ne sont plus les résultats d'un processus de sélection génétique, parce que ce sont ceux d'une activité de production d'étants inorganiques et organisés, qui sont précisément les artefacts eux-mêmes et en général<sup>39</sup>. Et ici, remarque Charles Lenay,

... reconnaître des goûts dans le monde animal ne signifie pas que l'on puisse y trouver de quelconques critères naturels et universels du goût puisque, au contraire, on voit le monde vivant explorer une extraordinaire diversité de possibles. Cela signifie seulement que l'on doit chercher à comprendre la nature et la continuité d'une fonction esthétique générale dans le vivant<sup>40</sup>.

#### 44. Cerveau, cœur, foie et autres organes

J'avais suggéré, dans *La Technique et le Temps 2*, de concevoir le devenir esthétique comme une *programmatologie*, c'est-à-dire comme l'articulation, au sein du processus d'extériorisation, lui-même conçu comme la réalité tracéologique<sup>41</sup> et rétentionnelle de l'individuation psychosociale, de programmes cosmiques, physiologiques, techniques et socio-ethniques agencés en poupées gigognes, mais où la mère est transformée par la fille, elle-même mère transformée par sa fille, etc. – tandis que le processus de grammatisation, dont l'étude a été introduite dans *De la misère symbolique 1*, permet d'articuler plus spécifiquement la question technique à la question idiomatique, à travers le concept de dispositif rétentionnel introduit dans *La Technique et le Temps 3*. En commentant l'esthétique de Leroi-Gourhan, telle qu'elle étudie d'abord les sens en accordant une place primordiale au rythme<sup>42</sup>, j'écrivais que

... les programmes rythmiques de l'esthétique sont [...] *d'abord ceux du corps lui-même*, et plus précisément des « parties » du corps que sont les cinq sens. Démarche aristotélicienne qui enracine la pensée du sensible dans celle des organes dont la diversité originaria paraît irréductible.

Cette esthétique qui rend compte de l'évolution des formes comme de leurs permanences, enracinées dans la tendance technique, est ce qui permet de penser la « liberté individuelle », le « niveau supérieur » de la mémoire où s'élabore en tant que tel le symbolique comme phénomène de la pensée réfléchie. L'épokhalité est ainsi un principe d'évolution esthétique, et c'est en ce sens qu'elle est doublement articulée par la tendance technique et par la singularité idiomatique. Cette « physiologie du goût », fondée dans les concepts de programmes et de mémoires spécifiques [c'est-à-dire génétiques], socio-ethniques et individuels, qui reste donc pensée à partir de la zoologie, n'est ni simplement « matérialiste », en ce qu'elle articule doublement le principe de sélection, ni simplement vitaliste en ce qu'elle casse en général l'opposition animal/homme, vivant/non-vivant, les principes de l'esthétique fonctionnelle étant « tirés des lois de la matière et à ce titre ne [pouvant] être considérés comme humains que dans une mesure très relative ». Le devenir-esthétique intègre esthétique physiologique, *esthétique fonctionnelle soumise à la tendance technique* et esthétique figurative (porteuse du niveau proprement symbolique, c'est-à-dire idiomatique)<sup>43</sup>.

L'organologie générale proposée ici même, comme base d'une généalogie du sensible, est ce qui vient compléter et affiner la programmatologie proposée dans *La Technique et le Temps 2*, et l'étude des processus de grammatisation entamée dans *De la misère symbolique 1*, et qui se développera dans *La Technique et le Temps 5* : la grammatisation est le

processus qui, apparu tardivement dans la généalogie du sensible, caractérise les formes politiques puis industrielles des sociétés.

Là où la programmatologie étudie les rapports entre cosmique, vivant et technique comme agencements de programmes, c'est-à-dire les conditions élémentaires de la calendarité et de la cardinalité, et là où la grammatisation décrit le déploiement des rétentions tertiaires comme mnémotechniques, comme *hypomnémata* discrétisant et dupliquant des flux symboliques, ce qui est évidemment une transformation des agencements programmatologiques, et qui en constitue une époque, l'organologie générale a vocation à étudier, du point de vue d'une économie libidinale et comme déploiement d'un processus de sublimation, les organes physiologiques du corps dans leurs relations aux organes artefactuels du faire-corps social que constituent les organisations, et les caractéristiques de ces organisations elles-mêmes en tant qu'elles mettent en œuvre des dispositifs rétentionnels qui opèrent des sélections.

Tous ces éléments sont eux-mêmes des couches du processus d'individuation psychique et collective.

Dans l'étude organique du corps sensible noétique, c'est-à-dire désirant, il ne s'agit pas seulement de penser les organes des sens, mais également ces organes noétiques et symboliques que sont, successivement, à travers les stades de la généalogie du sensible noétique, le foie, le cœur, et enfin le cerveau.

Je me suis attaché à l'étude du foie dans *La Technique et le Temps 1* : le foie est l'organe de Prométhée par excellence, mais aussi le support divinatoire et une nourriture sacrificielle pour les dieux dans les rituels grecs. Je n'y reviendrai pas ici. J'envisage, dans un prochain travail (*La Technique et le Temps 5*) consacré à la grammatisation dans la chrétienté, d'approfondir le sens du cœur, et sa relation au courage et à l'ouvrage – outre le Sacré Cœur.

Le cerveau est aujourd'hui devenu le principal organe du corps, notamment en ce qu'il paraît peu imaginable de pratiquer des greffes de cerveau sans détruire les personnes mêmes : le cerveau paraît ainsi être en quelque sorte l'organe du propre, ou de l'individuation en propre. Cependant, cette pensée du cerveau est conduite sans considération des relations transductives par lesquelles il se constitue dans une relation primordiale aux artefacts, dont il est avant tout l'organe de fabrication aussi



bien que de pratique, mais qui sont aussi ses supports de mémoire morte, la mémoire vive en quoi il consiste ne faisant qu'agencer et monter les rétentions tertiaires que constituent ces mémoires mortes.

De plus, et corrélativement, cet organe du système nerveux central est inscrit, notamment comme organe esthétique, dans le processus de défonctionnalisation/refonctionnalisation induit par l'apparition des organes artificiels avec lesquels il fait système. Et c'est ici que l'analyse de la généalogie organologique du sensible doit étudier les places antérieurement et présentement tenues par le foie et le cœur – car il y a, à cet égard, des fonctionnalisations et défonctionnalisations psychiques et symboliques : si le foie a perdu en grande part les fonctions que lui attribuaient les tragiques grecs, il est toujours un organe psychosomatique de premier ordre, siège de l'hypocondrie qui accable l'atrabilaire, siège de la mélancolie par excellence.

L'organologie générale est donc l'étude des rapports du mort et du vif – de ce que n'aura pas réussi à penser Marx<sup>44</sup>, qui tend à opposer le mort au vif, malgré la place que pour la première fois, grâce à lui, la philosophie accorde à la réalité technique. Et le cerveau, qui est lui-même un organe vivant étudié aujourd'hui par les sciences cognitives et les neurosciences, doit être pensé comme organe des rapports du mort et du vif.

#### *45. Métaphysique et neurophysiologie du cerveau. La libido comme rapport du mort et du vif*

À mesure que progressaient les neurosciences, le cognitivisme, qui a régné au cours des vingt dernières années, a installé la compréhension du cerveau au centre de la question de la connaissance, par les développements conjoints de l'imagerie médicale, de la neurobiologie et des théorisations philosophiques, comme celles de Daniel Dennett.

Or, ce paradigme théorique repose sur un corps de présupposés qui conçoit la cognition essentiellement comme un processus de computation informationnelle en référence explicite à l'ordinateur. Je me suis attaché à montrer à propos de cette modélisation que, l'ordinateur n'étant pas analysé ni même aperçu comme prothèse technique par la théorie cognitiviste – puisque, tout au contraire, la référence à Turing est ce qui permet de le définir métaphysiquement comme une « machine abstraite » –, c'est la place

de la technique en général dans la vie, et de la technique « comme condition de la *vie qui connaît* », qui a été ignorée et refoulée par le cognitivisme<sup>45</sup>, tout comme elle l'avait été par la philosophie dans sa globalité, et ce, dès le premier geste de pensée de Platon. En cela, les modèles actuels de la neurophysiologie du cerveau, héritant pour la plupart de ce cognitivisme qui ignore la place de la technique, demeurent profondément métaphysiques – en ce qu'ils opposent le mort et le vif comme n'importe quelle forme de métaphysique.

La théorie mathématique de la machine abstraite est une *idéalisation mathématique* qui ne permet aucune *explication génétique* de la connaissance, et qui, surtout, empêche de penser la machine : il n'y a de machines *que concrètes*, c'est-à-dire *finies* : la machine abstraite, comme machine à mémoire infinie, n'est qu'une formalisation mathématique de l'attribut du Dieu des métaphysiciens. Le cerveau n'est pas une machine abstraite, d'une part parce qu'il *n'existe* pas de « machines abstraites », et, d'autre part, parce que cet organe n'est pas une machine du tout : une machine n'est pas vivante, et c'est sa force. Le cerveau est une mémoire vivante – c'est-à-dire faillible, en perpétuelle destruction : elle souffre de ce que j'ai appelé une finitude rétentionnelle inscrite dans ses caractéristiques biologiques : le vivant sexué est ce qui meurt, et la mémoire de ce vivant est finie. Cette mémoire vive bio-logique n'est cependant qu'une mémoire *parmi d'autres* : elle n'est *rien* sans ses mémoires mortes, c'est-à-dire *techniques*, et l'essentiel tient dans le rapport entre le vif du cerveau et le mort de ses techniques en tant que mémoires, dont les machines à mémoires que sont les ordinateurs ne sont que des cas tard venus – et qui forment des systèmes articulant des métaphores fonctionnelles de la « mémoire vive » et de ses « mémoires mortes ».

Or, le rapport entre mort et vif est ce qui constitue la question de la libido dont l'*énergie* irrigue les organes et les organisations que théorise l'organologie générale. Ce n'est qu'au sein de l'organologie ainsi comprise qu'il est possible de poser *sur sa base* la question de la constitution des savoirs en général, des savoirs artistiques en particulier, et de la *connaissance* qui constitue l'objet du cognitivisme : comme *question du désir* et comme *transformation de l'énergie* en quoi il consiste.

Le *Banquet* de Platon, au contraire de presque tout le reste de l'œuvre du fondateur de la métaphysique, établit la question du savoir comme la

question d'une *passion*. Et c'est ce que poursuit et systématise le *Peri psukhès* d'Aristote, où la question du savoir devient celle du passage de la puissance à l'acte et comme mouvement. Mais cela signifie que la question du savoir en général, sous toutes ses formes, dont la connaissance est un cas qui n'apparaît qu'avec la grammatisation, est la question de la sublimation en tant qu'elle suppose une défonctionnalisation et une refonctionnalisation du vivant organique, elle-même induite par l'apparition des organes morts que sont les objets techniques.

Cette pensée de la connaissance et des savoirs comme mouvements et émotions que produit l'articulation du mort et du vif nécessite une organologie générale où les organes des sens appellent une organisation logique, qui suppose elle-même des organes symboliques hypomnésiques, c'est-à-dire des artefacts matériels gardant la mémoire du mort comme organisation de l'inorganique.

Novalis parla en son temps d'organologie. Son programme était d'expliquer organiquement le mécanique. Il y a également un concept d'organologie générale chez Simondon, qui distingue éléments, individus et ensembles techniques, et pour lesquels il propose une mécanologie comme science de l'ontogenèse des êtres techniques, et principalement des êtres techniques pris dans ce qu'il nomme le « processus de concrétisation ». Celui-ci est un cas particulier de ce qu'il analyse plus globalement comme un processus d'individuation. Les éléments techniques étant des composants élémentaires qui peuvent se retrouver dans divers individus, Simondon les assimile à des organes dans un organisme vivant, et c'est pourquoi il parle d'une organologie générale comme d'une branche de la mécanologie<sup>46</sup>.

Ce que j'appelle l'organologie générale est plutôt l'équivalent de la mécanologie de Simondon, mais où le vivant est lui-même inclus dans l'ensemble de relations transductives qui relient les différents types d'organes artificiels et vivants, dont le cerveau, aux organisations sociales où ils évoluent et se transforment. J'ai exposé dans le tome précédent pourquoi ces transformations constituent des processus d'individuation psychique et collective à trois brins, l'individu psychique, l'individu social, et le système technique.

Or, ce processus d'individuation triple est à son tour inscrit dans une individuation *vitale*, qu'étudie *L'Individu et sa genèse physico-biologique*<sup>47</sup>, mais qui doit être appréhendée par l'organologie générale comme co-

individuation des *organes vivants*, des *organes artificiels* et des *organisations* qui les lient et ce, en sorte que les organes vitaux se défonctionnalisent par rapport à l'individuation vitale.

Comme le souligne Platon (*Phèdre*), l'apparition des mémoires hypomnésiques (c'est-à-dire la grammatisation) constitue une défonctionnalisation du cerveau lui-même en tant qu'organe de la mémoire. C'est ainsi qu'apparaît la connaissance à proprement parler, supportée par des individuations de sous-systèmes mnémotechnologiques qui surdéterminent, en tant qu'organisations particulières des rétentions tertiaires, l'élaboration, l'organisation et la transmission des connaissances issues de l'expérience du sensible.

#### *46. Place du cerveau dans la généalogie comme transformation*

L'individuation techno-logique met en œuvre ce que Leroi-Gourhan a appelé des tendances techniques, où le *fait technique* exprime la *tendance* (que le fait représente plus ou moins bien) qui est la résultante de deux logiques évolutives : celle des lois de la physique universelle, et celle des lois de la physiologie humaine. Mais cette résultante n'est pas une simple addition ou conjugaison de forces biophysiques : c'est une relation transductive, qui transforme, et en cela constitue les termes qu'elle met en relation à travers l'être qui en est le fruit ontogénétique, l'*objet technique*. Celui-ci est donc une interface entre l'inorganique qu'étudie la physique, et l'organique qu'étudie la biologie. Et, en tant qu'être *inorganique et organisé*, il supporte, dans sa morphogenèse, un processus d'individuation original, dont la technologie, au sens de la science des techniques, a pour but d'établir les lois d'évolution.

Or, cette évolution transforme le milieu humain et est en vérité au cœur de l'évolution de celui-ci. Cela ne signifie pas que le devenir technique détermine cette évolution, mais cela signifie qu'il s'individue en étroite co-individuation avec les structures psycho-sociales et vitales issues de l'individuation. Ce qui permet de penser ce devenir comme co-individuation, c'est le concept de système technique de Bertrand Gille – qui propose des lois d'évolution au niveau des systèmes techniques, équivalents des ensembles techniques de Simondon, et au sein desquels on peut décrire des boucles de rétroaction et définir des processus diachroniques et

synchroniques, tout comme dans la linguistique saussurienne, mais aussi et surtout, décrire les interfaces entre le système technique et les autres systèmes qui composent le fait social total.

L'organologie générale est alors ce qui rend compte de ces diverses dynamiques telles qu'elles constituent un processus d'individuation global, au sein duquel, comme en toute dynamique, se jouent des conflits. En tant que *praxis*, et non seulement comme modèle théorique, l'organologie générale vise à décrire ces luttes, les forces mises en œuvre et les possibilités d'action au sein de ces conflits, et ce, au moment où les systèmes techniques et les autres systèmes qui constituent le social connaissent une situation cata-strophique, principalement en raison de *l'emballlement de l'individuation technique*, et des phénomènes de passages aux limites que cela induit – au sens que René Passet donne à cette expression dans *L'Économique et le Vivant*<sup>48</sup>.

Ces passages aux limites nécessitent la modification des axiomes définitoires du système lui-même, ce qui constitue une *révolution* – au sens où la révolution est ce qui désigne et dépasse ce qui est révolu. Ici, le cerveau est l'organe qui sert à prendre des décisions individuelles et collectives dans un horizon dynamique où se jouent des luttes, en sorte que, inscrit dans les horizons organologiques par rapport auxquels il prend ces décisions, il est en relation *constitutive* avec les organes artificiels par rapport auxquels il prend ces décisions. Autrement dit, ces décisions modifient son propre fonctionnement.

Cet organe a également un rôle de *régulation*, et non seulement de décision. Il est à la fois le siège des processus de régulation du foie et de la mémoire comme formation et stabilisation des apprentissages, et celui où se constituent les phénomènes propres à la conscience qui, en tant qu'elle-même met en œuvre des règles à partir de ces apprentissages, est une fonction psychique essentiellement régulatrice.

Mais le cerveau est aussi le siège de l'irrégulier et du dérèglement, de la mémoire du préindividuel, des affects et de l'inconscient, où se constituent l'expérience du sensible comme rencontre des singularités et de leur foncière irrégularité, et, à travers cette expérience, le désir. Cependant, en tant que siège de l'inconscient, c'est-à-dire du désir, le cerveau est dans un rapport aux autres organes et aux zones partielles du corps en général à travers la médiation d'objets techniques qui sont extérieurs au corps. De

plus, ce rapport aux objets techniques est soumis à ou plutôt inscrit dans un rapport aux organisations sociales, constituées par les autres systèmes, et où s'inscrivent les règles d'un surmoi que le cerveau ne peut qu'intérioriser, sans les constituer lui-même : que le cerveau soit un organe de décision ne signifie pas qu'il décide de ce qui lui arrive, mais qu'il est l'organe par lequel une décision se concrétise en relation avec d'autres organes semblables et avec d'autres décisions, et depuis des puissances pré-individuelles qui surdéterminent les possibilités de toutes décisions.

Le cerveau est un organe dans un circuit, qui suppose par exemple un foie, des organes génitaux, etc., et d'autres cerveaux dotés de semblables organes, et qui se forme dans des organisations. À travers ce circuit se produisent des interactions, qui peuvent donner lieu à un *plaisir* ou même à une *jouissance* du corps, mais aussi à une peine ou à une frustration, ce que Freud, dans son énergétique, décrit en termes de charges et de décharges. Ces charges et ces décharges ne donnent pas simplement lieu à des réactions de l'organisme à travers le cerveau : elles donnent lieu à des actions.

L'organisme organo-logique qu'est l'âme noétique, non seulement réagit par rapport à son environnement, mais agit sur lui en formant à son endroit des désirs. Ces désirs constituent une volonté. Mais ceci n'est possible que parce que cet environnement n'est pas simplement un milieu, mais un complexe organologique – que l'on appelle habituellement un monde. Ce monde est celui du désir, et le désir s'y forme comme circuit du désir. Comme circuit, le désir est une action, c'est-à-dire l'économie libidinale de relations affectives et de pratiques instrumentales au sein d'un horizon d'artefacts techniques et de traces, d'œuvres, d'outils, d'instruments et de choses, où se constitue un horizon social formé d'organisations sociales, et où ces organismes sociaux individuent une loi.

J'ai essayé de montrer ailleurs que l'évolution du cortex, au cours de l'ouverture de l'éventail cortical humain, était étroitement corrélée à l'évolution des silex taillés. Mais ceci se produit entre –3 millions d'années et –300 000 ans, *avant* que n'apparaisse une organisation sociale à proprement parler, c'est-à-dire comme groupe social organisé qui ne serait plus simplement une horde. Je reviendrai dans *La Technique et le Temps 5* sur l'immense question de la horde aux sens de Freud et de Darwin<sup>49</sup> : ce moment est évidemment, comme constitution de la relation filiale, meurtre

et trauma originaire, un objet central de l'organologie générale qui vise à reconstituer les conditions généalogiques de définition des circuits du désir où se forme du symbolique à travers des époques qui se suivent et ne se ressemblent pas.

La stabilisation apparente de l'évolution du cerveau (qui paraît attestée à l'époque de Neandertal), tout comme celles du nez ou du pied, paraissent indiquer que le fonctionnement de ces organes est dès lors lui-même stabilisé. Or il n'en est rien : un pied qui appuie sur une pédale d'accélérateur et circule essentiellement ainsi n'est plus, organologiquement parlant, c'est-à-dire en tant qu'organe inscrit dans le circuit d'un désir, le même pied que celui du bochimán qui court dans la savane. Le pied qui appuie sur l'accélérateur et le pied qui parcourt la savane ne dansent sans doute plus tout à fait de la même manière. Ou encore, l'oreille qui écoute depuis le circuit machinique de la sensibilité n'écoute plus comme l'oreille bourgeoise qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, n'entend qu'avec ses mains et ses yeux. Et cela signifie que de tels organes n'économisent plus la libido de la même manière.

*47. L'échec de Freud à penser l'organologique et la suite des défonctionnalisations et refonctionnalisations du cerveau et des organisations sociales comme conditions de constitution des dispositifs rétentionnels*

L'organologie générale est de part en part une organologie de la mémoire, c'est-à-dire une épiphylogenèse telle que, avec le vivant humain, c'est-à-dire technique, la différenciation néguentropique en quoi consiste l'évolution ne se joue plus seulement entre mémoires germinale et somatique, qui forment le cadre de référence d'*Au-delà du principe de plaisir* sur lesquels je vais revenir à présent, mais se trouve littéralement bouleversée par l'apparition d'une troisième mémoire, artificielle et objectale, constituée par la « pellicule » des objets techniques, et à travers laquelle seulement, comme le dit Leroi-Gourhan, le « milieu intérieur » de la « cellule » socio-ethnique que constitue le groupe humain peut entrer en relation avec son « milieu extérieur » – Claude Bernard étant ici la référence.

Je ne rappelle ce point que pour souligner que l'apparition de cette mémoire non vivante est aussi ce qui ouvre la question freudienne de

l'apparition du désir comme défonctionnalisation des organes naturels et « refoulement organique » liés à la conquête de la station debout, et qui, nous allons le voir, pose une question des rapports entre intérieur et extérieur dans laquelle je crois que Freud s'enlise faute d'avoir conçu l'organe vif qu'est le cerveau humain en relation originelle avec ses organes morts : dans la pensée freudienne de la constitution de ce désir qui est le cœur du noétique, la question de la technique a été refoulée tout comme dans la métaphysique.

André Bourguignon et Cyrille Koupernik rappellent que Freud ambitionnait initialement de fonder une théorie neurologique du désir et donc de bâtir une neuro-organologie. Cependant,

... après l'abandon de son *Projet d'une psychologie scientifique*, Freud a renoncé à assigner un site anatomique aux instances psychiques, qu'elles appartiennent à la première ou à la seconde topique<sup>50</sup>.

Ma thèse est que cet abandon résulte d'un échec à penser la prothèse et la forme de mémoire qu'elle rend possible, malgré ce que Freud a compris, qui est révolutionnaire, mais qui est demeuré inaperçu.

Il a compris, en particulier à travers le cas de l'odorat, que l'organologie physiologique du corps humain ne cesse de se transformer au fil de la généalogie de l'économie libidinale dont le point de départ est donc la conquête de la station debout. Mais c'est dans leurs relations aux prothèses – qui sont les conséquences fondamentales de cette érection du corps humain comme élévation concrétisant la sublimation comme fait majeur de l'économie libidinale, qui s'accomplit comme processus d'extériorisation, et qui, à la fois comme geste et comme parole, supporte l'ex-pression en général, comme l'a compris Beuys –, c'est dans leurs relations aux prothèses, donc, comme formes multiples de l'exclamation, que le cerveau humain, comme la main humaine, comme le pied humain, comme le nez humain, et comme tout organe humain, sont perpétuellement en redéfinition fonctionnelle.

Le système organologique du corps, qui ne cesse donc de se transformer, n'ex-siste ainsi (l'existence est le nom de la vie qui ne cesse de se transformer) que dans un faire-système avec un autre niveau organologique que constituent les prothèses humaines et les artefacts humains. Et ceux-ci ne



sont eux-mêmes fonctionnels qu'à l'intérieur de fonctions sociales, dont la famille, unifiées au sein d'organisations sociales. Il y a donc trois niveaux organologiques et Freud ne les voit pas.

Il y a, à l'origine de l'hominisation, c'est-à-dire de la généalogie du sensible, un processus de co-évolution du cerveau, par l'ouverture de l'éventail cortical, c'est-à-dire comme définition des zones corticales de l'organe neurologique humain, d'une part, et, d'autre part, des objets techniques, en particulier les objets lithiques taillés. Les conditions d'évolution du cerveau se corrént de plus en plus étroitement aux conditions d'évolution des silex taillés qui sont eux-mêmes des organes artificiels, jusqu'à ce que, l'évolution corticale se stabilisant, la co-évolution se déplace dès lors entre système technique et autres systèmes sociaux, puisque c'est alors le groupe socio-ethnique qui apparaît, et avec lui, l'idiomatization typique de l'individuation psychique et collective, qu'il faut étroitement corréler avec l'explosion de l'évolution organologique des artefacts que sont les prothèses techniques<sup>51</sup>.

Est-ce le moment de constitution de la horde ? C'est en tout cas celui de l'apparition des pratiques funéraires et esthétiques. Quoi qu'il en soit, c'est à partir de ce moment que se met en place un processus de transformation fonctionnelle du cerveau qui n'est plus commandé par les caractéristiques du cerveau lui-même (c'est le moment où celui-ci parvient à la fin de l'ouverture de l'éventail cortical et se stabilise), mais bien par l'articulation du cerveau en tant que mémoire vive avec les prothèses techniques en tant que mémoires mortes, qui vont devenir, à partir du néolithique, des prothèses à proprement parler mnémotechniques et calculatoires, engageant ce qui conduira au processus de grammatisation.

Bref, la situation organologique où le cerveau comme organe vif se couple avec ses prothèses comme organes morts (mais vitaux, c'est-à-dire essentiels, d'une part, à sa survie, et, d'autre part, à son existence) constitue une situation de transformations fonctionnelles permanentes (où se forment des stades et se stabilisent des époques) que l'on appelle aussi des processus d'apprentissages. Mais les apprentissages supposent une extériorisation originelle (dont j'ai montré pourquoi c'est un défaut d'origine) qui est une défonctionnalisation structurelle du cerveau lui-même comme il y a eu celle du nez, de la main et du pied. Et c'est aussi, bien sûr, une refonctionnalisation.

C'est parce qu'il ne comprend pas la défonctionnalisation et la refonctionnalisation du cerveau que Freud échoue à penser la question de la transmission dans *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*.

Que la défonctionnalisation/refonctionnalisation du cerveau, qui s'inscrit dans le devenir de la technique, doive être pensée en relation avec le devenir de l'organisation sociale tout autant qu'en relation avec le devenir des artefacts, signifie qu'il y a aussi une défonctionnalisation et une refonctionnalisation *du social*. On le voit très bien, par exemple, quand on observe la structure familiale et son évolution. Et ce n'est qu'en caractérisant organologiquement le dispositif généalogique de l'économie libidinale qu'il est possible d'éviter une compréhension familialiste de la libido et de ses investissements.

En tant qu'il concrétise cette relation transductive entre le mort et le vif, le social est le dispositif rétionnel d'apprentissages (et de production d'un surmoi) qui permet, par la constitution de rétentions secondaires *collectives*, l'acquisition de savoirs nouveaux qui s'élargissent par des connexions corticales opérées comme intériorisations de ces rétentions secondaires collectives : il y a des traductions neurologiques de ces transformations, de ces élargissements, de ces refonctionnalisations, sous forme de connexions qui peuvent donc bien s'analyser du point de vue neurobiologique.

Ces opérations du cerveau ne sont cependant que des conséquences, des traces de ce qui se produit en relation essentielle et originaire avec l'organologique de deuxième niveau qu'est la technique, qui constitue elle-même un système de traces, et l'organologique de troisième niveau qu'est le social, qui *sélectionne* parmi ces traces ce qui doit être intériorisé par les corps dans le faire-corps social à travers les dispositifs rétionnels, ce qui constitue l'individuation psychique et collective à proprement parler.

La question, c'est la sélection, ce qu'Aristote nomme *to krinon* – le jugement<sup>52</sup>.

#### *48. La modification de l'organisation des rétentions secondaires stéréotypiques par les rétentions secondaires traumatiques dans le « système perception-conscience » (abrégé P.-C.) de Freud*

Ce n'est que quelques années après la publication par Freud de son *Interprétation des rêves* que Husserl développe, en 1905, son concept

d'objet temporel pour comprendre la temporalité de la conscience, de ce système perception-conscience, ou système P.-C., dont Freud, dans *Au-delà du principe de plaisir*, dira qu'il doit être étudié à partir d'un inconscient qui n'est pas temporel lui-même. Et je dois ici à nouveau rappeler brièvement quelques caractéristiques de l'objet temporel husserlien, car, comme j'ai tenté de le montrer à propos de Kant et de la synthèse d'appréhension de la *Critique de la raison pure*, je crois que c'est faute d'avoir compris la question de la rétention primaire que, dans *Au-delà du principe de plaisir*, c'est-à-dire dans la *question psychanalytique de la perception* que pose ce texte, Freud s'enlise dans les contradictions qui surgiront dans *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* – c'est-à-dire aussi dans son ultime analyse de la question de la sublimation qu'est le monothéisme, où il ne verra jamais la question des *hypomnémata*.

Un objet temporel est *constitué* par le temps de son écoulement, son flux. Il n'apparaît qu'en disparaissant : il passe. La conscience est également temporelle en ce sens. Un objet temporel est constitué par le fait que, *comme les consciences dont il est l'objet commun*, il s'écoule et disparaît à mesure qu'il apparaît. Un *je* est une conscience consistant en un *flux* temporel de *réentions primaires* : la rétention primaire est ce que la conscience *retient et maintient* dans le *maintenant* du flux en quoi elle consiste. C'est, par exemple, la note qui résonne dans une note présente à ma conscience comme point de passage d'une mélodie, et où la note précédente n'est pas absente, mais bien *maintenue* dans et par le *maintenant* : elle *constitue* la note qui la suit en formant avec elle un rapport, l'intervalle.

Comme phénomènes que je reçois aussi bien que comme phénomènes que je produis (une mélodie que je joue ou entends, une phrase que je prononce ou entends, une séquence de gestes ou d'actions que j'accomplis ou que je subis, etc.), ma vie consciente consiste essentiellement en de telles réentions. Or, 1) ces réentions sont des *sélections* : je ne retiens pas *tout* ce qui peut être retenu : si j'écoute deux fois de suite la même mélodie, ma conscience de l'objet change ; et 2) ces sélections se font à travers les filtres en quoi consistent les *réentions secondaires*, c'est-à-dire les souvenirs de réentions primaires antérieures, que conserve la mémoire, et qui constituent l'expérience. De plus et surtout – et c'est pourquoi il faut parler en termes d'organologie –, les rapports des réentions primaires et des réentions

secondaires sont surdéterminés par les rétentions *tertiaires* : les objets supports de mémoire, qui deviennent à partir des grands Empires les mnémotechniques, c'est-à-dire les *hypomnémata* qui permettent d'enregistrer spatialement, matériellement et techniquement des traces.

C'est faute de comprendre ce qu'il en est de la rétention primaire que Freud est empêtré dans une mauvaise compréhension des rapports entre ce qu'il nomme intérieur et extérieur, et qu'il ne peut pas, surtout, penser le rôle de la prothèse technique dans la constitution du désir et de l'inconscient, et comme la *Wirklichkeit* de l'économie libidinale, telle qu'elle peut conduire à ce malaise dans la culture, c'est-à-dire dans l'épiphylogenèse, qui l'inquiète tant, et à si juste titre, à la fin de sa vie.

C'est comme rapports entre les trois types de rétentions que se forment les circuits de l'exclamation comme dons et contre-dons où se présente le sensationnel, c'est-à-dire le sens à la fois comme *aisthesis* et *sémiosis*, ensemble qui constitue la *noésis*. Les rétentions primaires sont susceptibles de modifier l'organisation des rétentions secondaires en retour des sélections primaires en quoi elles consistent, et qui se font selon les critères des rétentions secondaires déjà constituées, mais telles que les rétentions tertiaires permettent de les mettre en œuvre selon les possibilités de répétitions qui leur sont chaque fois propres : on retrouve ici la question organologique de la répétition telle que je l'avais évoquée à la fin du « Prologue » ouvrant ce volume<sup>53</sup>.

Une rétention primaire a vocation à devenir secondaire. Et en le devenant, elle peut :

1) soit s'insérer au système des rétentions secondaires existant, qu'elle vient alors *renforcer* ;

2) soit bouleverser cette organisation : cela signifie qu'en ce cas, elle libère un potentiel d'individuation dans les rétentions secondaires existantes, mais qui, jusqu'alors, avait été refoulé : il s'agit de ce que j'appelle une rétention secondaire traumatypique.

Ceci correspond à la description par Freud, dans ses *Études sur l'hystérie*, de traces « concentriquement disposées autour du noyau pathogène ». Les rétentions secondaires peuvent ainsi se trouver modifiées en retour par leurs propres sélections à l'occasion de la perception consciente, et ce, de deux manières :

1) soit comme renforcement des attentes préexistantes, contenues en creux dans les rétentions secondaires, et comme protentions, le renforcement consolidant la stéréotypisation de ces attentes, qui deviennent des attentes *de moins en moins capables d'être surprises* par les archi-attentes et les proto-attentes auxquelles elles font pourtant écho – les archi-attentes et les proto-attentes, c'est-à-dire les schèmes pulsionnels et leurs cristallisations comme trauma, étant alors ce que *masquent* les attentes convenues, ou stéréotypes : ce sont donc des attentes-écrans, des attentes-leurres, bref, des écrans de censure, qui masquent les rapports aux pulsions enfouies dans le moi sous formes rétentionnelles traumatiques ;

2) soit précisément par l'intégration en retour de l'expression des traumatypes à travers la sélection primaire opérée comme rétention primaire, ce qui conduit à un bouleversement de l'organisation d'ensemble du système des rétentions secondaires. C'est ce que j'ai appelé plus haut<sup>54</sup> la surpréhension. Les traumatypes sont des échos positifs des dispositifs pulsionnels, et, en tant que tels, ils ne sont pas intégrables par le système P.-C. ni même par ce que Freud nomme le préconscient. Ils ne peuvent l'être qu'à la condition d'être trans-formés. Cette trans-formation, c'est ce que produit une rétention/sélection primaire, lorsqu'elle produit une signi-fiance, un *FAIRE-signes*, c'est-à-dire la surprise d'un inattendu qui affecte la conscience de telle manière que celle-ci s'individue, et franchit ce que Simondon nomme un saut quantique. Mais *cet « inattendu » était en réalité attendu : il était attendu, mais il était refoulé*. La libération de l'inattendu est donc la libération d'une attente refoulée.

Dans le premier cas (refoulement et renforcement), il y a accentuation du pouvoir de synchronisation de la conscience, et, dans le second cas, il y a au contraire diachronisation, c'est-à-dire expérience de la schize. C'est sur ce point que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont voulu s'opposer à Freud. Mais, à défaut de penser la rétention, je ne crois pas qu'ils soient parvenus à en proposer une critique convaincante.

#### *49. Compréhension, surpréhension et signifiante*

Dans la mémoire, les traumatypes sont cernés, encerclés, con-cernés, si je puis dire, et en cela con-tenus par les rétentions secondaires stéréotypiques.

Il y a une contention dans la rétention, un contenu dans le retenu, et le « noyau » traumatypique y est littéralement *détenu* : mis au secret.

Les rétentions secondaires stéréotypiques forment un premier type de rétentions secondaires, dont le deuxième type est constitué par les rétentions secondaires traumatypiques : elles sont les fruits, non pas d'un renforcement des attentes existantes, qui est la compréhension, mais de la surpréhension de ces attentes. La compréhension est la réduction au même, et la surpréhension est l'expérience de l'autre dans le même – c'est-à-dire l'expérience de la singularité du sensible.

Telle est l'expérience de la *signifiance*, où l'expérimenté, comme phénomène temporel qu'éprouve le système perception-conscience, vient tout à coup faire exploser les attentes convenues par les rétentions secondaires stéréotypiques, et ouvre une voie, par exemple comme mot d'esprit, mais, bien plus largement, comme toute œuvre de l'esprit, pour que remonte à la surface la puissance traumatypique des rétentions secondaires refoulées, et constitue ce que l'on appellera, avec Proust, une anamnèse : c'est le retour d'un traumatype ancien qui, revenant comme un fantôme, comme un esprit, comme un mot d'esprit, fait écho lui-même à des archi-protentions et à des archi-rétentions (des phantasmes originaires et des scènes primitives) constituant un *dispositif pulsionnel* tel qu'il s'est lié singulièrement dans la singularité des traumatypes d'un moi particulier.

Cependant, cette « remontée » traumatypique, qui relève toujours simultanément d'un fonds préindividuel propre au moi et vécu par lui (rétentions et protentions secondaires), d'un fonds préindividuel hérité de ses ascendants mais qui ne fut pas vécu par lui (proto-protentions et proto-rétentions), et d'un fonds commun à tout le vivant désirant (humain) mais qui n'a jamais été vécu par lui en propre, c'est-à-dire comme quelque chose qui lui serait un jour arrivé (archi-protentions et archi-rétentions de ce que la seconde topique appellera le *ça*, *das Es* – mais c'est aussi le passé absolu au sens de Lévinas : un passé qui n'a jamais été présent), une telle remontée traumatypique ne se produit jamais qu'aux conditions constituées par l'état historique des rétentions tertiaires, c'est-à-dire, aussi bien, des défonctionnalisations et refonctionnalisations que la rétention tertiaire suppose et permet. C'est ainsi, par exemple, qu'Hitchcock constitue un cinéma des protentions très puissant, original et populaire.

Il y a donc deux expériences possibles de la rétention primaire comprise comme sélection primaire, et effectuée selon les critères que forment les rétentions secondaires : il en résulte soit le renforcement des stéréotypes dominants, soit leur mise en question par les traumatypes qui sont présents dans le moi, sous forme de ces rétentions secondaires traumatypiques occultées par les stéréotypes, et qui sont alors activées par le phénomène temporel qui survient au système P.-C. et par le génie cathartique des agencements rétentionnels en quoi il consiste. Il se peut, aussi, que ce génie cathartique ne se produise qu'après coup, grâce à un autre phénomène : c'est le cas de la madeleine proustienne, de la mémoire involontaire, mais aussi, je le crois, de l'*anamnésis* platonicienne. C'est ce que j'ai appelé le temps du déphasage que théorisait Paul Klee comme expressionnisme.

C'est comme un tel *bouleversement rétentionnel* qu'il faut entendre cette phrase de Freud :

Nous appelons *traumatiques* les excitations extérieures assez fortes pour rompre la barrière représentée par le moyen de protection. Je crois qu'il n'est guère possible de définir le traumatisme autrement que par ses rapports, ainsi compris, avec un moyen de défense, jadis efficace, contre l'excitation<sup>55</sup>.

Or, *tout* cela, c'est-à-dire le traumatique qui *paraît venir de l'extérieur*, ainsi que le moyen de défense, qui serait à l'intérieur, ne peut être constitué que par les dispositifs rétentionnels tertiaires. Le traumatisme de l'extérieur n'est que le support de projection d'un traumatype conservé à l'intérieur, mais enfoui en lui, et que les stéréotypes empêchent d'accéder à la conscience, sauf lorsqu'une pré-textualité, occasionnant des processus rétentionnels primaires, permet de libérer tout à coup le processus de projection – dont Freud fait par ailleurs lui-même la théorie dans sa *Métapsychologie*<sup>56</sup>. Mais Freud ne le voit pas, et il ne peut pas le voir : il ne sait pas distinguer les rétentions primaires des rétentions secondaires. Pas plus ni moins que Kant qui, pour cette raison, échoua à penser le schématisme<sup>57</sup>.

50. « Ce qui suit doit être considéré comme de la pure spéculation [...] un essai de poursuivre jusqu'au bout une idée. » *Évanescence de la conscience et opposition de l'intérieur et de l'extérieur chez Freud*

Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud écrit, en effet, que

... tous les processus d'excitation qui s'accomplissent dans les autres systèmes [que la conscience] y laissent des traces durables qui forment la base de la mémoire, des restes qui sont des souvenirs et qui n'ont rien à voir avec la conscience<sup>58</sup>.

Mais la définition freudienne du système P.-C., qui devrait être décrit comme le siège de constitution des *réentions primaires*, en tant que *sélections primaires*, et comme dépôt, *dans les autres systèmes, de nouvelles réentions secondaires*, rencontre ici les mêmes difficultés que celles de *l'Esquisse d'une psychologie scientifique*<sup>59</sup>. Le système ne peut pas les conserver

... étant donné que toutes les excitations qu'il reçoit doivent par définition rester toujours conscientes,

ce qui veut dire aussi qu'il les efface à mesure qu'elles se produisent, et que ce système perception-conscience est donc un système temporel. Mais, pour nous, cela signifie que son fonctionnement consiste précisément et nécessairement dans une agrégation de réentions primaires qui deviennent secondaires à mesure qu'elles se produisent, c'est-à-dire qu'elles disparaissent dans la mémoire, et passent dans un autre système. Et c'est pourquoi Freud ajoute :

En ce qui concerne le système C., le processus d'excitation y devient conscient, mais sans y laisser la moindre trace durable [...], toutes les traces de ce processus qui servent de base au souvenir résultent de la *propagation de l'excitation aux systèmes intérieurs voisins*<sup>60</sup>.

Or, cette direction descendante du système C. vers les systèmes intérieurs voisins est très métaphysiquement unilatérale : Freud manque l'horizon d'*attente* que constituent les réentions secondaires en tant que, chargées traumatiquement, elles portent une dynamique qui sélectionne dans les réentions primaires du système C. : le système fonctionne dans les deux sens à la fois, et dès le premier instant du phénomène de perception. Et ce qui empêche ici Freud de saisir ce double mouvement est toujours la même aporie (« sans y laisser la moindre trace durable ») : on y retrouve la question de l'évanescence du flux, c'est-à-dire l'aporie de la réention



primaire, qui n'est une aporie (comme dans le cas de la synthèse d'appréhension dans la *Critique de la raison pure*) que tant qu'on n'a pas su la distinguer de la rétention secondaire *dans un processus par où elle PASSE du primaire au secondaire* :

Le système C. présenterait donc cette particularité que, contrairement à ce qui se passe dans tous les autres systèmes psychiques, le processus d'excitation ne produit aucune modification durable de ses éléments, mais s'évanouit pour ainsi dire par le fait qu'il devient conscient<sup>61</sup>.

Enfin, Freud précise, et c'est une description des rétentions secondaires traumatypiques, que

... les plus intenses et les plus tenaces de ces souvenirs sont ceux laissés par des processus qui ne sont jamais parvenus à la conscience<sup>62</sup>.

Mais le système P.-C. ne peut pas conserver de tels restes, car s'il en était ainsi,

... la capacité de ce système à recevoir de nouvelles excitations ne tarderait pas à se trouver limitée<sup>63</sup>.

On ne peut qu'être d'accord. Mais cela n'empêche qu'il y a des rétentions primaires, ainsi que des rétentions tertiaires, et que, dans les rétentions secondaires, il faut distinguer entre rétentions secondaires stéréotypiques (R2S) et rétentions secondaires traumatypiques (R2T). Il faut alors repenser en totalité la question de la projection aussi bien que *réfuser l'opposition entre intérieur et extérieur*<sup>64</sup>. Freud, qui oppose le système P.-C. au reste du système psychique, le situe, en effet, *entre* « intérieur » et « extérieur », et comme la *surface* du système, et il pose que

... un événement tel qu'un traumatisme extérieur produira toujours une grave perturbation dans l'économie énergétique de l'organisme et mettra en mouvement tous les moyens de défense<sup>65</sup>.

Or, l'organisme ne peut être affecté par un traumatisme *extérieur* que dans la mesure où il l'attend, que dans la mesure où, en tant que *chargé protentionnellement* (théorie de la charge et de la décharge dont était féconde la fiction neuronale de l'*Esquisse*...), il est affectable par ce

traumatisme extérieur qu'il contient déjà en puissance, dirait Aristote, et qui ne lui est donc pas totalement extérieur. Sinon, soit il ne serait pas affecté par lui, soit il serait purement et simplement détruit par lui.

Freud – qui précise cependant au tout début de son analyse que « ce qui suit doit être considéré comme de la pure spéculation [...] un essai de poursuivre jusqu'au bout une idée<sup>66</sup> » – poursuit en décrivant ce que je considère constituer l'intégration des rétentions/sélections primaires traumatisantes (produites par les rétentions secondaires traumatiques) au sein des rétentions secondaires (comme devenir secondaires des rétentions primaires, autrement dit), selon un chemin que Derrida a décrit comme une différance, et qui constitue ce que Simondon caractérise comme le processus de *résonance interne* en quoi consiste le processus d'individuation :

Comme il n'est plus possible d'empêcher l'envahissement de l'appareil psychique par de grandes quantités d'excitation, il ne reste à l'organisme qu'une issue, s'efforcer de se rendre maître de ces excitations, obtenir leur immobilisation psychique d'abord, leur décharge progressive ensuite<sup>67</sup>.

La question devient celle de la manière dont le système psychique, comme processus d'individuation, tend à se synchroniser pour lutter contre sa propre diachronicité (en s'en *chargeant*), qui se produit à l'occasion de la prétextualité du dehors (c'est-à-dire du tertiaire support de projection qu'est toujours déjà, comme la moindre *chose*, le monde apparaissant). Mais ce que n'arrive pas à comprendre Freud ici, c'est que, comme le dit Aristote, *l'acte du sensible est aussi l'acte du sentant*<sup>68</sup> : le « dehors » est *produit* par le « dedans », et réciproquement. Autrement dit, la saisie du mort (dehors) par le vif (dedans) est aussi la saisie du vif par le mort. Et il faut ici ajouter une autre instance du mort : celle du milieu préindividuel comme *éthos* des rétentions tertiaires, et en tant qu'il supporte des rétentions secondaires *collectives* et traumatiques (des proto-rétentions où se forment des proto-protentions), que Marx médite dans *Le Capital*, qui constituent l'énigme de la transmission des traumas entre générations que Freud endure dans *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*.

51. *L'abréaction comme exclamation, le mur de fer qu'il faut limer, et l'individuation artistique*

Le refoulement est ce que Freud pense au titre de ce qui trouve son origine dans le refoulement organique constituant lui-même, nous l'avons vu, l'origine de la sublimation. Mais comme Freud ne pense pas ce refoulement organique selon ses conditions organologiques d'apparition, il refoule lui-même la question organologique. C'est ce qui le condamnera à risquer une hypothèse néo-lamarckienne quant aux conditions de transmission de la mémoire des scènes primitives entre générations.

Reste que, si les considérations qui ont été développées dans ce chapitre constituent les préalables d'une histoire de l'exclamation (qui est le motif directeur de l'organologie générale comme étude de la généalogie du sensible noétique, elle-même entendue comme économie libidinale de la sublimation), à l'origine de cette théorie généalogique de l'exclamation, il faut mobiliser aussi le discours freudien sur cette question de la répétition et de la *nécessité d'agir la réaction pour pouvoir la supporter*, et en quoi consiste l'*abréaction*. C'est ce que je ferai dans le troisième volume de cet ouvrage, et que j'approfondirai dans *La Technique et le Temps 5*.

La question, au stade où nous en sommes, est de comprendre comment il est possible que ce que j'ai appelé une « rétention primaire objective », tout à coup, devienne la *catharsis* en même temps que la *catalyse*, et en quelque sorte la *catastrophè* de l'individuation, c'est-à-dire le déclencheur d'un saut quantique<sup>69</sup> qui *libère l'inattendu* d'un traumatype. Un tel traumatype, en tant qu'une œuvre d'art peut en être le support de projection, n'est pas simplement celui d'une âme noétique : c'est celui du fonds préindividuel de toutes les âmes noétiques, et c'est comme tel qu'il perce la barrière de défense que constituent les stéréotypes, car telle est la barrière de défense : un mur de stéréotypes, un « mur de fer », et qu'il faut « limer » », écrit Artaud à propos de Van Gogh<sup>70</sup>.

Le travail de percer ce mur est ce que Beuys appelle la sculpture sociale.

Cette *catharsis* catalysant une *catastrophè* est précisément ce que provoque l'œuvre, et c'est en cela qu'elle ouvre. Or, une telle ouverture de l'œuvre est celle d'un narcissisme primordial constitué par la projection de singularités que rend possible l'organologie en général comme mise en miroir et en tension des surfaces qui s'y projettent comme question des mirages, miroirs et écrans hallucinatoires en tous genres, ceux qui rendent possible l'hallucination du soldat de Baltimore, mais qui procèdent aussi, dans leurs tréfonds pulsionnels, de la maturation de la gonade de la

pigeonne ou de la grégarisation du criquet, et dont, sans aucun doute, les dispositifs dits de capture, qui intéressaient tant Deleuze, sont des cas.

C'est parce que ces dispositifs narcissiques ne sont possibles que comme organisations tertiaires que l'art est une *tekhnè*. En tant que cette *tekhnè*, ces processus hallucinatoires peuvent devenir sublimes. Ils donnent alors accès à des consistances, par l'épreuve desquelles l'existence se distingue de et dans la subsistance. Mais cette *tekhnè* n'est *artistique* que dans la mesure où, précisément, elle permet que des rétentions primaires objectives captent des traumatypes, à travers des singularités qu'elles *intensifient* du même coup comme singularités – dont elles intensifient l'individuation.

L'exclamation, ce n'est pas seulement l'expression, dont l'acte artistique à proprement parler est l'acte le plus dépouillé. Car l'exclamation est le comportement immédiat et spontané de tout être humain tel qu'il consiste à s'extérioriser nécessairement et spontanément, dès l'abréaction, que ce soit à travers le cri infantile, qui est évidemment un point d'articulation et de rupture avec le monde animal, ou que ce soit dans le fait de s'habiller ou de tenir à des objets usuels qui sont la seule marque de la personnalité (dont les mots produits par la langue dans la bouche sont des cas très particuliers). Les corps sont habillés, vêtus, parfois seulement de bijoux, ou de peinture, ou de tatouages, mais ils sont toujours marqués d'une manière ou d'une autre. L'expression artistique est une forme *extrême* de l'exclamation en tant que forme *dépouillée à l'extrême de ses résidus subsistanciers*.

Mais l'exclamation est tout autant, de nos jours, et c'est un fait absolument nouveau, ce que le marketing exploite à travers ces techniques de contrôle du fantasme. C'est alors une forme tout au contraire *chargée à l'extrême de contraintes subsistancielles*.

Cette production industrielle de l'exclamation est un *contrôle du fantasme*, c'est-à-dire une fabrication « rationnelle », liquidant les dispositifs participatifs de constitution de la singularité comme circulation de dons et de contre-dons, et qui délie le pulsionnel en le sortant du circuit du désir.

C'est, autrement dit, une destruction de l'économie libidinale de la sublimation dont la plus haute figure, après la mort de Dieu, était devenue l'artiste de l'art « pour l'art », l'art comme *consistance de l'abréaction*, c'est-à-dire, encore, comme exclamation du défaut d'origine en tant que la sublimité de ce qui n'existe pas.

## V

### La conjonction qui disjoncte

### Mais où est donc Ornicar ?

Leur œil se fera.  
Édouard MANET

On peut assurément, à la suite de W. B. Stanford, imaginer une réflexion sur la tragédie qui se préoccuperait moins de réduire les émotions ou de s'en débarrasser que des modalités auxquelles le genre recourait pour les stimuler, voire les entretenir.

Nicole LORAUX

#### 52. Qu'est-ce qu'un artiste ?

L'artiste est une figure *exemplaire* de l'individuation – comprise comme *processus* d'individuation psychique et collective où un *je* n'y est qu'au sein d'un *nous*, et où un *nous* est constitué à la fois par le potentiel sursaturé et tendu du fonds préindividuel qu'il suppose, et par des dia-chronies en quoi consistent les *je* à travers lesquels il se forme. Ces *je*, ou individus psychiques, sont héritiers de et tendus par ce potentiel préindividuel qui les relie tous, et chacun dans son style, au *nous* qu'ils composent.

Un tel processus est un flux. Mais ce flux est constitué de *tourbillons* : les tourbillons sont des flux en spirales, au sein de flux dans lesquels ils forment *des contre-courants sans fins*<sup>1</sup>. Ces contre-courants reconduisent cependant au courant par leurs courbures singulières, et sont *ainsi* la réalité

– profonde aussi bien que superficielle – du courant dominant, du « flux ». C'est ce flux qui comporte ce *préindividuel* commun au *nous* et au *je*, et par lequel ils se co-individuent.

Un artiste est un tourbillon d'un type particulier dans ce flux : il est investi d'une tâche dans la préparation du *préindividuel* pour les *je* et les *nous* à venir. Et en même temps, il est un *opérateur de transindividuation* du *préindividuel* disponible : il crée des œuvres, c'est-à-dire des artefacts, fruits de l'organologie générale issus de la couche qu'y forme la *tekhne*, qui ont pour caractéristique d'ouvrir l'à-venir comme singularité de l'indéterminé par un accès au refoulé qui trame la puissance de l'âme noétique comme sa possibilité – qui n'est que par intermittence – de passer à l'acte. C'est un accès au sauvage.

Il faut parler de *transindividuation* parce que cette opération qu'est l'ouverture de l'œuvre consiste à lier en les socialisant des fonds traumatypiques enfouis non seulement comme rétentions secondaires traumatypiques, individuelles ou collectives (proto-rétentions formant des proto-protentions), mais aussi comme archi-rétentions et archi-protentions – issues du *ça*, c'est-à-dire du fonds pulsionnel que forment ces archi-rétentions et ces archi-protentions.

En tant qu'elles sont *mises en œuvres* et, par là même, liées, ces sources pulsionnelles, ces forces du sauvage qui s'apprivoise mais ne se domestique pas, deviennent *l'énergie qui circule comme exclamation* et qui, en circulant, trace les jalons du transindividuel.

La transindividuation est le passage à l'acte et la socialisation du fonds *préindividuel* comme socialisation du psychique : c'est la concrétisation de la sublimation. L'artiste constitue à travers son œuvre une *articulation exemplaire* autant qu'une *intensification* de l'individuation psychique et collective. Il constitue une exemplarité du « et » dans cette expression : « psychique *et* collective ». En tant qu'il intensifie cette conjonction, c'est un *tenseur*.

### 53. De la dynamite

Commun au *je* et au *nous*, et à travers ce dernier, à *tous* les *je*, le *préindividuel* est sursaturé, ce qui signifie qu'il est chargé de potentiels qui le tendent, qu'il est tendu ; qu'il tend, autrement dit, à se trans-former. En

tant que transformable, il abrite en lui des tensions : c'est une dynamique parfois explosive<sup>2</sup>. Car la tension préindividuelle induit un déphasage entre *je* et *nous* et aussi bien à l'intérieur du *je* lui-même (ce qui est sa fêlure) et du *nous* lui-même (en tant qu'il est constitué de *je* singuliers parce que fêlés). Le processus est un *système* dynamique dont le dynamisme repose sur un tel déphasage.

Le déphasage est la réalité de l'individuation dans le processus, et se concrétise comme « saut quantique<sup>3</sup> », comme passage discontinu d'une phase à une autre phase : le devenir processuel de l'individuation est une succession de ruptures d'équilibres qui expriment le déphasage par ces sauts (qui sont entre équilibre et déséquilibre, entre synchronie et diachronie, et comme leur métastabilité). Mais le déphasage ne suffit pas : en tant que décalage entre *je* et *nous*, ou entre le *je* et « lui-même » tel qu'il devient ce qu'il est, et en quelque sorte, *lui-l'autre*, le déphasage individuant doit *tracer et pro-tenir* les conditions de son assimilation – de sa « conservation sous forme de structures », dit Simondon – par le processus d'individuation collective du *nous*, qu'il nourrit ainsi en *protentions*.

Ce « et » qu'est l'œuvre est donc à la fois conjonctif et disjonctif. Il conjugue et disjoncte. L'artiste souffre cet « à la fois » (le supporte) : c'est en cela qu'il est exemplaire de l'individuation comme tension et double détente, en quelque sorte. Mais ce n'est possible que parce qu'il est un protenseur en même temps qu'un trans-formateur : il engendre des protentions qui sont aussi des pro-tensions, c'est-à-dire ce qui retend et rebande le préindividuel. Or, ce qu'il protend ainsi se constitue comme trace et matériel de l'esprit. Et ce n'est qu'à la mesure de cette tracéologie du circuit libidinal qu'il est l'opérateur de la transindividuation par excellence – c'est-à-dire aussi de la sublimation.

Le déphasage individuant doit, en effet, *tracer* les conditions de son assimilation, et c'est pourquoi l'artiste qui exemplifie la conjonction/disjonction individuant (le « et » quantique comme conjonction qui disjoncte) produit des traces – et c'est en tant qu'il produit *exemplairement* ces traces, qui deviennent du même coup des *traces exemplaires*, qu'il est *par excellence* la conjonction disjonctive du psychique *et* du collectif, et leur tenseur.

Mais il ne l'est que comme expression exemplaire *d'un déphasage*, et qui se traduit souvent, et la plupart du temps, comme *épreuve d'un après-coup* :

il est intempestif, inactuel. C'est ainsi qu'il constitue par excellence le passage à l'acte de l'individuation en tant qu'elle est quantique.

En tant qu'il trace, son travail est de mémoire et d'extériorisation : d'organisation de l'inorganique, ou de réorganisation de l'organique – défonctionnalisant et refonctionnalisant organes et organisations.

#### 54. L'apparition du temps artistique dans le temps industriel comme hyperdiachronisation

L'artiste n'est cependant qu'une figure historique, récente, et peut-être caduque, comme tant d'autres figures.

Cette figure entretient un singulier rapport au temps. C'est un rapport d'exception.

Toute individuation est ex-ception, mais dans un rapport entre *je* et *nous* qui est de co-individuation sur divers modes. L'artiste est un mode unique de l'ex-ception dans la perception du sensible, et qui interroge ainsi le temps aussi bien que l'espace de *ce qui devient*. Cependant, la temporalité de l'individuation, telle que constituée dans la spatialité d'un *œuvrer*, est ce qui, dans l'individuation de l'artiste lui-même dont témoigne son œuvre, tend et intensifie la conjonction disjonctée du *nous* et du *je* comme rapport de la synchronie et de la diachronie en quoi consiste la métastabilité de l'individuation elle-même. La temporalité conjonctive/disjonctive est ici la composition du synchronique et du diachronique comme de deux tendances, dont les couples formés par Éros et Thanatos (que masquent, dans leurs propres compositions, plaisir et réalité), aussi bien que par Dionysos et Apollon, sont des translations<sup>4</sup>.

Or, cette *interrogation* unique du temps en quoi consiste l'œuvre artistique comme modalité de l'individuation de l'artiste apparu avec la modernité survient au moment où se généralise la *normalisation* du temps, c'est-à-dire le rapport au temps comme *calcul* par la mise en œuvre du machinisme industriel. Ceci se prépare comme calcul du temps de travail, mais devient plus essentiellement la question de l'amortissement en général, la guerre de l'innovation industrielle, et surtout la construction d'une esthétique pour les marchés, qui conduit – j'ai tenté de le montrer dans *De la misère symbolique 1* – nécessairement, tendanciellement et asymptotiquement, à la *dé-composition* de la diachronie et de la synchronie,



et à la particularisation de toute singularité, c'est-à-dire à son annulation, dont la conséquence est la transformation de l'expérience sensible en conditionnement esthétique.

L'affirmation de l'art en propre suppose sa différenciation autant de l'artisan que de la forme industrielle de la production : amorcée dès l'affirmation des arts libéraux, vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, cette autonomisation de la sphère artistique d'où surgit la figure moderne de l'artiste ne s'accomplit pleinement qu'en relation avec la révolution industrielle au XIX<sup>e</sup> siècle : l'artiste devient alors un rapport au temps qui, à la différence de Léonard, *ne calcule pas*, au moment où tout le reste est soumis au calcul – et c'est ainsi que les singularités en général, en tant que foncièrement diachroniques, tendent à en être éliminées, pour y être transformées en particularités.

Au XX<sup>e</sup> siècle cependant, l'intégration des mnémotechniques dans la sphère de la production audiovisuelle comme vecteur principal de constitution des marchés, avec la technologie alpha-numérique comme nouvelle condition techno-logique de tout appareil de production, conduit à une réintégration fonctionnelle de l'art dans la vie du capitalisme mondialisé, dont une part toujours plus grande du chiffre d'affaires est dédiée au conditionnement esthétique des masses de consommateurs.

L'artiste devient alors à la fois l'expression hyper-diachronisée de la singularité que ne peut éliminer le dispositif industriel de synchronisation des comportements et des sensibilités, et le laboratoire individuel d'une recherche et d'un développement esthétiques où prendre les nouvelles formes qui y sont explorées et inventées pour les désingulariser en les transférant au service de l'esthétique industrielle. C'est ainsi que l'artiste du Bauhaus pense lui-même son rapport social à l'industrie, mais à une époque où les industries culturelles n'existent pas encore, et où n'apparaissent pas clairement les enjeux de cette refunctionalisation de son rôle dans la société industrielle.

Ce temps est à présent caduc. La particularisation est devenue extrême et, par là même, incompatible avec toute forme de production de singularité individuante, c'est-à-dire capable de conjuguer en disjonctant.

Il faudrait approfondir la relation temporelle entre individuation et art par l'étude d'autres figures historiques ou protohistoriques de l'individuation que celle de l'artiste et avec lesquelles il conjugue – ainsi du citoyen ou du clerc. Cependant, avant le citoyen, le clerc et l'artiste, il y a eu par exemple le chasseur de phoques.

Artiste, citoyen et chasseur de phoques sont trois figures de l'individuation que relie la *mise en cause* qui leur est commune, et qui dit la nécessité – tourbillonnante – de l'individuation comme inachèvement et inadéquation : le chasseur de phoques est lui aussi dans l'expérience de l'équilibre instable, de la métastabilité. De la mise en cause.

Le travail esthétique des objets usuels surchargés de symbolique renvoie à quelque chose qui est au-delà et en deçà de ce à quoi est destiné l'objet utilitaire. Un harpon destiné à chasser le phoque est ciselé – ciselure qui ne sert à rien pour attraper le phoque, et cependant, le facteur de harpon, c'est-à-dire le chasseur, passe peut-être plus de temps à ciseler le manche qu'à fabriquer la lame.

Ce geste inscrit le phoque et sa mort dans le circuit de l'individuation où, au-delà de la viande, de la graisse et de la peau, quelque chose qui ne se mange pas, avec lequel on ne fait pas de vêtement, dont on ne tire pas d'huile pour s'oindre, se chauffer ou s'éclairer, relie le phoque à son prédateur comme leur autre plan commun – un plan que projette la pratique esthétique dans laquelle le chasseur marque son harpon, et par où le sensible devient sensationnel, c'est-à-dire exclamatif.

La ciselure est un moment dans le circuit où se forme l'expression du senti comme son éclat, son extériorisation sous une forme extatique. Que cet éclat soit celui du monde lapon ou de la montagne cézanienne, la mise en cause du sensible est la nécessité de l'exclamation du sensationnel dont la structure la plus élémentaire est l'abréaction. La marque sur le harpon incise l'existence du chasseur, en deçà et au-delà de sa subsistance, comme le schibboleth constitue la langue des Éphraïmites. Un chasseur de phoques n'est pas un mangeur de phoque. C'est un homme qui existe dans une relation qui le met en cause et qu'il noue transductivement avec le phoque, en sorte que le souci de son existence n'est pas de chasser le phoque pour le manger, s'en vêtir et s'en chauffer, c'est de symboliser le phoque en incisant le harpon qui le tue<sup>5</sup>. La condition d'une telle symbolisation est évidemment

la subsistance que constitue aussi le phoque pour le chasseur. Mais dans ces sociétés, l'inverse est vrai. Et cette réciproque sera vraie longtemps.

Mais pour ce qui nous concerne, elle n'est plus vraie. C'est ce que Hölderlin appelle déjà la détresse.

Cette dimension esthétique du harpon doit être analysée à partir de la théorie des « degrés du fait technique » proposée par Leroi-Gourhan, et que j'avais résumée dans *La Technique et le Temps 1* comme suit :

Le *premier degré* est l'archétype universel exprimant la tendance [technique]. La concrétisation de la tendance, sa localisation, son inscription spatiale comme processus effectif de l'évolution technique, relève des degrés suivants, témoins du « mécanisme d'individualisation progressive des faits ». L'exemple d'un instrument de chasse, le « propulseur », montre que le *deuxième degré* marque la localisation en fonction des facteurs composant l'écosystème technique, ce qui peut expliquer, « au moyen des éléments les plus divers (milieu géo-physique, gibier, sépulture, habitation, travail de la pierre, religion, etc.) », des convergences factuelles entre divers centres géographiques, par exemple entre l'Âge du renne et les Eskimo. Ces localisations épousent celles des unités ethniques. À leur tour, cependant, ces unités se décomposent en sous-ensembles où le fait technique s'individualise à nouveau, en un *troisième degré* qui est donc « celui des grandes coupures à l'intérieur des groupes ethniques ». Enfin, le *quatrième degré* « conduit à la description détaillée du fait et à sa fixation dans un groupe étroit, il peut marquer la trace de rapports ténus entre les faits du troisième degré »<sup>6</sup>.

Entre le VI<sup>e</sup> siècle et le V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, la politique et la philosophie apparaissent. Ce sont des formes de la sublimation comme *mises en questions*, et non plus simplement comme *mises en cause* – des formes de passage à l'acte de la puissance noétique que conditionne le nouveau stade de la technèse constitué par la grammatisation. La question est directement un fruit du stade alphabétique, et que j'ai appelé orthothétique<sup>7</sup>, de cette grammatisation.

Il y a des sociétés dans lesquelles il n'y a pas de question. Chez les Pygmées, il n'y a pas de question. Chez les Nambikwara, il n'y a pas de question. Chez les Aborigènes, il n'y a pas de question. C'est impossible : la mise en question n'est pas *compatible* avec ces systèmes sociaux. Néanmoins, il y a une vie esthétique : la vie y est même *essentiellement* esthétique. Par exemple, un chasseur de phoques y est un facteur de harpon, et, comme tel, il incarne les conjonctions disjonctives dont l'artiste deviendra, au temps de la synchronisation industrielle, un spécialiste. Mais ici, la disjonction qui conjugue n'est pas une mise en question : comme mise

en cause, elle transit l'existence et la subsistance en les liant. Mais elle n'est pas entrée dans cette exploration des possibles de la sensibilité que la division du travail intensifiera au point que, avec la modernité, qui est aussi le tournant machinique de la sensibilité, l'artiste pourra s'émanciper de toute activité de subsistance aussi bien que de toute tradition.

La figure de l'artiste, qui apparaît ainsi en tant que telle, procède d'un âge où la mise en cause est aussi devenue une mise en question, et s'en est trouvée reconfigurée en profondeur.

*Toute* pratique esthétique est une *mise en cause*. Dans la pratique du Japon, il y a l'affirmation d'une *inscription* – d'une ciselure – du profane dans le sacré, de la nature dans la surnature, du *sensible* dans le *sensationnel* : il y a du remarquable qui se marque, s'exécute et s'affirme à tout moment, et celui qui marque cette *différence conjonctive* en la taillant dans son bois est mis en cause par cette différence. Sans doute cette marque est-elle, comme le dit Leroi-Gourhan, un marqueur qui prolonge les ornements et les atours que l'on trouve dans l'animalité, et a pour fonction de constituer le groupe social. Mais cette hypothèse suppose la projection d'une différence qui *excède* ce groupe.

En cela, la différence esthétique est politique en puissance, sinon en acte (elle ne passe à l'acte politique que lorsqu'elle prend la forme de la question).

Cette différence, dans la société de l'immanence où apparaît la figure de l'artiste telle que la modernité la voit, devient celle d'un rapport au temps : le temps, *prendre le temps, que le temps prenne* – que le pré-individuel surtendu s'individue, ce qui n'est jamais gagné –, *telle est la question* que l'artiste éprouve, pose, souffre et fait éprouver dans l'espace, en espaçant le temps, en *donnant lieu* dès lors que le temps commence à manquer dans la société des hommes pré-occupés selon les impératifs de la division du travail en quoi consiste la civilisation industrielle.

Que le temps prenne, en tant que le temps est ce qui me met en cause, c'est-à-dire ce qui m'arrive, *et comme ce qui n'existe pas* : voilà ce que, à la fois, conjugue et disjoint l'œuvre d'art qui est en ce sens quelque chose qui *arrive*, et n'en finit pas d'*arriver*.

Il n'existe plus, il n'existe pas, mais il insiste, il consiste, il est. [...] nous parlons nécessairement d'un passé qui ne *fut* jamais présent, puisqu'il ne se forme pas « après ».

Sa manière d'être contemporain de soi comme présent, c'est de se poser déjà-là, présumé par le présent qui passe, et le faisant passer<sup>8</sup>.

Quelque chose qui *arrive* n'en finit pas d'arriver, d'arriver, c'est-à-dire d'établir des rives, et le cours de ce qui prend, donne lieu, fait corps, ouvre le temps intempestif d'un espace d'exception, conjuguant en ce sens la singularité d'un *nous*, l'individuation comme inachèvement tourbillonnaire et retour où, dans les boucles des spirales, se répète la différence en s'y altérant sans cesse : telle est la rive indéfinie de la singularité, comme ce qui toujours reste à venir, c'est-à-dire inconsommable – de la ciselure à l'installation, en passant par l'entrelacs.

### 56. *Le temps de l'individuation artiste est ma joie*

Les mille manières par lesquelles l'artiste donne lieu à cette cause sont généralement appelées des *tekhnai*. Et elles donnent à l'art son nom : *tekhnè*. Mais c'est à l'époque industrielle que cette épreuve prend une tournure spéciale telle qu'elle devient *l'affaire de l'artiste en propre* : ce n'est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle que l'art se dé-fonctionnalise, s'autonomise à l'égard de tout pouvoir, politique ou religieux, ou du moins, se comprend comme tel. Car il redevient très rapidement fonctionnel, mais sur un mode nouveau – dès l'Art nouveau, en 1890, dont l'avènement est préparé lors de la première Exposition universelle, en 1855, et qui annonce les questions nouvelles du Bauhaus où il s'agit de revisiter les rapports de l'art, de l'artisanat, de la technique et de l'industrie, Peter Behrens fondant la première agence de design en 1909.

Le temps est le processus d'individuation dont l'artiste est une modalité insigne, tel qu'il s'espace, comme sensibilité qui s'exclame.

À quelles conditions une individuation peut-elle encore se produire dans le contexte de la dé-composition du synchronique et du diachronique, c'est-à-dire au temps de l'hypersynchronisation et de l'hyperdiachronisation, telles que, dé-composées, elles ne permettent justement plus que l'exclamation circule ni que le déphasage structure le transindividuel tout en s'y conservant ?

La perte de participation – dont le lot est la perte d'individuation, qui faisait l'objet des analyses du premier chapitre de cet ouvrage, ainsi que le

contexte du quart d'heure de célébrité de Warhol et l'argument de la sculpture sociale de Beuys – a pour corollaire l'hyperdiachronisation de l'individuation artiste, ce qui ne peut qu'aggraver la désindividuation généralisée.

Dans quelles conditions l'artiste peut-il demeurer la pointe de l'individuation ? Autrement dit, quelles sont les conditions d'une telle individuation artiste capable de constituer du transindividuel sans disparaître, soit dans une refunctionalisation industrielle qui ne peut transférer la singularité qu'à la condition de la particulariser, c'est-à-dire de la détruire, soit sur un marché de l'art purement spéculatif ?

Dans le contexte de *l'évolution techno-logique du support que suppose la spatialisation d'une œuvre*, et où *cette techno-logie est devenue un arsenal pour mener une guerre du temps* entre l'industrie culturelle comme *pouvoir synchronique* et l'artiste comme *affirmation diachronique*, l'art contemporain apparaît constituer une tendance hyperdiachronique réagissant à cet état de fait, tandis que le sensationnel est devenu la porcherie des médias de masse. La question est cependant de savoir en quoi cette *réaction au devenir-porcherie du sensationnel* peut être ou devenir une *action* – une réaffirmation du sensationnel depuis ce que j'ai nommé ailleurs la pornographie originaire du cinéma<sup>9</sup>. Et il ne s'agit pas simplement ici de politiser l'esthétique au sens de Benjamin. La question n'est pas l'esthétisation *du politique*, mais celle *de la production et du marché*.

Musiques et arts, plus encore après que la mise en cause soit passée par la mise en question, intensifient les processus d'individuation, c'est-à-dire la temporalisation des individus. L'expérience du sensible qu'ouvre l'œuvre est celle d'une extase temporelle au sens strict : au sens inauguré par saint Augustin, en sorte que la consistance du présent déploie les dimensions du préindividuel comme passé et futur, comme puissance d'individuation – mais depuis un passé « qui ne fut jamais présent », et qui n'est donc pas une dimension du temps : l'archiprotentionnel d'où ça consiste. Bloqué en moi-même, enfermé en moi-même, fait comme un rat dans mon individuation qui ne peut plus enchaîner et se poursuivre, ne pouvant, autrement dit, se constituer comme individuation collective, se transindividuer dans le social et comme son exclamation, l'écoute d'une musique advient quasiment comme un miracle, comme cet inattendu qu'Héraclite appelle *anelpiston*, l'inespéré qu'il faut espérer, et me rappelle à

moi, mais comme autre : me fait devenir ce que je suis dans un étrange sentiment de *re-devenir* ce que je suis – de *revenir à moi, mais comme différence de ma répétition*, comme si je reprenais conscience, mais au-delà et en deçà de ma conscience, et de *toute* possibilité de conscience.

J'ai alors le sentiment de reprendre mon temps en étant repris *dans* le temps, *par* le temps, me sentant m'individuer à nouveau, encore, *da capo*<sup>10</sup> : la joie de l'expérience esthétique, c'est, bien au-delà du principe de plaisir, de temporaliser, et de temporaliser de multiples manières : avec ces guides de temporalisation qui me permettent, comme le dit Proust à propos du livre et de la littérature, de projeter mon altérité comme ce qui me revient – mais ce qui me revient pré-textuellement tout aussi bien que narcissiquement, c'est-à-dire encore prothétiquement, par le biais des instruments, œuvres et autres traces organisées, y compris les paroles des autres :

Chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. [...] le livre peut être trop savant, trop obscur pour le lecteur naïf, et ne lui présenter ainsi qu'un verre trouble avec lequel il ne pourra pas lire. Mais d'autres particularités (comme l'inversion) peuvent faire que le lecteur a besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire ; l'auteur n'a pas à s'en offenser, mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : « Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre »<sup>11</sup>.

Avec ou plutôt par les œuvres, c'est-à-dire par les circuits que sont les œuvres en tant qu'elles espacent du temps, j'individue des processus rétentionnels/protentionnels dans la répétition, et, en produisant de la différence dans la répétition, je différencie et mets en cause mon « identité » en l'individuant comme altérité, comme différence de ma singularité : je singularise prétextuellement, c'est-à-dire artefactuellement, à travers la singularisation de mes objets, supports de mes significations et de mes affects.

## 57. Scènes

Avant même l'artiste et ses œuvres, l'art soutient une différence, par exemple chez le chasseur de phoques, dont témoigne le quatrième degré du fait technique qu'est le harpon à propulseur.

Ce quatrième degré, dans le monde des objets industriels, devient un marqueur sans témoin : une *marque*.

La marque renvoie à une division du travail nouvelle, où des objets temporels industriels et mille autres artefacts sollicitant la sensibilité du consommateur constituent d'autres modalités de captation des flux libidinaux, c'est-à-dire de ce qui, sous les rétentions/protections, sollicite les archi-protections du pulsionnel et constitue les proto-rétentions et protections de ce qui lie ce pulsionnel *comme désir* dans sa double tendance multiplement articulée (plaisir et réalité, Éros et Thanatos). Mais cette captation, qui n'est pas une économie, si l'économie préserve ce dont elle est l'économie, ne peut plus soutenir aucune sublimation. Elle engendre la débandade.

L'art et les œuvres me soutiennent lorsque je me perds et décline. Les œuvres soignent la dé-pression qu'induit la possibilité sans cesse réactualisée que l'âme noétique, qui n'est que par intermittence, régresse au stade où elle n'est plus qu'en puissance. Conjonctions du *je* et du *nous* qui disjoncte, les œuvres sont les soutiens de l'individuation psychique *et* collective comme noèse, c'est-à-dire comme acte du sublime. Nous avons besoin d'un tel soutien parce que l'âme noétique, sensationnellement intellectuelle, ne l'est que parfois : lorsqu'elle fait l'expérience de l'extraordinaire.

Ordinairement, règne la tendance bête qui fait que je ne peux que participer par intermittence au divin. La contre-tendance est le pouvoir sublimatoire que contient la noèse en tant que technèse. Mais celle-ci est aujourd'hui hégémoniquement contrôlée au profit exclusif des subsistances, en sorte que la mise en œuvre des appareils qui ont opéré le tournant mécanique de la sensibilité induit la perte de participation et ferme les œuvres – l'accès aux œuvres, qui n'ouvrent plus. Dès lors, la tendance bête est industriellement entretenue.

Après la mort de Dieu, les cultes bourgeois de l'art moderne et les idéaux émancipatoires des classes laborieuses par l'instruction publique étaient venus reconstituer l'*otium* des peuples auxquels les églises et les autorités spirituelles et somptuaires avaient dû renoncer.

Tenseurs autant que trans-formateurs, les arts et les œuvres témoignent du passage de la puissance à l'acte parce qu'ils sont l'individuation, précisément comme ce passage, comme la chance toujours recommencée de



ce passage dont ils sont les traces extra-ordinaires ouvrant le *nous* de Lascaux, qui ne peut être que *nous tous*, et, bien avant Lascaux, bien avant Chauvet, bien avant les Lapons, les Aïnous, les Sibériens, dès que la première *tekhnè* ouvrit les organes des sens à leur sublime désorganisation.

Or, ce que l'on a appelé si misérablement la « société des loisirs » est ce qui rend impossible un tel rapport. Avant même qu'elle n'apparût, le situationnisme objecta à la fable idéologique de la société des loisirs la critique de la société du spectacle. Mais il aura manqué à cette pensée une théorie des organes, des organisations et de la constitutivité de la *tekhnè* comme défonctionnalisation et refonctionnalisation. Pour autant, c'est bien la spectacularisation de la marchandise<sup>12</sup>, telle que l'a rendue possible le tournant machinique de la sensibilité comme perte de participation, qui a aujourd'hui fini par totalement reconfigurer ou plutôt défigurer les possibilités de l'individuation.

Qu'en fut-il auparavant du spectacle dans la société ? Sans se limiter au cas si remarquable de la tragédie grecque et de la *polis* où elle apparaît, il y aura toujours eu une relation entre scènes du spectacle en général, et constitution des diverses scènes publiques qui ouvrent l'espace public comme *res publica*. Mais qu'en était-il *avant* la société politique – c'est-à-dire aussi avant ce *devenir-profane* par lequel le politique, tout comme le théâtre, constituent un espace social et collectif qui n'est plus soumis aux rituels du sacré et qui non seulement s'en distingue, mais s'en sépare ?

Précisément, le théâtre est intimement lié à ce devenir-profane et à la *krisis* en quoi il consiste. Jean Lauxerois a souligné combien Sophocle signifie explicitement le *retrait du divin*. Mais la naissance de la tragédie *est d'emblée* ce retrait. Dès Eschyle, c'est comme ce retrait que le théâtre tragique signifie et questionne *l'âge tragique* de la société qu'est *l'âge politique* pendant lequel se forme l'espace public de la cité. Le théâtre est la mise en scène de la *question* que constitue un tel *devenir* précisément en tant qu'il n'est pas un simple *rituel*, mais bien une *pratique*.

La société *anté-politique*, *basilique ou magique*, ne connaît pas de distinction entre le *spectacle* et le *rituel* ni de séparation entre le profane et le sacré qui s'y distingue, et le spectacle y est le moment et *l'avoir-lieu du divin ou du magique eux-mêmes*. Il ne s'agit ni d'une question ni du *theorein* où celle-ci se constitue en tant que telle, comme théâtre et, plus précisément, comme tragédie.

Dans la tragédie, l'espace public s'ouvre comme espace de questions où des forces se rencontrent qui ne s'opposent pas, mais composent sans cesse. Cette composition constitue leur *jeu*, et ce jeu est le spectacle qu'incarnent des *personnages*. Or, l'exhibition de leur joute est aussi ce qui lutte contre leur *décomposition* – et ce qui est tragique, c'est précisément que cette composition *puisse* conduire à la décomposition. La lutte contre cette décomposition est une *catharsis*.

Nous-mêmes sommes bel et bien passés à une autre époque quant à l'*agencement entre la société et le spectacle*, et, plus généralement, *entre l'organisation du social et l'organisation du sensible*. Un spectacle d'une autre nature est apparu, fonctionnellement lié à la société, qui ne la questionne plus parce que, littéralement, il la *fabrique*. Telle est la société hyperindustrielle qui vise à modéliser, contrôler et massifier les comportements, dont le situationnisme pressentit les enjeux – où la production de ces comportements et des personnages qui les incarne est, elle aussi, une mise en scène. Et la tentative d'imposer une autre scène, qui n'a plus rien de politique.

Le théâtre naissant met en scène le *déjà-là* mythologique et héroïque où le monde grec reconnaît son passé : c'est comme tissu de faits et de gestes du passé dans lesquels se reconnaît un Grec que le texte théâtral se trame et se met en scène. Mais c'est la textualisation littérale, c'est-à-dire la grammatisation, qui fait de l'aède ou du rhapsode des *personnages* joués par des *acteurs* mettant en scène l'extra-ordinarité de la scène devant l'ordinaire de la salle : c'est une évolution mnémotechnique qui rend possible cette mise en scène – tout comme aujourd'hui se produisent de nouvelles évolutions mnémotechnologiques.

S'il est vrai que la tragédie organise déjà une coupure, une césure entre le spectacle et le spectateur, celle-ci s'opère sur le fonds d'une individuation psychosociale fondée sur l'intériorisation de l'hypomnèse littérale par tous : la technique de production de l'œuvre appartient, comme y a insisté Charles Segal<sup>13</sup>, à l'horizon d'une technologie intellectuelle partagée par l'auteur, les acteurs et les spectateurs : l'alphabet.

Le citoyen que convoque le spectacle est qualifié techniquement à la condition technique d'apparition de la tragédie, à la forme orthographique de rétention tertiaire qui ouvre précisément la crise dont toute tragédie est une expression d'origine mythique, devenue tragique *parce que* la société

mythographique est devenue politique, parce que le *muthos* y devient *logos*, et pose en toute occasion la question de son destin dans ce que Dodds nommera le « conglomérat hérité<sup>14</sup> ».

L'ordinaire de la salle ne signale aucune infériorité : c'est la *condition* même du tragique qu'il y ait de l'ordinaire. Mais c'est aussi le *sens* du tragique que cet ordinaire puisse *revenir à l'extra-ordinaire* dont il procède et que le théâtre met en scène.

### 58. *Phantasia, mékhanè, tekhnè : les règles du jeu et moi qui n'existe pas*

Il n'y a pas d'espace social qui ne s'ouvre pas comme une scène : le social *met* en scène, il introduit ce qui *peut* se présenter comme social. Le social théâtral, comme mise en scène de ce qui est social, c'est la présentation de ce qui peut venir sur la scène comme la projection et la concrétisation d'une individuation à la fois *psychique*, celle du héros, et *collective*, celle de la cité. Ce jeu est celui de la *règle du jeu*, dit Renoir.

Or, les conditions de cette individuation, c'est-à-dire de ce jeu, et comme ses règles, au théâtre comme dans la *res publica*, sont fondées sur la littéralisation de la parole qui est commune au droit et à la tragédie.

Jusque tout récemment, le lien originel et textuel entre le théâtre et l'autre scène publique fut cependant aussi et d'abord celui d'une *coupure structurelle* – proprement *fondatrice* du social. Le spectacle y était celui d'un *autre plan*, alors même que ce spectacle n'était plus un rituel. Cet autre plan est un arrière-plan, la *profondeur de scène* de ce qui se tient au-delà de l'ordinaire qui se présente sur la scène théâtrale, mais qui s'y présente et s'y met en scène extra-ordinairement.

Des forces, *ordinairement occultes*, et qui composent la *trame* de l'ordinaire où elles se dissimulent, se trouvent incarnées par des personnages extra-ordinaires qu'exhibe l'*orkhestra*, la scène tragique. La *catharsis* ne peut avoir un sens que dans la mesure où la scène de théâtre est ce *moment d'exception* où l'extra-ordinaire se désocculte, et, en cela, elle partage avec le rituel ses caractères d'*exception* et même d'*initiation*. C'est comme lieu de cette extraordinarité que la scène spectaculaire du théâtre est aussi spéculaire et, en cela, théorique – *theorein* du *theatron* où se tient et se constitue le spectateur.

Or, cette coupure entre la scène du spectacle et la scène publique (par laquelle est entretenue une différence, par laquelle il s'agit de lutter contre l'indifférence<sup>15</sup>), est aujourd'hui déniée et même *annulée* par l'*industrie spectaculaire* et par la *nouvelle fonctionnalité* que celle-ci a assignée à sa mise en scène du monde comme fabrication, de telle manière que le spectaculaire s'y oppose structurellement au spéculaire, étant précisément constitué pour l'empêcher : le spéculaire ne mire que du singulier.

C'est déjà cette non-coupure que dénonçait Adorno dans le cinéma<sup>16</sup> à l'âge du *schématisme industriel* – le schématisme en général étant l'opération par laquelle l'imagination en général *projette* les concepts de l'entendement sur la *scène sensible* des phénomènes qui apparaissent dans la perception. Le théâtre est la scène d'un semblable apparaître, mais publiquement projetée et exposée comme processus d'individuation psychique et collective qui constitue la cité par excellence.

Dans la *Critique de la raison pure*, la *production de l'unité* de la conscience par la conscience elle-même est une *lutte contre la désunion* que Kant désigne comme *Aufzuehrung*, ce qu'Emmanuel Martineau a très justement traduit par « mise en scène ». L'unité de la conscience est toujours à conquérir et, avec elle, celle du monde, et, avec celle du monde, celle de la cité. Le théâtre est le champ de cette bataille et de cette conquête – lorsque la mise en scène et le texte sont bons.

S'il est vrai, cependant, qu'un schématisme industriel advient, en sorte qu'il efface la coupure entre la *scène spectaculaire et spéculaire, d'une part*, et la *scène réelle et ordinaire, d'autre part*, ce qui serait en particulier le cas du cinéma, mais aussi et surtout de la télévision qu'il tend à devenir (comme le montre François Truffaut dans *Fahrenheit 451*), cela signifie qu'*avec l'avènement des industries culturelles, nous serions en train de rompre avec quarante mille ans de coupure scénique, de découpage de ce qui, depuis la grotte Chauvet au moins, fait scène, c'est-à-dire, aussi, de ce qui fait monde.*

La référence à Kant doit cependant être dépassée et critiquée : le temps est venu d'une *nouvelle critique* qui passe par une prise en compte de la technique comme élément constituant de la vie de la conscience, de l'esprit, mais aussi de l'inconscient et du corps.

C'est la question revisitée du schématisme. Le schématisme *ouvre* une scène, et fait œuvre, fait son œuvre comme capacité qu'a l'imagination de

projeter, dans le sensible, les concepts de l'entendement, dit Kant, c'est-à-dire ce qui permet d'unifier le flux chaotique des phénomènes où se trame la conscience. Cette unité de la conscience, c'est une unification, une individuation : ce n'est pas un donné. C'est une *lutte*, dont résulte, *quand tout va bien*, l'affinité de la conscience et du monde. Mais Kant néglige la question des conditions *artefactuelles* de cette projection – et l'enjeu est instamment politique : c'est la question des « moyens de production » de la conscience, de l'esprit, de son écologie et de son économie politique.

Le lien est évident entre *phantasia* (imagination), *mékhanè* (invention ou ingéniosité), et *tekhnè* (technique, art et, en cela, fiction). En soutenant qu'il y a une technicité constitutive du schématisme, je pose que la *phantasia* est une *mékhanè* – par exemple comme cette machinerie théâtrale dont parlait déjà Aristote. Et c'est ce qui, advenant avec la textualisation littérale de la tradition homérique et mythologique, relève d'une *organologie générale* à l'intérieur de laquelle il faut spécifier une époque des *hypomnémata*, et à l'intérieur de celle-ci, les époques d'un processus de grammatisation.

L'enjeu politique est que, l'esprit étant une production sociale, il faut se battre comme les Lumières non seulement pour le faire passer de la minorité à la majorité, mais aussi et surtout pour *empêcher sa déchéance* aujourd'hui industriellement exploitée, où l'on voit que cette mise en scène du monde vise à organiser systématiquement le renforcement des tendances viles des individus, là où la civilisation consiste dans l'organisation collective de leur désir pour les choses élevées.

La déchéance à quoi conduit ce qu'il faut bien appeler un populisme industriel relance la question des rapports de l'*otium* et de ce qui semble s'y opposer tout en ne cessant de composer avec lui : le *negotium*. L'*otium* ne peut cependant composer avec le *negotium* qu'à la condition de s'en distinguer comme vie s'élevant au-dessus des nécessités immédiates de la subsistance pour se projeter comme ex-sistence, hors de soi. Faisant la différence entre l'existence et la subsistance, le plan de l'extra-ordinaire que le théâtre met en scène constitue le plan de la consistance qu'il ne faut cesser de cultiver, d'entretenir comme émotions. Car si l'existence est le mode d'être ordinaire, quoique toujours à gagner, de la vie technique que l'on dit aussi humaine – un homme existe d'emblée, il ne cesse, spontanément, de s'exclamer et de symboliser –, une telle symbolisation existentielle ne peut avoir lieu que dans la mesure où il cultive une relation

à ce qui n'existe pas, qui est en cela extra-ordinaire et qui con-siste à travers tout ce qui ex-siste.

C'est pourquoi Nicole Loraux peut soutenir, à la suite de Stanford<sup>17</sup>, que la tragédie est peut-être moins ce qui tend à atténuer les émotions qu'à les susciter, comme si la *catharsis* était moins la purgation des passions que le soin pris à la dépression, comme lutte contre la régression, c'est-à-dire aussi bien contre l'indifférence où la différence n'est plus faite ni n'a lieu.

La consistance est le cœur de l'individuation dans la mesure où, comme dans la *Critique de la raison pure*, le moi n'existe pas véritablement : il est une illusion nécessaire. *Plutôt qu'il n'ex-siste, le moi, comme visée idéale de soi, con-siste. Et il a besoin de sa mise en scène (Aufzuführen).* C'est parce que Kant dé-couvre cette inexistence du moi, sa fêlure, comme le comprit si bien Deleuze, qu'il est tout près d'énoncer la mort de Dieu.

Je produis et mets en scène les phénomènes qui m'arrivent, et de ce que j'écris en ce moment même, chacun de mes lecteurs entend une chose différente et c'est heureux. Mais cela signifie que ce que j'écris est produit par les lecteurs. Ce sont eux qui le disent, ce que je dis. Ce que j'en dis moi-même n'est qu'une interprétation parmi d'autres.

Or, ceci n'est possible que parce que ma conscience fonctionne comme un cinéma. Le cinéma ne peut m'affecter que parce que je suis déjà cinématographique de part en part. Et c'est aussi vrai du théâtre : c'est ce que dit Jouvét lorsque, pour expliquer la possibilité de jouer la comédie aussi bien que de la goûter, il dit que c'est la nature même de l'âme humaine que de se projeter dans la diversité de personnages – qui sont autant de scènes sociales sur lesquelles cette âme est obligée de monter, quand bien même elles paraissent contradictoires :

Il n'y a pas que les comédiens qui jouent des personnages. L'idée de la personne et du personnage intervient ici même socialement. Un même homme peut être à la fois un brave père de famille, juge au tribunal ou commandant de Chasseurs à pied, catholique, protestant ou athée, tout cela c'est une succession de personnages, mais cela ne fait pas un personnage. Il est impossible de tirer un trait sur ces différentes activités et de les additionner. [...] C'est une série de personnages qui ne se suivent pas et même, qui plus est, qui ont entre eux des conflits. Le commandant de Chasseurs a peut-être des difficultés avec le catholique. [...] Ce conflit de la vie personnelle dans lequel on se sent un personnage et l'on se sent soi-même, c'est le conflit du comédien, c'est le métier dans lequel nous vivons<sup>18</sup>.

## 59. L'occultation du théâtre et la préparation de la lutte

Le théâtre est la mise en scène de ces contradictions elles-mêmes. À l'horizon de ces contradictions, qui sont à la fois la chance qu'existent des singularités pour former une singularité sociale, qui est l'individuation collective, et la menace que celles-ci ne puissent pas composer les unes avec les autres, mais au contraire qu'elles se dé-composent et sombrent dans la guerre civile qui hante les tragiques, il y a la *consistance* – à condition qu'on la cultive cependant.

Toute scène, publique, familiale, théâtrale, met toujours en scène une *différence* entre ce qui existe et ce qui consiste. Une telle mise en scène peut cependant consister à occulter qu'il s'agit *justement* d'une mise en scène, et à occulter que cette mise en scène est précisément *celle de cette différence* : il peut y avoir une mise en scène de la *négation* d'une telle différence, et de la négation de la mise en scène qu'est elle-même cette négation. C'est ce qui se produit aujourd'hui, désormais en permanence, et partout, avec l'âge dit « culturel » du capitalisme, qui est son époque hyperindustrielle.

Dès la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le capitalisme fit de la culture reformatée par les industries culturelles un instrument de contrôle des comportements, en vue de les adapter aux nécessités de constituer des marchés de plus en plus vastes. Le capitalisme commençait ainsi à mener une *guerre esthétique* à l'encontre de la différence – de la différence entre ce qui existe et ce qui consiste, où s'ouvre l'expérience de la singularité –, la différence des œuvres, qu'il s'agissait d'ingérer et de réduire au statut de particularités parce que la singularité est par essence ce qui n'est pas calculable, ni anticipable, ni contrôlable, ce qui, par structure, contredit toute massification.

Lorsqu'il devient hyperindustriel, le capitalisme utilise les technologies du calcul pour intégrer les processus de production aussi bien que de consommation en un système économique qui vise à capter et à canaliser la libido des individus, et à réduire toutes singularités, c'est-à-dire toutes existences, à de simples subsistances. C'est du même mouvement qu'il tend à éliminer la scène du théâtre en tant qu'elle met en scène l'extra-ordinarité comme coupure structurelle entre la *polis* et sa représentation, c'est-à-dire aussi bien en tant qu'elle distingue l'*otium* et le *negotium*. C'est le théâtre de l'individuation même qui est ainsi occulté.

Pour autant, la lutte contre cette misère symbolique comme destruction de l'expérience du sensible à laquelle se substitue un conditionnement esthétique ne saurait consister à simplement dénoncer cette tendance du capitalisme : elle ne fait qu'exprimer machinalement et industriellement les tendances viles de l'âme noétique à l'époque du tournant machinique de la sensibilité.

Autrement dit, *la question n'est pas de blâmer mais de combattre*. Et pour combattre, il faut « trouver de nouvelles armes », s'il est vrai que le théâtre des opérations est celui d'un nouvel âge organologique dans la généalogie du sensible.

Dans la situation de guerre esthétique en quoi consiste aujourd'hui la guerre économique, la question se pose à *nous*, qui voudrions encore sentir et penser – penser en sentant et sentir en pensant –, de ce qu'il pourrait en être, *depuis la réalité même de notre âge industriel*, d'un *otium* du peuple. C'est la question de l'Europe de la culture. Un *otium* du peuple distingué du *negotium* (et qui ne peut composer avec lui qu'à cette condition) est ce que devra demain savoir organiser *la singularité européenne d'une économie politique et industrielle de l'esprit* – faute de quoi il n'y aura jamais d'Europe.

Le président Jacques Chirac a récemment parlé de sous-culture américaine<sup>19</sup>. Mais de quoi s'agissait-il dans les propos de Patrick Le Lay ? Il ne fait aucun doute qu'il faut bâtir l'Europe en luttant contre cette dépravation qui finira par tuer les démocraties industrielles et le capitalisme lui-même : appelons cela l'invention d'un nouvel *otium* du peuple. Une telle invention n'est sans doute pas à la portée des pouvoirs publics : c'est la tâche des artistes, des scientifiques, des philosophes, des travailleurs de l'esprit et des concepteurs de machines spirituelles que sont les ingénieurs. Il est temps que ce monde de l'esprit qui fut toujours technique, mais qui ne le sait que depuis peu, prenne conscience des problèmes absolument nouveaux qui prolifèrent comme le nouvel horizon de la sublimation, et où les artistes ont à mener un combat des plus singuliers. Mais les uns et les autres ne pourront rien faire sans le soutien de la puissance publique. Et, sur ce plan, il est également grand temps, en France, que le Conseil supérieur de l'audiovisuel fasse son travail – qui n'est pas le rôle du chef de l'État<sup>20</sup>.

L'époque hyperindustrielle est celle d'une aporie du capitalisme que j'ai appelée ici la *catastrophè* du sensible, en un sens poétique qu'entendaient



Rabelais et Racine. Cette *catastrophè* n'est pas une apocalypse ni la fin inéluctable de toutes choses, mais le dénouement d'un drame et son dernier épisode : il s'agit de *commencer* autre chose, dont *nous* sommes en charge. Telle doit être la *catharsis* de cette singulière poétique.

C'est le dénouement d'un processus d'individuation psychique et collective qui commença avant la Grèce, avant même l'Occident, avant même Lascaux – qui proliféra, bifurqua, au gré d'une généalogie organologique dont l'âge technologique est aussi l'universalité marchande et la *catastrophè* de cette individuation : ce processus a conduit à une décomposition des tendances diachroniques et synchroniques sans lesquelles il n'y a pas d'idiomaticité, c'est-à-dire de singularité à la fois psychique et collective. Il en va ainsi parce que l'industrialisation a induit la perte de participation symbolique qui constitue elle-même une destruction du narcissisme primordial, lequel constitue la possibilité de l'individuation par excellence. Il s'agit d'une situation produite par un passage aux limites qui ne peut *être* et *devenir* que surmontée.

La destruction du narcissisme primordial qu'induit la canalisation et l'exploitation systématique de l'énergie libidinale par le marketing est le point d'aboutissement de la généalogie organologique du sensible. Le sensationnel est le sensible narcissisé, et la presse à sensation est la question de la régression narcissique et pulsionnelle à l'époque des industries culturelles que Freud n'avait pas connues. Mais la fin du processus d'individuation psychique et collective qui aura été nommé « Occident » est aussi contemporaine de la fin de l'occultation de l'organologique en un sens qui prend en compte les *organa* comme artefacts. L'histoire de la métaphysique, qui coïncide avec l'histoire de l'Occident, aura été la permanence du refoulement de la question de la *tekhnè*. Parmi les artefacts, les tenseurs artistiques et spirituels, les œuvres de l'art et de l'esprit, qui temporalisent le symbolique en l'espaçant, sont les conjonctions disjonctantes de l'individuation, c'est-à-dire opératrices par excellence des sauts quantiques en quoi elle consiste. C'est pourquoi, au moment où le sensible est devenu le front par excellence de ce qui, comme guerre esthétique de nature économique, est finalement une guerre du temps (un affrontement du calcul et des singularités à l'époque des mnémotechnologies intégrées à l'outil de production), les questions artistiques et spirituelles redeviennent celles d'une économie politique. Ce

n'est qu'en actant ce fait, ce n'est qu'ainsi préparée, qu'une lutte pourra être engagée.

## Table

### Volume 1 - L'ÉPOQUE HYPERINDUSTRIELLE

I - De la misère symbolique, du contrôle des affects et de la honte  
que cela constitue

II - Comme si nous faisons défaut<sup>24</sup>

III - Allégorie de la fourmilière<sup>28</sup>

IV - Tirésias et la guerre du temps

### Volume 2 - LA CATASTROPHE DU SENSIBLE

- Prologue avec récitants

I - Participer pour sentir

II - Appareiller

III - Nous tous

IV - Le refoulement de Freud

V - La conjonction qui disjoncte



1. Comme l'écrivit Gilles Deleuze dans *Pourparlers*, Minit, 1990, p. 233. Je commente en détail ce passage *infra*, p. 29.

[▲ Retour au texte](#)

2. G. Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 233.

[▲ Retour au texte](#)

1. Ce paragraphe développe les idées d'un article qui avait été publié par le quotidien *Le Monde* le 10 octobre 2003, puis lu sur l'antenne de France Culture l'après-midi du 11 octobre 2003.

[▲ Retour au texte](#)

2. La culture et, plus généralement, l'expérience esthétique dans toutes ses dimensions, dont l'art, ne sont pas solubles dans les alibis de l'« exception » et de la « diversité » culturelles, alibis par où l'on fait de l'*expérience esthétique*, aussi justes et nécessaires que puissent être les mesures techniques du droit et des accords internationaux, une *sous-catégorie* du monde.

[▲ Retour au texte](#)

3. Cf. *infra*, p. 26.

[▲ Retour au texte](#)



4. Jacques Rancière, *La Méésentente*, Galilée, 1995 ; *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000.

[▲ Retour au texte](#)

5. « Les enfermements sont des *moules*, des moulages distincts, mais les contrôles sont une *modulation*... » G. Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 242.

[▲ Retour au texte](#)

6. Notamment dans *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, Galilée, 2003.

[▲ Retour au texte](#)

7. Il ne peut y avoir de « fétichisme de la marchandise » que parce que *l'échange économique est en son fond libidinal*. La « dénonciation » de ce fétichisme par le marxisme est donc un leurre : c'est l'essence de la marchandise que d'être un fétiche. Et *aucun objet* n'apparaîtrait au sein d'un monde sans qu'y soit projeté le *phantasme* par où il *apparaît*. Mais la critique de la *captation* libidinale par la fétichisation marchande comme hégémonie destructrice de la libido n'est pas du tout un leurre : c'est même l'impératif politique premier.

[▲ Retour au texte](#)

8. Jean Lauxerois, « À titre amical », postface à *L'Amicalité* (traduction des livres 8 et 9 de *l'Éthique à Nicomaque* d'Aristote), À propos, 2002, p. 85.

[▲ Retour au texte](#)

9. Voir *infra*, vol. 2.

[▲ Retour au texte](#)

10. Sur un registre proche, il est intéressant et étrange de consulter le site gouvernemental [www.jesuismanipule.com](http://www.jesuismanipule.com).

[▲ Retour au texte](#)

11. Cf. Bernard Stiegler, « Le temps des attrape-nigauds. Manifeste pour une écologie de l'esprit », *Art Press*, numéro hors série, « *Internet all over* », novembre 1999, et *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, 2001.

[▲ Retour au texte](#)



12. Sur la perte de participation, cf. *infra*, mais aussi *Aimer, s'aimer, nous aimer, op. cit.*, p. 43 sq. Sur la perte d'individuation de l'ouvrier, cf. *La Technique et le Temps 1. La faute d'Épiméthée*, Galilée, 1994, chap. I.

[▲ Retour au texte](#)

13. G. Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 242.

[▲ Retour au texte](#)

14. Platon, *Protagoras*, 322a-322e.

[▲ Retour au texte](#)

15. B. Stiegler, *La Technique et le Temps 1. La faute d'Épiméthée*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

16. B. Stiegler, *La Technique et le Temps 2. La désorientation*, Galilée, 1996.

[▲ Retour au texte](#)

17. « Comment à l'homme-animal faire une mémoire ? Comment sur cette intelligence du moment, à la fois obtuse et trouble, imprime-t-on quelque chose assez nettement pour que l'idée en demeure présente ? » [...] Peut-être n'y a-t-il [...] rien de plus terrible et de plus inquiétant dans la préhistoire de l'homme que sa mnémotechnique. » Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, deuxième dissertation, § 3.

[▲ Retour au texte](#)

18. B. Stiegler, *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

19. Héraclite, fragment 23 : « Ils ne sauraient pas le nom de justice, si n'existait pas [l'injuste]. »

[▲ Retour au texte](#)



20. La *susceptibilité* est la condition de la plasticité des mortels toujours sur le chemin du devenir ; cf. par exemple Platon, *Charmide*. Mais c'est aussi la source du ressentiment.

[▲ Retour au texte](#)

21. Mais il faut trouver une arme dans ce défaut de *philia*. « Le mot d'amicalité devient ici le nom de l'impensé que la *philia* grecque aurait réservé en elle, soit le secret d'un rapport à soi et d'un rapport au monde qui logerait au défaut du sens du mot : "quelque part dans la fracture", dit Kostas Axelos. » J. Lauxerois, *L'Amicalité*, *op. cit.*, p. 86.

[▲ Retour au texte](#)

22. Gilles Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 233. (Je souligne.)

[▲ Retour au texte](#)

23. *Ibid.*, p. 245.

[▲ Retour au texte](#)

24. Ce chapitre reprend le texte d'une conférence prononcée à Lyon le 2 mai 2002 à l'invitation de Sarkis, au cours de l'exposition *Le monde est illisible, mon cœur si*, organisée par Thierry Raspail au Musée d'art contemporain de Lyon du 2 février au 27 mai 2002, et qui fut publié, dans une première version, dans le catalogue d'exposition.

[▲ Retour au texte](#)

1. Cf. B. Stiegler, « Le temps des attrape-nigauds. Manifeste pour une écologie de l'esprit », art. cit., et *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

2. Ce n'est pas vrai pour ceux qui lisent : contrairement à ce que croit Wolfgang Iser, un texte n'est pas un objet temporel : le temps de son déroulement est commandé par le lecteur ; ce n'est pas le cas de l'auditeur.

[▲ Retour au texte](#)

3. Sur ce point, cf. *Aimer, s'aimer, nous aimer*, op. cit., 1re partie ; *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, op. cit., chap. 1 ; *La Technique et le Temps 2. La désorientation*, op. cit., chap. IV.

[▲ Retour au texte](#)



4. Même si, à l'inverse, la pratique de la musique et la participation à sa manifestation étaient plus répandues qu'aujourd'hui.

[▲ Retour au texte](#)

5. J'ai développé ce point de vue en plusieurs occurrences, en particulier dans un dialogue avec Rodolphe Burger, dans la *Revue de littérature générale*, no 2, P.O.L., 1996 (à partir de son article « *Loop* », *Revue de littérature générale*, no 1, 1995), et dans *Inharmoniques*, no 1, Ircam/Bourgeois, 1986. Peter Szendy a publié un beau livre selon cette même perspective, *Écoute*, Minit, 2000, après avoir organisé à l'Ircam, puis publié, un colloque sur ce sujet, *L'Écoute*, L'Harmattan, 2000.

[▲ Retour au texte](#)

6. Cf. Joëlle Farchy, *La Fin de l'exception culturelle ?*, CNRS Éditions, 1999. C'est aussi parce que je crois que la reproductibilité analogique qui se généralise au XXe siècle affecte la création musicale, et non seulement son audition, que j'avais pu soutenir à l'Ircam, dix ans avant cette conférence au Groupe de recherches musicales, qu'un autre phénomène musical des plus marquants est la musique de Charlie Parker, l'inventeur du be-bop et du jazz moderne, *et ses usages coordonnés du phonographe et du saxophone*.

[▲ Retour au texte](#)

7. Analyses de l'Intervista que j'avais développées dans *La Technique et le Temps 2. La désorientation, op. cit.*, puis dans *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être, op. cit.*

[▲ Retour au texte](#)

8. « L'effet Koulechov », qui montre que c'est son montage qui conditionne l'effet que produit un plan, est un cas particulier de ce que Husserl nomme « rétention primaire » pour analyser l'objet temporel. Sur ce point, *cf. infra*, le chapitre « Tirésias et la guerre du temps ».

[▲ Retour au texte](#)

9. *Op. cit.* ; en particulier dans le chap. III : « *Je et Nous, la politique américaine de l'adoption* ».

[▲ Retour au texte](#)

10. Sur la question de la famille au XXe siècle, cf. François Truffaut, *Fahrenheit 451*, et B. Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer*, *op. cit.*, p. 33.

[▲ Retour au texte](#)

11. Ce concept est développé dans les trois premiers tomes de *La Technique et le Temps*, *op. cit.*, et *infra*, p. 61.

[▲ Retour au texte](#)



12. Je reviens sur cette question mystérieuse et primordiale de l'inattendu dans le chapitre « Tirésias et la guerre du temps », *infra*.

[▲ Retour au texte](#)

13. Même si nous ne connaissons pas tous *toutes* les chansons.

[▲ Retour au texte](#)

14. Je reviendrai longuement sur ces questions dans *La Technique et le Temps 4. Symboles et diabolos, ou la guerre des esprits*, à paraître.

[▲ Retour au texte](#)

15. Cf. B. Stiegler, *La Technique et le Temps 2. La désorientation*, op. cit., chap. I, « L'époque orthographique ».

[▲ Retour au texte](#)

16. Alain Resnais, *L'Avant-Scène Cinéma*, no 263, mars 1981, p. 7.

[▲ Retour au texte](#)

17. Cf. *La Gazette du Palais*, 29 et 30 avril 1998 : « M. André Halimi soutient que le film, *On connaît la chanson*, actuellement diffusé en salles par la société Arena Films, reproduit à l'identique le titre de son livre paru en 1959 et de ses émissions radiodiffusées en 1974-1975, et qu'il en résulte une contrefaçon, selon lui patente, de ses œuvres ou, à tout le moins, une utilisation déloyale de celles-ci, caractérisant, pour lui, un trouble manifestement illicite au sens du texte précité. Ces mots – “on connaît la chanson” – constituent une locution d'usage figurée et familière, ainsi que l'indique le dictionnaire *Robert de la langue française*. L'utilisation de cette expression courante procède du langage quotidien de sorte que les droits revendiqués par M. André Halimi, sur le fondement de l'alinéa 1er de l'art. L 112-4 C. propr. intellec., ne s'imposent pas d'évidence au juge des référés mais nécessitent une appréciation, qui relève des pouvoirs du juge au fond. Par ailleurs, quels que soient les souvenirs que les œuvres de M. André Halimi ont pu laisser dans l'esprit du public, amateur de variétés, le risque de confusion entre celles-ci, qui se présentent pour le livre, comme une investigation sur la “chanson sous ses différents aspects : artistique, économique et social”, et pour les émissions radio et télédiffusées, comme des entretiens avec des personnalités qui donnaient leurs avis et impressions sur les chansons de l'époque, et le film de M. Alain Resnais, comédie de mœurs à six personnages sur le “thème des apparences” avec de brefs extraits de chansons s'insérant dans le dialogue, ne s'impose pas davantage pour caractériser, avec l'évidence requise, l'illicéité du trouble invoqué. »

[▲ Retour au texte](#)

18. « Je suis contre les femmes – tout contre. »

[▲ Retour au texte](#)

19. Voir [www.ecranoir.fr/critiques/chanson-htm](http://www.ecranoir.fr/critiques/chanson-htm).

[▲ Retour au texte](#)



20. Cité par Vance Packard, *La Persuasion clandestine*, Calmann-Lévy, 1958, p. 17.

[▲ Retour au texte](#)

21. *Cf. supra*, p. 34.

[▲ Retour au texte](#)

22. V. Packard, *La Persuasion clandestine*, op. cit., p. 17.

[▲ Retour au texte](#)

23. Cités par Jeremy Rifkin dans *L'Âge de l'accès*, La Découverte, 2000, p. 188.

[▲ Retour au texte](#)

24. Dans *La Technique et le Temps 1. La faute d'Épiméthée*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

25. La dernière version du couplet de la chanson d'Édith Piaf est différente, et particulièrement intéressante pour comprendre le personnage de Camille, en quelque sorte par une inversion. À la fin de la chanson, l'amant *étant parti*, le couplet qui revient *devient* ceci : « J'm'en fous pas mal/ Il peut m'arriver n'importe quoi/ J'm'en fous pas mal/ C'est mon *passé* qui est à moi/ C'est p'têtre banal/ Mais ce que les gens pensent de *vous*/ Ça m'est égal/ J'm'en fous. »

[▲ Retour au texte](#)

26. Cf. *infra*, le chapitre « Tirésias et la guerre du temps ».

[▲ Retour au texte](#)

27. Cf. *Aimer, s'aimer, nous aimer*, op. cit., p. 43.

[▲ Retour au texte](#)



28. Ce chapitre reprend et modifie une communication qui a été présentée à l'École supérieure de commerce de Paris, le 15 septembre 2003, dans le cadre du colloque « L'individu hypermoderne », organisé par Nicole Aubert et François Ascher.

[▲ Retour au texte](#)

1. J'écrivais à ce sujet : « ... décréter une postmodernité qui serait la sortie de la modernité, c'est surévaluer la définition de la modernité par la périodisation de l'histoire de la philosophie, et sous-évaluer l'immense effet de rupture que constitue la révolution industrielle. L'écart entre Rousseau et Marx est infiniment plus grand qu'entre Nietzsche et nous. Cette remarque ne signifie pas que la "postmodernité" est un concept vide : *La Condition postmoderne* fut un livre important. Il faut cependant en situer précisément l'intérêt et le sens d'époque décevante de la modernité. » *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être, op. cit.*, chap. IV, § 3a.

[▲ Retour au texte](#)

2. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Minuit, 1979, p. 11.

[▲ Retour au texte](#)

3. « Je crois que Félix Guattari et moi, nous sommes restés marxistes, de deux manières différentes peut-être, mais tous les deux. » G. Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 232.

[▲ Retour au texte](#)

4. « Foucault est sûrement, avec Heidegger, mais d'une tout autre façon, celui qui a le plus profondément renouvelé l'image de la pensée. » *Ibid.*, p. 130-131.

[▲ Retour au texte](#)

5. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1958.

[▲ Retour au texte](#)

6. Ce qui signifie évidemment qu'il l'était : de fait, je pose une technicité originaire de l'individuation humaine, comme j'y reviendrai plus bas ; il faut cependant noter que Simondon n'est pas parfaitement clair sur ce point – même s'il est certain que sa définition du travailleur est celle du corps outillé. Cette incertitude sur le statut de la technique chez Simondon a beaucoup pesé sur la philosophie de Deleuze. Sur ce point, cf. B. Stiegler, *La Technique et le Temps 1. La faute d'Épiméthée*, op. cit. ; « La maïeutique technologique de l'objet industriel » dans *Autour de Gilbert Simondon*, Albin Michel, 1994 ; « Technique et individuation dans l'œuvre de Simondon », *Futur antérieur*, printemps 1994 ; et Jean-Hugues Barthélémy, *Sens et connaissance à partir et en deçà de Simondon*, doctorat de l'université Paris-VII sous la direction de Dominique Lecourt.

[▲ Retour au texte](#)

7. Sylvain Auroux, *La Révolution technologique de la grammatisation*, Mardaga, 1993.

[▲ Retour au texte](#)



8. « Marx fait, par exemple, de superbes analyses du problème de la discipline dans l'armée et dans les ateliers. L'analyse que je vais faire de la discipline dans l'armée ne se trouve pas chez Marx, mais qu'importe. Que s'est-il passé dans l'armée, depuis la fin du XVIe siècle et le début du XVIIe siècle jusqu'à, pratiquement, la fin du XVIIIe siècle ? Toute une énorme transformation qui a fait que, dans l'armée, qui avait été jusqu'alors essentiellement constituée de petites unités d'individus relativement interchangeables, organisés autour d'un chef, celles-ci ont été remplacées par une grande unité pyramidale, avec toute une série de chefs intermédiaires, de sous-officiers, de techniciens aussi, essentiellement parce qu'on avait fait une découverte technique : le fusil au tir relativement rapide et ajusté. » Michel Foucault, *Dits et écrits II*, Gallimard, 2001, p. 1006.

[▲ Retour au texte](#)

9. Ce dernier point sera plus particulièrement développé dans *La Technique et le Temps 4. Symboles et diables, ou la guerre des esprits*, à paraître.

[▲ Retour au texte](#)

10. *Cf. supra*, p. 37.

[▲ Retour au texte](#)

11. Ce qui peut être retenu comme *relations* : les rétentions primaires sont, en effet, des relations. Par exemple, dans une mélodie, des notes en arpèges qui forment des intervalles et des accords, ou, dans une phrase, des liens sémantiques et syntaxiques. À cet égard, Olivier Lartillot a proposé, dans le séminaire que j'anime à l'Ircam, de définir comme rétentions secondaires organisant la sélection et la mise en relation des rétentions primaires verbales les jeux paradigmatiques et syntagmatiques (aux sens saussuriens de ces termes) définitoires d'un idiolecte.

[▲ Retour au texte](#)

12. Cette théorie est exposée dans *La Technique et le Temps 1. La faute d'Épiméthée*, *op. cit.*, et résumée dans *Aimer, s'aimer, nous aimer*, *op. cit.*, p. 63 sq.

[▲ Retour au texte](#)

13. Cf. *La Technique et le Temps 2. La désorientation* et *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

14. Cf. *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

15. Cf. *La Technique et le Temps 4. Symboles et diabolos, ou la guerre des esprits*, à paraître.

[▲ Retour au texte](#)



16. Sur ce point, cf. *Aimer, s'aimer, nous aimer*, op. cit., p. 74-76.

[▲ Retour au texte](#)

17. J'écris « en principe », ce qui veut dire à la fois que cette double articulation de l'individuation (dont la doublure du *je* par le *nous*, et inversement, est un aspect) repose sur ce principe, et que ce principe est cependant fragile : ma thèse est que, précisément, l'âge hyperindustriel tend à transgresser ce principe, ce qui est un état de fait ruineux et intenable, par rapport auquel la guerre des esprits prend un nouveau tour, totalement nouveau et encore impensé.

[▲ Retour au texte](#)

18. Et il ne faut pas confondre ce que nous qualifions ici de techno-logique avec l'âge mnémotechnologique, qui suit l'âge mnémotechnique de l'écriture alphabétique et de l'imprimerie.

[▲ Retour au texte](#)

19. McLuhan dit en ce sens que le cinématographe est l'enregistrement de la vie elle-même. Cf. McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Seuil, 1968, p. 325.

[▲ Retour au texte](#)

20. Cf. S. Auroux, *La Révolution technologique de la grammatisation*, op. cit., p. 93.

[▲ Retour au texte](#)

21. G. Deleuze, *Deux Régimes de fous*, Minuit, 2003, p. 324.

[▲ Retour au texte](#)

22. À cet égard, je ne partage pas le point de vue d'Étienne Tassin sur la question du conflit dans la cité, exposé dans un beau livre récent, *Un monde commun. Pour une cosmopolitique des conflits*, Seuil, 2003. Le conflit qui habite la cité, et en tant qu'il n'est pas guerrier, mais bien constitutif du politique qui est aussi *régime pacifique du conflit*, ce n'est pas la *stasis*, mais l'*éris*. Sur ce point, cf. la postface au présent volume, p. 151 sq. Ce n'est certes pas un hasard si Tassin choisit sa référence à la *stasis* dans la *République* de Platon : toute la politique qui y est proposée vise précisément à éliminer non seulement le conflit, mais bien la *diversité* des interprétations de la loi. C'est parce que cette diversité est, selon Platon, l'ennemie de l'union que doit être la cité qu'il condamne aussi les poètes, le théâtre, aussi bien que la peinture, l'écriture et le mode phrygien en musique – ce mode dont le *triton diabolicum* est la base de la musique noire américaine, le *blues*, et la source de ce jazz qu'Adorno a tant de mal à entendre, beaucoup trop inattendu pour lui, sans doute.

[▲ Retour au texte](#)

23. C'est l'essentiel de ce que je tente d'établir dans les deux premiers tomes de *La Technique et le Temps*, *op. cit.*

[▲ Retour au texte](#)



24. Et cette grammatisation est une époque du gramme dont Jacques Derrida avait proposé la théorie dans *De la grammatologie* (Minuit, 1967). Cependant, le concept de grammatisation au sens de Sylvain Auroux, qui doit beaucoup, quoi qu'il en dise, au travail de Derrida, appelle une complexification de la grammatologie derridienne, en particulier comme intégration de la prothéticité en quoi consistent les rétentions tertiaires. J'ai esquissé un tel programme dans « La fidélité aux limites de la déconstruction et les prothèses de la foi », *Alter*, no 8, ENS de Fontenay, 2000, p. 199 sq.

[▲ Retour au texte](#)

25. *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être, op. cit., p. 199 sq.*

[▲ Retour au texte](#)

26. Cf. *Aimer, s'aimer, nous aimer, op. cit.* Ce *on* a certes une force en propre : « on meurt », comme le dit Blanchot. On est en cela l'*extrémité* de l'individuation, et comme l'individuation à sa limite, et en cela une sorte de *vérité* de l'individuation. C'est la force de la misère. Mais ce ne peut être une force que comme pensée *de* la misère, et de la *misère de la pensée* – et des conditions *profondément bêtes* de la pensée, bêtise en l'occurrence du défaut d'origine en quoi consiste la technicité originnaire du *genre* que *nous* sommes peut-être encore. Je développerai ce point *infra*, vol. 2.

[▲ Retour au texte](#)

27. Sur cette maladie d'unous, cf. Barbara Stiegler, *Nietzsche et la critique de la chair*, PUF, 2005.

[▲ Retour au texte](#)

28. Pour un exposé détaillé de ce concept, cf. *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, op. cit., p. 209 sq.

[▲ Retour au texte](#)

29. *Ibid.*, p. 147 sq.

[▲ Retour au texte](#)

30. Cf. G. Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 246.

[▲ Retour au texte](#)

31. Sur toutes ces questions, cf. *Aimer, s'aimer, nous aimer*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)



32. *Infra*, p. 129 sq., et vol. 2.

[▲ Retour au texte](#)

33. Cf. aussi *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

34. Sur cette question de la consommation comme modalité moderne de l'adoption, cf. *ibid.*, chap. III.

[▲ Retour au texte](#)

35. Sur ce point, cf. *La Technique et le Temps 1. La faute d'Épiméthée*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

36. Naomi Klein, *No Logo*, Actes Sud, 2001, et J. Rifkin, *L'Âge de l'accès*, *op. cit.*

[▲ Retour au texte](#)

37. J. Rifkin, *L'Âge de l'accès*, op. cit., p. 126. (Je souligne.)

[▲ Retour au texte](#)

38. G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980, p. 17.

[▲ Retour au texte](#)

39. Sur ces questions, cf. G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 27 sq. Soulignons ici qu'un dispositif de capture peut parfaitement être entropique.

[▲ Retour au texte](#)



40. Ces relations entre rétentions et protentions sont commandées par la synthèse de recognition telle que définie par Kant dans la *Critique de la raison pure*, mais telle que je l'ai critiquée à partir du concept de rétention tertiaire. Quant à ce qui est protenu dans le retenu, c'est ce que j'analyserai comme jeu de stéréotypes et de traumatypes dans *La Technique et le Temps 5. Le défaut qu'il faut*, à paraître.

[▲ Retour au texte](#)

41. J'ai développé cette thèse notamment dans *La Technique et le Temps 1. La faute d'Épiméthée*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

42. J'avais déjà évoqué cette évolution dans *ibid.* Sur ce point, cf. aussi Pascal Jolivet, dans Christian Azaïs, Antonella Corsani, Patrick Dieuaide (dir.), *Vers un capitalisme cognitif*, L'Harmattan, 2001.

[▲ Retour au texte](#)

43. Le bourdon Charlus est chez Proust, la guêpe chez Chauvin et Deleuze. « L'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe ; mais la guêpe se reterritorialise sur cette image. La guêpe se déterritorialise pourtant, devenant elle-même une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritorialise l'orchidée, en transportant le pollen. La guêpe et l'orchidée font rhizome, en tant qu'hétérogènes. » G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 17.

[▲ Retour au texte](#)

44. Minuit, 1974.

[▲ Retour au texte](#)

45. Cf. B. Stiegler, *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, op. cit., chap. III ; et « Les guerres du temps », dans Luc Gwiazdzinski (dir.), *La Ville en continu*, Datar/Éditions de l'Aube, 2003.

[▲ Retour au texte](#)

46. G. Deleuze, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 246.

[▲ Retour au texte](#)

47. Cité par André Gorz, *L'Immatériel*, Galilée, 2003.

[▲ Retour au texte](#)



48. Aristote, *De l'âme*, Les Belles Lettres, 1966. Sur ce point, cf. B. Stiegler, *Passer à l'acte*, Galilée, 2003, p. 30.

[▲ Retour au texte](#)

49. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit., p. 247. Pour un commentaire très approfondi, cf. J.-H. Barthélémy, *Sens et connaissance à partir et en-deçà de Simondon*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

50. Sur cette triplicité, *cf.* aussi Nicolas Salzmann, DEA sciences humaines et technologies de l'université de technologie de Compiègne, 1994.

[▲ Retour au texte](#)

51. C'est ce que le marxisme, parce qu'il *oppose* infrastructures et superstructures, *ne pouvait pas* penser.

[▲ Retour au texte](#)

52. « La mémoire sociale engloutit dans les livres, en quelques décennies, toute l'Antiquité, l'histoire des grands peuples, la géographie et l'ethnographie d'un monde devenu définitivement sphérique, la philosophie, le droit, les sciences, les arts, les techniques et une littérature traduite de vingt langues différentes. Le flot va s'amplifiant jusqu'à nous mais, toutes proportions respectées, aucun moment de l'histoire humaine n'a connu une dilatation aussi rapide de la mémoire collective. » André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Albin Michel, 1965, t. II, p. 70.

[▲ Retour au texte](#)

53. *Ibid.*

[▲ Retour au texte](#)

54. Ceci se prépare certes dès le déploiement de la modernité : j'y reviendrai, *infra*, vol. 2. Mais l'intégration du système de production et du système mnémotechnique n'est effective qu'à la fin du XXe siècle : c'est précisément en cela que consiste l'hyperindustrialisation.

[▲ Retour au texte](#)

55. Cf. B. Stiegler, « “Sociétés d’auteurs” et “sémantiques situées” », dans Chr. Jacob (dir.), *Des Alexandries II. Les métamorphoses du lecteur*, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 297 sq.

[▲ Retour au texte](#)



56. Dans *Échographies. De la télévision*, entretiens filmés avec J. Derrida, Galilée, 1996, chap. III.

[▲ Retour au texte](#)

57. Comme l'avait proposé Olivier Lartillot dans le séminaire que j'anime à l'Ircam. *Cf. supra*, p. 85, note 1.

[▲ Retour au texte](#)

58. SGML, HTML, XML, MPEG, VRML, etc. : autant de normes de grammatisation des activités symboliques en quoi consiste la réalité transindividuelle de l'individuation psychique et collective.

[▲ Retour au texte](#)

59. Cf. B. Stiegler, *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, op. cit., p. 308 sq.

[▲ Retour au texte](#)

60. A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole, op. cit.*, t. II, p. 185-186.

[▲ Retour au texte](#)

61. Cf. *ibid.*, p. 21-22, et B. Stiegler, *La Technique et le Temps 1. La faute d'Épiméthée*, *op. cit.*, p. 177-179.

[▲ Retour au texte](#)

62. Dominique Fresneau, « Les sociétés de fourmis : régulation et apprentissage », *Les Systèmes multi-agents*, séminaire organisé par Charles Lenay à l'université de technologie de Compiègne (polycopié).

[▲ Retour au texte](#)

63. Dominique Lestel, « Fourmis cybernétiques et robots-insectes : socialité et cognition à l'interface de la robotique et de l'éthologie expérimentale », *Information sur les sciences sociales*, no 31-2, 1992, p. 179-211.

[▲ Retour au texte](#)



64. B. Stiegler, *La Technique et le Temps 2. La désorientation*, op. cit., p. 193.

[▲ Retour au texte](#)

65. A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole, op. cit.*, t. II, p. 186.

[▲ Retour au texte](#)

66. Cf. B. Stiegler, « La désincarnation », dans Daniel Parrochia (dir.), *Penser les réseaux*, Champ Vallon, 2000.

[▲ Retour au texte](#)

67. S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, trad. Chr. et J. Odier, PUF, 1992, p. 79.

[▲ Retour au texte](#)

68. Sur cette question de la composition, cf. B. Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer*, op. cit., p. 36-37 et surtout p. 74-75.

[▲ Retour au texte](#)

69. Cf. *ibid.*, p. 74-75.

[▲ Retour au texte](#)

70. Thelonious Monk parlait de la musique telle qu'il l'entendait comme d'une claudication. Je rappelle ici qu'Edipe boite, tout comme d'ailleurs son ascendance labdacide, thème sur lequel je reviendrai dans *La Technique et le Temps 4. Symboles et diabolos, ou la guerre des esprits*, à paraître.

[▲ Retour au texte](#)

1. Gilles Châtelet, *Vivre et penser comme des porcs*, Exils, 1998.

[▲ Retour au texte](#)



2. « De même qu'il est de toute nécessité qu'un arbre porte ses fruits, nos idées sortent de nous-mêmes, nos évaluations, nos "oui", nos "non", nos raisons et nos causes se développent – tous parents et en relation les uns avec les autres, comme autant de témoignages d'une volonté, d'un état de santé, d'un terroir, d'un soleil. – Seront-ils à votre goût, ces fruits de notre jardin ? – Mais qu'importe cela aux arbres ? Que nous importe, à nous autres philosophes !... » Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, avant-propos, § 10.

[▲ Retour au texte](#)

3. Sur ce point, cf. B. Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

4. Cette esthétique du cauchemar, présentée en 2003 à la Biennale de Lyon, mais que l'on peut aussi trouver dans *Dancer in the Dark*, *Dogville* (Lars von Trier), *La Vie de Jésus* (Bruno Dumont), *Elephant*, notamment, *Matrix* et autres produits semblables étant la réalité même du cauchemar, si inspirés de modèles philosophiques qu'ils puissent être ou ne pas être, c'est aussi une manifestation de la nécessité de reconstituer l'expérience lorsque celle-ci est détruite, y compris comme expérience de la vie, de la réalité de l'existence où les camps militaires, par exemple, sont montrés à la télévision, du coup sont annulés par leur monstration même : c'est ainsi que j'ai vu à la Biennale de Lyon l'installation effroyable de Mike Kelley et Paul McCarthy, *Sod & Sodie Sock Comp. O.S.O.*, 1998. Là, à la lisière du cauchemar de l'image qui rend aveugle, se tient aussi le travail de Pascal Convert.

[▲ Retour au texte](#)

5. Et en particulier à travers ces DRMS, les Digital Rights Management Systems.

[▲ Retour au texte](#)

6. Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale. Cinéma et nation*, Odile Jacob, 1998, p. 145.

[▲ Retour au texte](#)

7. Aux roses en tant que fleurs *artificielles*, c'est-à-dire aussi bien comme *la beauté même* que comme *fleurs du mal*.

[▲ Retour au texte](#)

8. Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, 1980, t. I, p. 209.

[▲ Retour au texte](#)

9. *Singes et perroquets*, une installation d'Alain Fleischer, initialement présentée à Cannes, a mis en scène, au Centre Georges-Pompidou, au mois de novembre 2003, cette projection du *je* telle qu'elle n'a lieu qu'à la condition d'être aussi celle d'un *nous*.

[▲ Retour au texte](#)



10. Pas plus qu'il n'y a de signifiant ou d'insignifiant en soi. Cf. B. Stiegler, *Passer à l'acte*, op. cit., p. 55-59.

[▲ Retour au texte](#)

11. « Pour le généalogiste de la morale il y a une couleur cent fois préférable à l'azur : je veux dire le gris, j'entends par là tout ce qui repose sur des documents, ce que l'on peut vraiment établir, ce qui a réellement existé, bref, tout le long texte hiéroglyphique, laborieux à déchiffrer, du passé de la morale humaine. » F. Nietzsche, *Généalogie de la morale*, deuxième dissertation, § 18.

[▲ Retour au texte](#)

12. Vivien Leigh fut imposée par la production à Kazan, qui avait d'abord monté avec Marlon Brando *A Streetcar Named Desire* au théâtre, mais sans cette actrice. Cependant, il est certain que Kazan tira un parti de *Gone with the Wind* typiquement artistique : il fit de mauvaise fortune bon cœur, d'une nécessité la vertu, bref, d'un accident une nécessité, ce qu'est toujours l'art en son essence même.

[▲ Retour au texte](#)

13. Et Œdipe se crève les yeux.

[▲ Retour au texte](#)

1. *Tout arrive*, émission de France Culture animée par Marc Voinchet et diffusée le 8 décembre 2003.

[▲ Retour au texte](#)

2. Cf. B. Stiegler, *Passer à l'acte*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

3. Cf. J. Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Galilée, 2003.

[▲ Retour au texte](#)

4. Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, trad. Paul Ricœur, Calmann-Lévy, 1961, p. 29.

[▲ Retour au texte](#)



5. Karl Marx, *Critique du droit politique hégélien*, trad. A. Baraquin, Éditions sociales, 1975, où il dénonce le « mysticisme logique », principalement comme annulation de la singularité (p. 41 notamment), et où il écrit que, dans le droit hégélien, « l'universel apparaît partout sous les espèces d'un déterminé, d'un particulier, quand le singulier n'accède nulle part à sa vraie universalité » (p. 82).

[▲ Retour au texte](#)

1. Il y aurait à faire un traité de l'aventure – entre l'accident et la nécessité, entre le défaut et ce qu'il faut, à en croire au moins ce qu'en dit le dictionnaire *Le Robert* : au sens ancien, l'aventure est « ce qui doit arriver à quelqu'un. Avenir, destin, destinée, sort. La bonne et la mauvaise aventure : ce qui doit arriver d'heureux, de malheureux. Heur ». L'aventure dit l'heur, bon ou mauvais, bonheur et malheur. C'est en ce vieux sens qu'il est possible de « dire la bonne aventure ». « Dire la bonne aventure à quelqu'un, lui prédire son avenir par la divination. Diseur, diseuse de bonne aventure. » Puis l'aventure désigne l'imprévu, ce qui est aussi le sens de la *tukhè* grecque, et ce qui a plus proprement à faire avec l'événement, l'événementialité en tant que s'y présente précisément l'accident tel qu'il n'est, par nature, pas prévisible : « Ce qui arrive d'imprévu, de surprenant ; ensemble d'événements qui concernent quelqu'un. Une fâcheuse aventure. > Accident, affaire, histoire, mésaventure. » Et ici, le dictionnaire évoque Ulysse, l'*Odyssee*. L'aventure désigne alors le destin au sens le plus ample, « l'aventure humaine » ou même « l'aventure de la vie ». Mais il s'agit de la vie et de l'humanité comme objets de récits : « Conter, raconter une aventure. Récit d'aventures. Aventures imaginaires, légendaires. Les aventures d'un héros. Roman, film d'aventures, où des péripéties mouvementées sont narrées. » Finalement, il s'y joue une accidentalité qui peut devenir une passion, ou encore il s'y éprouve l'accidentalité comme la passion même, y compris comme légèreté de ce qui est badin : « Relation amoureuse passagère. > Intrigue, passade. Aventure galante, amoureuse, sentimentale. Il avait eu plusieurs aventures. » De l'imprévu à l'incertain, on passe du destin individuel ou collectif au comportement aventureux entendu comme blâmable : « Entreprise dont l'issue est incertaine. [...] Entreprise hasardeuse, périlleuse. Coureur d'aventures. Mener une vie d'aventures. Les aventures de chevalerie. » Et finalement, le mot désigne alors un « ensemble d'activités, d'expériences qui comportent du risque, de la nouveauté, et auxquelles on accorde une valeur humaine. > Hasard, péril. L'appel, l'attrait de l'aventure. L'esprit d'aventure (> Aventureux ; aventurier) ». Ce risque prend, sous le nom d'aventure, un sens technique dans les affaires d'assurance (« contrat par lequel un prêteur s'associe aux risques d'une expédition maritime, la somme prêtée étant perdue pour lui en tout ou partie si les risques se réalisent, mais rapportant un gros intérêt si l'expédition se termine heureusement »). Et cela nous renvoie au bout du compte à Gribouille, c'est-à-dire aussi à Épiméthée, puisque à l'aventure signifie dans la langue la plus courante « au hasard, sans dessein arrêté, sans réflexion. Marcher, errer à l'aventure. – Fig. Jeter son cœur à l'aventure. > Gribouillette (à la) ».

[▲ Retour au texte](#)

2. S'agissant de tempêtes de l'esprit et de lectures, et des prophéties qu'elles accompagnent souvent, et de la colère de Dieu, et de la mer, il faut lire le magnifique ouvrage de Peter Szendy, *Les Prophéties du texte-Léviathan. Lire selon Melville*, Minuit, 2004, écrit en même temps que le livret de *Avis de tempête*, un spectacle de Georges Aperghis qui est aussi une production de l'Ircam, de l'Opéra de Lille et de l'Opéra de Nancy, à l'initiative d'Eric de Visscher.

[▲ Retour au texte](#)

3. Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel* [1931], Gallimard, 1990, p. 185.

[▲ Retour au texte](#)

4. Sur ce thème cf. volume précédent, *L'époque hyperindustrielle*, p. 26-31.

[▲ Retour au texte](#)

1. Cf. François Delalande, « L'invention du son », *Cahiers de médiologie*, no 18, *op. cit.*, p. 21, et Hugues Dufourt, « De la notation à l'ordinateur » (entretien), *ibid.*, p. 67.

[▲ Retour au texte](#)

2. L'organologie est la branche de la musicologie qui classe et décrit les instruments de musique.

[▲ Retour au texte](#)

3. Cf. notre entretien avec Jonathan Harvey, « Spatialisation du son et accès individuel à la musique », *Cahiers de médiologie*, no 18, *op. cit.*, p. 211.

[▲ Retour au texte](#)



4. L'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (Ircam), que je dirige, a pour mission d'organiser la rencontre et la coopération de compositeurs et de scientifiques en vue de développer un *instrumentarium* des temps présents – cet *instrumentarium* étant entendu au sens de ce que j'appelle dans cet ouvrage une organologie *élargie*.

[▲ Retour au texte](#)

5. Cf. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, GF-Flammarion, 1990, p. 198.

[▲ Retour au texte](#)

6. Gilbert Rouget parle de « musiquants » pour désigner les musiciens non spécialistes comme Barthes parle d'« écrivains » qui ne sont pas écrivains. Cf. Gilbert Rouget, *La Musique et la Transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, 1980, p. 155-166.

[▲ Retour au texte](#)

7. Cf. les articles de Vincent Cotro et Christophe Kihm, « Platinisme et pratiques d'amplification », *Cahiers de médiologie*, no 18, *op. cit.*, p. 123.

[▲ Retour au texte](#)

8. Glenn Gould écrit en 1966 que, « aussi limité soit-il, la manipulation des cadrans et des boutons est un acte d'interprétation. Il y a quarante ans, tout ce que l'auditeur pouvait faire consistait à mettre en marche ou à éteindre son tourne-disque – et éventuellement, s'il était très perfectionné, à en ajuster un tout petit peu le volume. Aujourd'hui, la diversité des contrôles qui sont à sa disposition nécessite de sa part une capacité de jugement analytique. Encore ces contrôles ne sont-ils que des dispositifs de réglage très primitifs en comparaison des possibilités de participation qui seront offertes à l'auditeur lorsque les actuelles techniques très sophistiquées de laboratoire seront intégrées aux appareils domestiques ». *Le Dernier Puritain*, trad. B. Monsaingeon, Fayard, 1983, p. 88, Ire partie : « Idées ». Aujourd'hui apparaissent en effet les possibilités d'une écoute nouvellement instrumentée, résultat d'une mutation globale du système technique de la musique induite par la numérisation. Elles passent par ce que François Delalande a appelé une imagerie musicale – comme on parle d'imagerie médicale – ainsi que par de nouvelles techniques de restitution du son, en particulier le son holophonique, dont seront dotés les futurs équipements de *home cinema*. Ces évolutions forment le noyau du projet européen « Semantic hi-fi » initié et coordonné par l'Ircam.

[▲ Retour au texte](#)

9. Cf. notre dialogue avec Rodolphe Burger, « Électricité, scène et studio », *Cahiers de médiologie*, no 18, *op. cit.*, p. 101.

[▲ Retour au texte](#)

10. André Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Payot, 1936.

[▲ Retour au texte](#)

11. Cf. la posture singulière de Mauro Lanza à cet égard, dans « Retour du refoulé » (entretien), *Cahiers de médiologie*, no 18, *op. cit.*, p. 159.

[▲ Retour au texte](#)



12. Cf. Jeremy Rifkin, *L'Âge de l'accès. La révolution de la nouvelle économie*, trad. M. Saint-Upéry, La Découverte, 2000. Sur le phénomène de la *world music*, brièvement analysé par Rifkin, cf. Denis Laborde, « Les Sirènes de la *World Music* », *Cahiers de médiologie*, no 3, 1997, p. 243-252.

[▲ Retour au texte](#)

13. *Cahiers de médiologie*, no 18, *op. cit.*

[▲ Retour au texte](#)

14. On retrouvera ce paradoxe, sous une forme contemporaine, dans l'entretien d'Andrea Cera et Nicolas Donin, « Composer avec la *popular music* », *ibid.*, p. 47.

[▲ Retour au texte](#)

15. L'*instrumentarium* s'accordant autour d'un diapason dont la normalisation se produit autour de 1850.

[▲ Retour au texte](#)

16. Cf. l'article de Nicolas Donin, « Comment manipuler nos oreilles », *Cahiers de médiologie*, no 18, *op. cit.*, p. 219.

[▲ Retour au texte](#)

17. On retrouvera ces différentes modalités invasives notamment dans le texte de Bastien Gallet, « Une époque grillée », *Cahiers de médiologie*, no 18, *op. cit.*, p. 149, au sujet de l'amplification électronique.

[▲ Retour au texte](#)

18. Cf. Béla Bartók, « La musique mécanique », *Les Cahiers de l'Ircam*, no 7, « Recherche et musique », 1995, p. 27-40.

[▲ Retour au texte](#)

19. Cf. l'analyse de cette manipulation (rapportée par Ross Russel dans sa biographie de Parker), dans B. Stiegler, « Programmes de l'improbable, courts-circuits de l'inouï », *InHarmoniques*, no 1, Ircam/Bourgeois, 1986.

[▲ Retour au texte](#)



20. Cf. l'article de Sophie Maisonneuve, « Du disque comme médium musical », *Cahiers de médiologie*, no 18, *op. cit.*, p. 35.

[▲ Retour au texte](#)

21. Synthèse dont Gilbert Nouno pose dans son texte le problème complexe des conditions de conservation et de reproduction : « Les sons peuvent-ils survivre aux machines à sons ? », *Cahiers de médiologie*, no 18, *op. cit.*, p. 179.

[▲ Retour au texte](#)

22. Michel Frizot, *Étienne-Jules Marey, chronophotographe*, Nathan, 2001 ; Georges Didi-Huberman et Laurent Mannoni, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Gallimard, 2004.

[▲ Retour au texte](#)

23. Sur ces différents points, voir la 4e section des *Cahiers de médiologie*, no 18, *op. cit.*, p. 191 : « XXIe siècle : vers une nouvelle intelligence musicale ».

[▲ Retour au texte](#)

24. Comme le montre la lecture de Glenn Gould par Élie During : « La coupe, l'écran, la trame », *ibid.*, p. 57.

[▲ Retour au texte](#)

25. Un exemple de cette reconfiguration, à travers la « discomorphose » du répertoire musical, est analysé par Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion, « Le baroque en stéréo », *ibid.*, p. 79.

[▲ Retour au texte](#)

26. Ce sont les nouvelles questions musicales et artistiques qui ont été ouvertes à l'Ircam entre 2003 et 2004, sous la conduite d'Andrew Gerzso et de Hugues Vinet.

[▲ Retour au texte](#)

27. Explorée plus avant *infra*, ainsi que dans le colloque *La Lutte pour l'organisation du sensible : Armes, enjeux, protagonistes*, coorganisé par le CNRS et l'Ircam à Cerisy-la-Salle en mai 2004, et que j'ai dirigé avec Georges Collins, à paraître aux éditions Léo Scheer.

[▲ Retour au texte](#)



28. L'Ircam y travaille, à la fois dans les conservatoires de musique et dans les établissements scolaires, dans le cadre d'une convention signée en 2003 avec les deux ministères concernés. Cf. la contribution de Vincent Maestracci, « Quelle jungle ! », *Cahiers de médiologie*, no 18, *op. cit.*, p. 169.

[▲ Retour au texte](#)

29. Homère, *Odyssée*, XII, trad. V. Bérard, Gallimard, 1999, p. 252 : « Circé – : [...] Elles charment tous les mortels qui les approchent. Mais bien fou qui relâche pour entendre leurs chants ! Jamais en son logis, sa femme et ses enfants ne fêtent son retour : car, de leurs fraîches voix, les Sirènes le charment, et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent. » Cf. aussi Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1971, et mon commentaire *infra*, p. 230.

[▲ Retour au texte](#)

30. *Cf. infra*, p. 231-232.

[▲ Retour au texte](#)

31. Sur ce concept, cf. B. Stiegler, *Mécréance et discrédit 1. La décadence des démocraties industrielles*, Galilée, 2004, p. 107 sq., et *Passer à l'acte*, Galilée, 2003, p. 40.

[▲ Retour au texte](#)

32. Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Dits et écrits IV (1980-1988)*, Gallimard, 2001, p. 1234. Cf. aussi mes commentaires dans *Mécréance et discrédit 1*, *op. cit.*, p. 107-120.

[▲ Retour au texte](#)

33. Cf. Pierre-Damien Huyghe, *Art et industrie. Philosophie du Bauhaus*, Circé, 1999.

[▲ Retour au texte](#)

1. Principalement dans *La Technique et le Temps 1. La faute d'Épiméthée*, Galilée, 1994, *La Technique et le Temps 2. La désorientation*, Galilée, 1996, et *La Technique et le Temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, 2001.

[▲ Retour au texte](#)

2. Il y a de belles analyses de la répétition musicale entendue en ce sens, et comme altération, dans Bernard Sève, *L'Altération musicale*, Seuil, 2002.

[▲ Retour au texte](#)



3. Cf. volume précédent, chap. II : « Comme si nous faisons défaut ou comment trouver des armes à partir de *On connaît la chanson*, d'Alain Resnais », p. 33 sq.

[▲ Retour au texte](#)

4. Le 24 novembre 2004, le quotidien *Le Monde* rapportait ce propos d'un publicitaire énoncé au cours d'un colloque sur la crise de cette profession et la crise de la consommation dont elle n'est qu'un aspect (cf. B. Stiegler, *Mécréance et discrédit 1*, op. cit., p. 51, notes 1 et 2) : « Il est urgent de briser l'indifférence des consommateurs. »

[▲ Retour au texte](#)

5. Sigmund Freud, « Psychanalyse et théorie de la libido », *Résultats, idées, problèmes*, éd. J. Laplanche, PUF, 1998, p. 67. J'avais déjà commenté ces lignes dans *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, Galilée, 2003, p. 15 sq.

[▲ Retour au texte](#)

6. Dans *ibid.*

[▲ Retour au texte](#)

7. Cf. Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1985, p. 159 sq. : « Ce qui, dans le cadeau reçu, échangé, oblige, c'est que la chose reçue n'est pas inerte. Même abandonnée par le donateur, elle est encore quelque chose de lui. Par elle, il a prise sur le bénéficiaire, comme par elle, propriétaire, il a prise sur le voleur. Car le *taonga* est animé du *hau* de sa forêt, de son terroir, de son sol ; il est vraiment "native" : le *hau* poursuit tout détenteur. Il poursuit non seulement le premier donataire, même éventuellement un tiers, mais tout individu auquel le *taonga* est simplement transmis. Au fond, c'est le *hau* qui veut revenir au lieu de sa naissance, au sanctuaire de la forêt et du clan et au propriétaire. » Cf. aussi Mark Rogin Anspach, *À charge de revanche*, Seuil, 2002, p. 5 : « Pourquoi la chose donnée, le bienfait ou le méfait, doit-elle être rendue ? demande Marcel Mauss. Et il répond en invoquant la puissance du *hau*, cet esprit magique du don qu'il trouve chez les Maori. Dans nos sociétés modernes désenchantées, nous ne croyons plus à l'intervention de tiers extérieurs, transcendants par rapport aux hommes, dieux ou esprits magiques. Les esprits et les dieux ne seraient que l'incarnation symbolique du cercle des interactions humaines. Mais ce cercle n'est-il pas réellement extérieur, transcendant par rapport aux hommes ? Une relation de réciprocité ne saurait se réduire à un simple échange binaire. Un tiers transcendant émerge chaque fois, même si ce n'est rien d'autre que la relation elle-même qui s'impose comme acteur à part entière. Dans la mesure où ce tiers intervient à son tour dans les transactions, l'efficacité symbolique ne devient-elle pas efficacité réelle ? »

[▲ Retour au texte](#)

8. Quant à cette pratique venue d'Asie, il faut noter qu'elle est aujourd'hui en France principalement le fait des « cadres moyens ».

[▲ Retour au texte](#)

9. *Op. cit.*, p. 107 sq. ; cf. aussi *Passer à l'acte*, Galilée, 2003, p. 40.

[▲ Retour au texte](#)

10. Fragment 18.

[▲ Retour au texte](#)



11. Sur ce point, cf. *La Technique et le Temps 1*, op. cit., p. 204, et Jean-Pierre Vernant, *La Cuisine du sacrifice*, Gallimard, 1977, p. 125-126.

[▲ Retour au texte](#)

12. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Gonthier, 1964, p. 9. Klee écrit également, avant cette phrase, que l'impressionnisme et l'expressionnisme désignent « un point décisif de la genèse de l'œuvre » et précise : « Pour l'impressionnisme, c'est l'instant récepteur de l'impression de nature ; pour l'expressionnisme celui, ultérieur, et dont il n'est parfois plus possible de démontrer d'homogénéité terme à terme avec le premier, où l'impression reçue est rendue. »

[▲ Retour au texte](#)

13. C'est ce que signifie Aristote lorsqu'il dit que *l'aisthesis* est à la fois l'acte du senti et l'acte du sentant : le senti est lui-même occurrence d'un milieu ; par exemple, le visible est l'occurrence du diaphane en tant que milieu ; et le sentant est une puissance de sentir, par exemple l'organe de la vue.

[▲ Retour au texte](#)

14. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Galilée, 1994.

[▲ Retour au texte](#)

15. Pour parler comme Kant aussi bien que comme Adorno analysant le sens philosophique du cinéma ; cf. B. Stiegler, *La Technique et le Temps 3*, *op. cit.*

[▲ Retour au texte](#)

16. Cf. B. Stiegler, *La Technique et le Temps 2*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

17. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Albin Michel, 1965, t. II, p. 253.

[▲ Retour au texte](#)

18. Cf. *infra*, p. 334-336 ; B. Stiegler, *La Technique et le Temps 2*, *op. cit.*, p. 99 sq.

[▲ Retour au texte](#)



19. Cf. Catherine Perret à propos d'Olivier Mosset, *Olivier Mosset*, Ides et Calendes, 2004.

[▲ Retour au texte](#)

20. Ainsi que dans *La Lutte pour l'organisation du sensible*, *op. cit.* (à paraître).

[▲ Retour au texte](#)

21. Cf. Paul-Laurent Assoun, « L'arsenal freudien », *Corps écrit*, no 35, p. 51-62.

[▲ Retour au texte](#)

22. Voir *supra*, vol. 1, p. 61 sq.

[▲ Retour au texte](#)

23. Qui n'est évidemment pas issue de l'élan vital bergsonien : l'énergie spirituelle dont je parle suppose la matérialité des rétentions tertiaires et des *hypomnémata*.

[▲ Retour au texte](#)

1. *Cf. supra*, vol. 1, p. 16.

[▲ Retour au texte](#)

2. Tel a été l'enjeu du sommet de Tunis organisé par l'ONU et l'UNESCO en novembre 2005 sous le titre : « Sommet mondial sur la société de l'information ».

[▲ Retour au texte](#)

3. Tel est le savoureux objet d'un beau film d'Eugène Green, *Le Pont des Arts*, 2004.

[▲ Retour au texte](#)



4. M. Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 9.

[▲ Retour au texte](#)

5. *Ibid.*, p. 10.

[▲ Retour au texte](#)

6. *Ibid.*, p. 11. Cf. Homère, *Odyssée*, XII, *op. cit.*, p. 256-257. « Ulysse – [...] seul je puis les entendre ; mais il faut que, chargé de robustes liens, je demeure immobile, debout sur l'emplanture, serré contre le mât, et si je vous priaï, si je vous commandai de desserrer les nœuds, donnez un tour de plus ! Le chœur – Viens ici ! viens à nous ! Ulysse tant vanté ! l'honneur de l'Achaïe ! [...] arrête ton croiseur : viens écouter nos voix ! Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap, sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres ; puis on s'en va content et plus riche en savoir, car nous savons les maux, tous les maux que les dieux, dans les champs de Troade, ont infligés aux gens et d'Argos et de Troie, et nous savons aussi tout ce que voit passer la terre nourricière. Ulysse – Elles chantaient ainsi et leurs voix admirables me remplissaient le cœur du désir d'écouter. Je fronçais les sourcils pour donner à mes gens l'ordre de me défaire. Mais, tandis que, courbés sur la rame, ils tiraient, Euryloque venait, aidé de Périclès, resserrer mes liens et mettre un tour de plus. Nous passons et, bientôt, l'on n'entend plus les cris ni les chants des Sirènes. Mes braves gens alors se hâtent d'enlever la cire que j'avais pétrie dans leurs oreilles, puis de me détacher.

[▲ Retour au texte](#)

7. Le savoir est plus profondément savoir des singularités que savoir des universalités : le savoir, qui est toujours désir de savoir, est savoir du désir comme condition de tout mouvement – de tout –, mais aussi savoir de ce que seul le singulier est désirable. C'est pourquoi l'indifférenciation du savoir et du pouvoir n'est pas viable : réduisant le savoir à un objet de calcul, elle le nie et se nie elle-même (puisqu'elle fonde son pouvoir sur le savoir). Elle empêche alors aussi bien l'individuation psychique que l'individuation collective, et c'est pourquoi le combat pour dépasser le stade de la perte de participation et d'individuation esthétique est juste, et son issue peut être heureuse. Il s'agit de lutter pour l'apparition de nouvelles formes de savoir, qui ne sont encore qu'en puissance.

[▲ Retour au texte](#)

8. Cf. *supra*, p. 171 sq. et *infra*, p. 235-236.

[▲ Retour au texte](#)

9. Cf. *supra*, § 7 et *infra*, p. 281 sq.

[▲ Retour au texte](#)

10. Aubier, 1969.

[▲ Retour au texte](#)

11. Cf. *supra*, « Prologue avec récitants » ; cf. aussi Nicolas Donin, « Instruments de musicologie », dans *Filigrane*, « Towards organised listening : some aspects of the “Signed Listening” project, Ircam », *Organised Sound*, (Cambridge University Press), no 9-1, 2004, p. 99-108, et « Le travail de la répétition. Deux dispositifs d'écoute et deux époques de la reproductibilité musicale, du premier au second après-guerre », *Circuit*, vol. 14, no 1, Presses de l'université de Montréal, 2003.

[▲ Retour au texte](#)



12. G. Rouget, *La Musique et la Transe*, *op. cit.*, p. 202.

[▲ Retour au texte](#)

13. Ce plaisir de tomber qui est aussi la condition de la remontée – il faut savoir descendre de sa montagne : « ... de la montagne Zarathoustra descendit seul et de personne ne fit rencontre... » (Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, dans *Œuvres complètes*, t. VI, trad. M. de Gandillac, Gallimard, 2004, p. 22) – est la pulsion de mort, le revers du désir démesuré de s'élever qu'incarne Icare dans sa chute même. Ces questions mènent de l'expression et sa répression à la dépression.

[▲ Retour au texte](#)

14. Ce concept est analysé en détail dans *La Technique et le Temps 3, op. cit.*

[▲ Retour au texte](#)

15. Cf. Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, *Bâtissons une cathédrale. Entretiens*, trad. O. Mannoni, L'Arche, 1992.

[▲ Retour au texte](#)

16. Selon une expression de Maurice Blanchot.

[▲ Retour au texte](#)

17. *Cf. supra*, p. 194, note 1.

[▲ Retour au texte](#)

18. J. Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, trad. L. Cassagnau, L'Arche, 1992, p. 30.

[▲ Retour au texte](#)

19. *Ibid.*

[▲ Retour au texte](#)



20. Aristote, *Peri psukhès* [De l'âme], 421a.

[▲ Retour au texte](#)

21. J. Beuys, V. Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, op. cit., p. 35.

[▲ Retour au texte](#)

22. *Ibid.*, p. 34.

[▲ Retour au texte](#)

23. *Ibid.*, p. 42.

[▲ Retour au texte](#)

24. *Ibid.*, p. 42.

[▲ Retour au texte](#)

25. *Ibid.*, p. 43.

[▲ Retour au texte](#)

26. Cf. Zoï Kapoula-Sainte Fare Garnot, Gintautas Daunys, Olivier Herbez et Michel Menu, « Exploration oculo-motrice de *Réveille-matin* de Fernand Léger », *Tekhnè*, no 15, p. 83-92.

[▲ Retour au texte](#)

27. J. Beuys, V. Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, op. cit., p. 44.

[▲ Retour au texte](#)



28. *Ibid.*, p. 46.

[▲ Retour au texte](#)

29. *Ibid.*

[▲ Retour au texte](#)

30. *Ibid.*, p. 47.

[▲ Retour au texte](#)

31. *Ibid.*, p. 54.

[▲ Retour au texte](#)

32. J. Beuys, V. Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, op. cit., p. 59.

[▲ Retour au texte](#)

33. J. Beuys et collab., *Bâtissons une cathédrale*, op. cit., p. 135.

[▲ Retour au texte](#)

34. « ... la culture d'Épiméthée, du gardien qui surveille les bergers et la nature... » *Ibid.*, p. 135.

[▲ Retour au texte](#)

35. *Ibid.*, p. 132.

[▲ Retour au texte](#)



36. *Ibid.*, p. 133. À quoi Kounellis répond : « Oui, on l'utilise pour désigner la culture du peuple. Avec la fin de la guerre, il y a eu une inversion du concept des *mass media*, et c'est un concept américain, les Américains n'ont pas d'entité populaire. » Beuys : « Je n'affirmerais pas que les Américains n'ont aucun rapport avec la notion de peuple. »

[▲ Retour au texte](#)

37. *Ibid.*, p. 139.

[▲ Retour au texte](#)

38. J. Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, trad. O. Mannoni, P. Borassa, L'Arche, 1994, p. 13.

[▲ Retour au texte](#)

39. *Ibid.*, p. 20.

[▲ Retour au texte](#)

40. Stéphane Mallarmé, « Quant au livre », dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. B. Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 215.

[▲ Retour au texte](#)

41. J. Beuys, *Par la présente...*, *op. cit.*, p. 21.

[▲ Retour au texte](#)

42. Cf. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, 2000.

[▲ Retour au texte](#)

43. J. Beuys, *Par la présente...*, *op. cit.*, p. 21.

[▲ Retour au texte](#)



44. *Ibid.*, p. 24.

[▲ Retour au texte](#)

1. *Ibid.*, p. 30.

[▲ Retour au texte](#)

2. *Ibid.*

[▲ Retour au texte](#)

3. *Ibid.*

[▲ Retour au texte](#)

4. *Ibid.*, p. 38.

[▲ Retour au texte](#)

5. « Tout ce que nous devons acheter aujourd'hui, selon un capitalisme privé avide de profits, nous n'en avons pas besoin. » *Ibid.*, p. 33.

[▲ Retour au texte](#)

6. Tel que j'ai tenté de formuler ce « tous » dans *L'Adresse à tous*, catalogue des *Vingt ans du FRAC de Champagne-Ardenne*, Le Collège/ FRAC Champagne-Ardenne, 2004, p. 249-272.

[▲ Retour au texte](#)

7. J. Beuys, *Par la présente...*, op. cit., p. 47.

[▲ Retour au texte](#)



8. *Ibid.*, p. 50.

[▲ Retour au texte](#)

9. *Ibid.*

[▲ Retour au texte](#)

10. *Ibid.*, p. 51.

[▲ Retour au texte](#)

11. *Ibid.*, p. 62.

[▲ Retour au texte](#)

12. Sur ces questions, cf. B. Stiegler, *Mécréance et discrédit 1*, *op. cit.*, p. 92, note 1, et p. 157-169.

[▲ Retour au texte](#)

13. J. Beuys, *Par la présente...*, *op. cit.*, p. 49.

[▲ Retour au texte](#)

14. *Ibid.*, p. 50-51.

[▲ Retour au texte](#)

15. L'appel contre « L'anti-intellectualisme d'État », diffusé par *Les Inrockuptibles* (février 2004) – parce qu'il n'interrogeait en rien cet aspect des choses, ni ce que j'analyserai dans *Mécréance et discrédit 2* comme un *populisme industriel* dont je tente de cerner ici même les conditions comme horizon d'une perte générale de participation advenue organologiquement, mais dont seul le marketing sait aujourd'hui tirer des conséquences économique-politiques avantageuses pour les intérêts immédiats du commerce des subsistances, parce qu'il ne disait pas un mot et ne semblait en rien envisager d'interroger ces responsabilités, en les renvoyant au gouvernement –, faisait l'impasse sur la question de la bêtise quasi transcendante qui est inscrite dans les irréductibles intermittences de la noëse.

[▲ Retour au texte](#)



16. Sur la communautisation, cf. Edmund Husserl, *L'Origine de la géométrie*, trad. J. Derrida, PUF, 1962, p. 186 ; B. Stiegler, *La Technique et le Temps 2*, *op. cit.*, p. 57 sq.

[▲ Retour au texte](#)

17. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [1913], Gallimard, 1997, p. 169.

[▲ Retour au texte](#)

18. *Ibid.*, p. 172.

[▲ Retour au texte](#)

19. Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, France Culture/Denoël, 2004, p. 20.

[▲ Retour au texte](#)

20. *Ibid.*, p. 21.

[▲ Retour au texte](#)

21. *Ibid.*, p. 21-22.

[▲ Retour au texte](#)

22. *Ibid.*, p. 22-23.

[▲ Retour au texte](#)

23. M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* [1919], Gallimard, 1996, p. 13.

[▲ Retour au texte](#)



24. Alain Didier-Weill, *Les Trois Temps de la loi*, Seuil, 1995.

[▲ Retour au texte](#)

25. « Si la répétition nous rend malades, c'est aussi elle qui nous guérit. » Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 30.

[▲ Retour au texte](#)

26. C'est le thème de Philippe Dagen dans *L'Art impossible*, Grasset, 2002.

[▲ Retour au texte](#)

27. Coca-Cola qui devient, avec le dollar répétant « *In God we trust* », le sujet même de la peinture à travers l'œuvre de Warhol.

[▲ Retour au texte](#)

28. G. Deleuze, *Pourparlers*, Minuit, 1990, p. 233.

[▲ Retour au texte](#)

29. Et c'est peut-être aussi pour cette raison qu'il déclare à propos de Benjamin : « Oui, il faut esthétiser le politique. Je suis en guerre contre Benjamin. » (*Par la présente...*, *op. cit.*, p. 122.) Aussi, mais non seulement : le fond de la question est le sens du rapport entre esthétique et politique, Beuys affirmant que la question esthétique est plus vieille que la question politique et l'englobe. À certains égards, je fais mienne cette critique à l'endroit de Benjamin : j'ai déjà développé l'idée que son analyse de la reproductibilité ne lui aura pas permis de penser ce qui se joue sur le plan de l'économie libidinale que constitue le nouveau capitalisme naissant à son époque.

[▲ Retour au texte](#)

30. J. Beuys, V. Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, op. cit., p. 43.

[▲ Retour au texte](#)

31. Célébrité qui, à la différence de la gloire, se *fabrique*.

[▲ Retour au texte](#)



32. Ce sera l'un des sujets du cinquième tome de *La Technique et le Temps*, à paraître.

[▲ Retour au texte](#)

33. Cf. B. Stiegler, *Mécréance et discrédit 1*, op. cit., p. 94-107.

[▲ Retour au texte](#)

34. Cf. *supra*, vol. 1, p. 87-96 et p. 110-117 ; *Mécréance et discrédit 1*, *op. cit.*, p. 63-68.

[▲ Retour au texte](#)

35. Uwe Fleckner et Sarkis, *Les Trésors de la Mnémosyne*, et en particulier, Uwe Fleckner, « Le trésor de la souffrance de l'humanité devient un bien humain », Sarkis, *Warburg et la mémoire sociale de l'art*, Verlag der Kunst, 1998, p. 11-21.

[▲ Retour au texte](#)

36. *Malaise dans l'esthétique* est le titre d'un ouvrage de Jacques Rancière (Galilée, 2004).

[▲ Retour au texte](#)

37. Recopie systématique qui donne au geste graphique du compositeur une dimension musicale étonnante dans le circuit des Muses (je dois cette question à une discussion avec Isabelle Mundrie et Brice Pauset). Répétition systématique qu'explorent aussi et sans relache la mode et les crayons de couleur de Maurice Mathieu.

[▲ Retour au texte](#)

38. Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1823], Kimé, 1994, p. 22-23.

[▲ Retour au texte](#)

39. Antoine Compagnon, *Brisacier, ou la Suspension d'incrédulité*, Fabula, 1999, sur [www.fabula.org](http://www.fabula.org).

[▲ Retour au texte](#)



40. D'autres récits ne parlent que de mouvements de recul et de « sursaut chez certains spectateurs ».

[▲ Retour au texte](#)

41. Cf. aussi cette question dans Georges Didi-Huberman, Didier Semin (dir.), *L'Empreinte*, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1997.

[▲ Retour au texte](#)

42. Cf. *supra*, p. 230. Il y a tout un *art de la chute* qui est ce qu'apprennent d'abord les judokas et les alpinistes, et qu'enseigne précisément aussi ce fait que « Dieu seul peut jouir de ce privilège » d'être toujours en acte et de ne jamais tomber, impassible qu'il est en tant que premier moteur *immobile*.

[▲ Retour au texte](#)

43. J'emprunte ce mot qui est une empreinte à Ludovic Duhem qui l'emprunte lui-même « au "pas" de la poésie d'André Du Bouchet » (lettre que m'a adressée Ludovic Duhem le 20 décembre 2004).

[▲ Retour au texte](#)

44. Desclée de Brouwer, 2002.

[▲ Retour au texte](#)

45. *Six Rhapsodies...*, *op. cit.*, p. 125.

[▲ Retour au texte](#)

46. *Ibid.*, p. 126.

[▲ Retour au texte](#)

47. *Ibid.*, p. 12.

[▲ Retour au texte](#)



48. *Ibid.*, p. 13.

[▲ Retour au texte](#)

49. S. Freud, « Sur les souvenirs-écrans » (1899), dans *Névrose, psychose et perversion*, trad. D. Berger, P. Bruno, D. Guéroux, F. Oppenot, PUF, 1973, p. 117 ; cité par J.-Ph. Antoine, *Six Rhapsodies...*, *op. cit.*, p. 24.

[▲ Retour au texte](#)

50. *La Technique et le Temps 6. Le défaut qu'il faut, à paraître.*

[▲ Retour au texte](#)

51. S. Freud, *Névrose, psychose et perversion*, *op. cit.*, p. 117.

[▲ Retour au texte](#)

52. J.-Ph. Antoine, *Six Rhapsodies...*, *op. cit.*, p. 25 et citation de S. Freud, *Névrose, psychose et perversion*, *op. cit.*, p. 117.

[▲ Retour au texte](#)

53. J. Beuys, cité par J.-Ph. Antoine, *Six Rhapsodies...*, *op. cit.*, p. 158.

[▲ Retour au texte](#)

54. *Ibid.*, p. 159. (Je souligne.)

[▲ Retour au texte](#)

55. Cf. *supra*, p. 248-249.

[▲ Retour au texte](#)



56. J.-Ph. Antoine, *Six Rhapsodies...*, *op. cit.*, p. 160.

[▲ Retour au texte](#)

57. *Ibid.*

[▲ Retour au texte](#)

58. J. Beuys, *Par la présente...*, op. cit., p. 20.

[▲ Retour au texte](#)

59. *Joseph Beuys in America, Four walls eight windows*, New York, 1990, p. 91 ; cité par J.-Ph. Antoine, *Six Rhapsodies...*, *op. cit.*, p. 166.

[▲ Retour au texte](#)

60. J. Beuys, dialogue avec Volker Harlan, tr. fr. M. Reithmann, « Du plastique. Topos de la langue et de l'image : montre ta blessure », dans M. Reithmann, *Joseph Beuys. La mort me tient en éveil*, Toulouse, ARPAP, p. 301-302 ; cité par J.-Ph Antoine, *Six Rhapsodies...*, *op. cit.*, p. 166.

[▲ Retour au texte](#)

61. J. Beuys, dialogue avec Hans van der Grinten, dans *ibid.* ; cité par J.-Ph. Antoine, *Six Rhapsodies...*, *op. cit.*, p. 167. (Je souligne.)

[▲ Retour au texte](#)

62. J. Beuys, cité dans *ibid.*

[▲ Retour au texte](#)

63. J.-Ph. Antoine, *Six Rhapsodies...*, *op. cit.*, p. 148.

[▲ Retour au texte](#)



64. *Ibid.*, p. 173. (Je souligne.)

[▲ Retour au texte](#)

65. *Cf. supra*, p. 253.

[▲ Retour au texte](#)

66. Aventure dont le caractère *réfléchissant* du jugement esthétique est la formulation kantienne (comme défaut d'universalisation du jugement dans l'existence, mais non dans la consistance) comme impossibilité de la détermination.

[▲ Retour au texte](#)

67. Je renvoie aux travaux (non publiés) de Charles Lenay et, en particulier, à *Ignorance et suppléance : la question de l'espace*, rédigé en vue de l'habilitation à diriger des recherches sur la question de la sensori-motricité telle qu'elle est la condition de la perception, à partir des expériences de la phénoménologie expérimentale réalisées avec les systèmes de suppléances perceptives conçus pour les aveugles.

[▲ Retour au texte](#)

68. Cézanne écrit, en 1905 : « Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai. » *La Vérité en peinture* est aussi le titre d'un livre de Jacques Derrida (Flammarion, 1978).

[▲ Retour au texte](#)

69. *Cf. infra*, p. 336 sq.

[▲ Retour au texte](#)

70. Cf. Ossip Mandelstam, *De la poésie*, trad. Mayelaveta, Gallimard, 1990, et la lecture qu'en propose Marc Crépon, *Terreur et poésie*, Galilée, 2004, p. 93.

[▲ Retour au texte](#)

71. Cf. M. Foucault, *Dits et écrits IV*, op. cit., p. 1234.

[▲ Retour au texte](#)



1. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 53.

[▲ Retour au texte](#)

2. *Ibid.*

[▲ Retour au texte](#)

3. M. Blanchot, *La Bête de Lascaux*, Fata Morgana, 1983, p. 13.

[▲ Retour au texte](#)

4. Genèse, II, 10-14, dans *La Bible*, trad. Frédéric Boyer et collab., Bayard, 2001.

[▲ Retour au texte](#)

5. Karl Marx, *Manifeste du parti communiste*, trad. E. Bottigelli, GF-Flammarion, 1998, p. 83.

[▲ Retour au texte](#)

6. Karl Marx, *Critique du droit politique hégélien*, trad. A. Baraquin, Éditions sociales, 1975, p. 82.

[▲ Retour au texte](#)

7. Harry Braverman écrit, dans *Labor and Monopoly Capital*, qu'aux États-Unis, au début du XXe siècle, « la population ne dépend plus de l'organisation sociale telle qu'elle se manifeste à travers la famille, les amis, les voisins, la communauté locale, les anciens ou les enfants. À quelques exceptions près, c'est au marché, et seulement au marché, qu'elle doit s'adresser pour se procurer non seulement sa nourriture, ses vêtements et son logement, mais aussi loisirs, divertissement et sécurité, ainsi que la prise en charge des mineurs, des personnes âgées, des malades et des handicapés. Peu à peu, ce ne sont plus seulement les besoins matériels et les services de base, mais les dispositions émotionnelles qui sont canalisées par le marché ». Cité par J. Rifkin, *L'Âge de l'accès*, *op. cit.*, p. 111.

[▲ Retour au texte](#)

8. K. Marx, *Le Capital*, éd. Jean-Pierre Lefèbvre, PUF, 1993, t. I, p. 5.

[▲ Retour au texte](#)



9. C'est en ce sens trop restreint que Simondon parle aussi d'organologie générale.

[▲ Retour au texte](#)

10. Cf. B. Stiegler, *La Technique et le Temps 1*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

11. Cf. par exemple Jean-Michel Geneste, Tristan Hordé et Chantal Tanet, *Lascaux. Une œuvre de mémoire*, Fanlac, 2003.

[▲ Retour au texte](#)

12. Dont Gabriel de Tarde (*Les Lois de l'imitation*, Kimé, 1993) donne à penser la source mimétique à même le vivant – et c'est pourquoi il faut parler d'un nouveau pouvoir de répétition : une répétition qui donne des différences dans d'autres conditions que le vivant, des différences idiomatiques.

[▲ Retour au texte](#)

13. Alain Badiou, *Traité d'inesshétique*, Seuil, 1998.

[▲ Retour au texte](#)

14. Cette question du fétichisme et du narcissisme est à la fois ce que pose et manque Slavoj Žižek dans *Le spectre rôde toujours. Actualité du Manifeste du parti communiste*, trad. L. Jeanpierre, Nautilus, 2002.

[▲ Retour au texte](#)

15. Cf. Claude-Marcel Hladik et Pascal Picq, « Au bon goût des singes. Bien manger et bien penser chez l'homme et les singes », dans Pascal Picq et Yves Coppens (dir.), *Aux origines de l'humanité*, Fayard, 2002, vol. 2, p. 126-169. Cf. aussi Gloria Friedmann et Frans de Waal, « *The artist and other apes* », *Janus*, 13/03.

[▲ Retour au texte](#)

16. S. Freud, *Lettre à Wilhelm Fliess*, no 75, 14 novembre 1897, dans *La Naissance de la psychanalyse*, trad. A. Berman, PUF, 1956, p. 205. Cette lettre m'a été signalée en 1993 par Richard Beardsworth, lorsque nous préparions ensemble un séminaire privé autour de la question de l'héritage et de l'hérédité.

[▲ Retour au texte](#)



17. S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, trad. Chr. et J. Odier, PUF, 1992, p. 58, note 1.

[▲ Retour au texte](#)

18. Sur le plan libidinal, mais aussi au niveau de la fonction d'orientation, comme y insiste André Holley (*cf. infra*, p. 328), ce que ne note pas Freud.

[▲ Retour au texte](#)

19. S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.*, p. 50, suite de la note 1 de la p. 49.

[▲ Retour au texte](#)

20. Cf. *supra*, vol. 1.

[▲ Retour au texte](#)

21. Cf. ici les belles analyses de la figure d'Héphaïstos par Marie Delcourt, dans *Héphaïstos ou la Légende du magicien*, Les Belles Lettres, 1982.

[▲ Retour au texte](#)

22. Paul-Laurent Assoun, « L'arsenal freudien », art. cit., p. 53.

[▲ Retour au texte](#)

23. B. Stiegler, « Perséphone, le chant de l'âme et l'autre temps », *L'Inactuel*, no 1, Calmann-Lévy, octobre 1994.

[▲ Retour au texte](#)

24. André Holley, *Éloge de l'odorat*, Odile Jacob, 1999, p. 14.

[▲ Retour au texte](#)



25. Jacques Lacan, *Essais*, Seuil, 1966, p. 92.

[▲ Retour au texte](#)

26. Sur ce « n'être que... par intermittences », cf. B. Stiegler, *Mécréance et discrédit 1*, p. 176 sq.

[▲ Retour au texte](#)

27. S. Mallarmé, « Renouveau », dans *Œuvres complètes*, vol. I, éd. citée, 1998, p. 11.

[▲ Retour au texte](#)

28. Charles Lenay, note dactylographiée présentée à l'Ircam lors d'un séminaire de préparation du colloque de Cerisy-la-Salle, *La Lutte pour l'organisation du sensible*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

29. Charles Darwin (cité par Ch. Lenay), *De l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle* [1859], trad. J.-M. Drouin, GF-Flammarion, 1992, p. 138.

[▲ Retour au texte](#)

30. Ch. Darwin, *La Descendance de l'homme et la Sélection sexuelle*, trad. E. Barbier, t. II, Complexe, 1981, p. 449.

[▲ Retour au texte](#)

31. Ch. Lenay, note dactylographiée (cf. p. 331, note 3).

[▲ Retour au texte](#)

32. Remarque ici de Charles Lenay : « Que penserait notre cher Darwin s'il se réveillait dans les rues actuelles de Londres ! »

[▲ Retour au texte](#)



33. Ch. Darwin, *La Descendance de l'homme...*, op. cit., p. 544.

[▲ Retour au texte](#)

34. *Ibid.*, p. 639.

[▲ Retour au texte](#)

35. *Ibid.*

[▲ Retour au texte](#)

36. A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole II*, op. cit., p. 16.

[▲ Retour au texte](#)

37. *Ibid.*, p. 198.

[▲ Retour au texte](#)

38. *Ibid.*

[▲ Retour au texte](#)

39. Et j'écrivais à ce propos dans *La Technique et le Temps 2, op. cit.*, p. 100-101 : « Une telle esthétique suppose une description typologique des programmes *en tant que rythmiques* autant que comme mémoires. C'est sur les programmes qui constituent comme *répétitions* la tradition et le faire-corps ethnique, le déjà-là, que se trament les motifs de l'esthétique. Celle-ci organise la dérive idiomatique – jusqu'à la possibilité de l'*effacement du devenir-ethnique dans la méga-ethnie* décrite comme altération synesthésique libérant une *progression de la motricité au-delà de la proximité corporelle ou du rapport au territoire dans les limites du corps*. Ce mouvement s'accomplit par délégation de compétences d'abord squelettiques, puis musculaires, puis nerveuses et à présent symboliques dans les programmes instrumentaux – l'outil, la machine, ou le complexe industriel lui-même. On voit précisément, dans cette phylogénèse du processus d'extériorisation, le principe de l'évolution épiphylogénétique de la technique, comme mémoire assistée dans toutes ses couches, décrit *en tant que suspension* de l'effectivité des programmes constitués. »

[▲ Retour au texte](#)

40. Ch. Lenay, note dactylographiée (cf. p. 331, note 3).

[▲ Retour au texte](#)



41. Michel Menu propose une intéressante tracéologie dans « L'empreinte et la trace, la mémoire des matériaux. Éléments pour une tracéologie générale », texte dactylographié, 2005.

[▲ Retour au texte](#)

42. Sur cette question, on se référera aussi aux *Rythmologiques 1 et 2*, de Pierre Sauvannet, Kimé, 2000.

[▲ Retour au texte](#)

43. B. Stiegler, *La Technique et le Temps 2*, *op. cit.*, p. 101-102.

[▲ Retour au texte](#)

44. Lorsqu'il écrit : « En plus de toutes les misères [héritées], qui sont le résultat de modes de production antiques et surannés, qui continuent de végéter, avec leur cortège de rapports politiques et sociaux complètement anachroniques. Nous ne pâtissons pas que des vivants mais aussi des morts. *Le mort saisit le vif !* » *Le Capital, op. cit.*, p. 5 (traduction légèrement modifiée).

[▲ Retour au texte](#)

45. C'est cette hypothèse qui a été explorée et mise en œuvre par un laboratoire de recherche que j'ai fondé à l'université de Compiègne en 1993, Costech (Connaissances, organisations, systèmes techniques), et plus particulièrement le groupe Phiteco (Philosophie, technologie et cognition) qui y étudie les technologies cognitives sous la direction de Charles Lenay.

[▲ Retour au texte](#)

46. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1969, p. 52.

[▲ Retour au texte](#)

47. Millon, 1995.

[▲ Retour au texte](#)

48. René Passet, *L'Économie et le Vivant*, *Economica*, 1996, p. X-XII.

[▲ Retour au texte](#)



49. Cf. sur ce point B. Stiegler, « Perséphone, Épiméthée, Œdipe », *Tekhnéma. Journal of philosophy and technology*, American University of Paris, 1994.

[▲ Retour au texte](#)

50. André Bourguignon et Cyrille Koupernik, article « Cerveau humain », *Encyclopædia Universalis*.

[▲ Retour au texte](#)

51. Tout ce processus est décrit dans *La Technique et le Temps 1*, *op. cit.*, chap. III, p. 158-169, et p. 183-185.

[▲ Retour au texte](#)

52. C'est aussi la question de ce que Jean-Pierre Changeux a analysé comme élimination (cf. « Apprendre, c'est éliminer », *L'Homme neuronal*, Fayard, 1983).

[▲ Retour au texte](#)

53. *Cf. supra*, p. 184 sq.

[▲ Retour au texte](#)

54. *Cf. supra*, p. 312-314.

[▲ Retour au texte](#)

55. S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], dans *Essais de psychanalyse*, trad. A. Bourguignon et collab., Payot, 1979, p. 36.

[▲ Retour au texte](#)

56. Trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis (dir.), Gallimard, 1968.

[▲ Retour au texte](#)



57. Cf. B. Stiegler, *La Technique et le Temps 3*, *op. cit.*, p. 85 sq.

[▲ Retour au texte](#)

58. S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 30.

[▲ Retour au texte](#)

59. Dans *La Naissance de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 309 sq. Cf. les analyses de Jacques Derrida, « Freud et la scène de l'écriture », *L'Écriture et la Différence*, Seuil, 1967, p. 293-340.

[▲ Retour au texte](#)

60. S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 31.

[▲ Retour au texte](#)

61. Ensuite, Freud reprend (*ibid.*, p. 32-33) ses analyses de *l'Esquisse* dans une certaine confusion : « [...] les éléments du système C. seraient caractérisés par le fait qu'ils contiennent uniquement de l'énergie libre, se déchargeant sans avoir des obstacles à vaincre, sans tension, ni pression. Je crois cependant qu'on ferait bien dans l'état actuel de nos connaissances, de s'abstenir de toute affirmation précise sur ce sujet ». Ici, Freud ne se rend pas compte que les rétentions primaires étant aussi ces sélections primaires, elles rencontrent toujours déjà des tensions et des pressions qui sont constituées par des protentions que forment les rétentions secondaires en tant qu'horizon d'attente.

[▲ Retour au texte](#)

62. S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 30.

[▲ Retour au texte](#)

63. *Ibid.*

[▲ Retour au texte](#)

64. C'est tout l'intérêt de la pensée autopoïétique de Francisco Varela et Umberto Maturana d'avoir compris l'impasse que constitue une telle opposition (*L'Arbre de la connaissance*, Addison-Wesley France, 1994). Pour autant, l'autopoïèse est aussi ce qui les empêche de prendre en compte cette hétéropoïèse qu'est par ailleurs la rétention tertiaire, c'est-à-dire l'inscription intime du collectif dans le psychique.

[▲ Retour au texte](#)



65. S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 36.

[▲ Retour au texte](#)

66. *Ibid.*, p. 29.

[▲ Retour au texte](#)

67. *Ibid.*, p. 36. Et je crois que Freud a tort d'introduire ce propos en posant préalablement que « c'est le principe du plaisir qui le premier sera mis hors de combat ».

[▲ Retour au texte](#)

68. Aristote, *Peri psukhès* [De l'âme].

[▲ Retour au texte](#)

69. Cf. le chapitre suivant.

[▲ Retour au texte](#)

70. Antonin Artaud, *Van Gogh ou le Suicidé de la société*, Gallimard, 1974, p. 62.

[▲ Retour au texte](#)

1. Spirales dont le dernier tome, à paraître, de *La Technique et le Temps 6. Le défaut qu'il faut*, proposera une théorie qui a été esquissée dans « Ce qui fait défaut », *Césure*, septembre 1995.

[▲ Retour au texte](#)

2. N'est-il pas poétique que Nobel, admirable fondateur de la sublimation industrielle mondialement institutionnalisée, ait inventé la dynamite ?

[▲ Retour au texte](#)



3. Gilbert Simondon, *L'Individuation psychique et collective*, Aubier-Montaigne, 1989, p. 5.

[▲ Retour au texte](#)

4. Alain Didier-Weill a bien montré pourquoi la pensée de l'art par Freud est insuffisante, en particulier à cet égard.

[▲ Retour au texte](#)

5. « Un passage des *Rites de chasse chez les peuples sibériens*, d'Éveline Lot-Falk, me semble avoir un intérêt privilégié : “le chasseur, écrit Éveline Lot-Falk, regarde l'animal au moins comme son égal. Il le voit chasser, comme lui, pour se nourrir, lui suppose une vie semblable à la sienne, une organisation sociale du même modèle. La supériorité de l'homme s'affirmera seulement dans le domaine technique, où il apporte l'outil. Dans le domaine magique, il attribuera à l'animal une force non moindre que la sienne. D'un autre côté, l'animal est supérieur à l'homme par un ou plusieurs caractères : par sa force physique, son agilité, la finesse de son ouïe et de son flair, toutes qualités que le chasseur appréciera. Il accordera plus de prix encore aux pouvoirs spirituels qu'il associe à ces qualités physiques [...]. L'animal est en contact plus direct avec la divinité, il est plus près que l'homme des forces de la nature, qui s'incarnent volontiers en lui. ‘Le gibier est comme les êtres humains, seulement plus saint’, disent les Indiens Navaho, et cette phrase serait à sa place dans la bouche d'un Sibérien.” Ainsi les relations de l'homme et de l'animal, du chasseur et de la proie, semblent différer profondément de ce que nous imaginons d'habitude. L'auteur des *Rites de chasse* nous dit encore : “La mort de l'animal dépend, au moins partiellement, de l'animal lui-même. Pour être tué, il faut qu'il ait, au préalable, donné son consentement, qu'il se soit ainsi dire rendu complice de son propre meurtre. Le chasseur ménage donc le gibier [...] soucieux d'établir avec lui des relations aussi bonnes que possible. ‘Si le renne n'aime pas le chasseur (disent les Youkaghir) le chasseur ne sera pas capable de le tuer.’” » Georges Bataille, *Lascaux ou la Naissance de l'art*, dans *Œuvres complètes*, t. IX, Gallimard, 1979, p. 75.

[▲ Retour au texte](#)

6. *La Technique et le Temps I*, op. cit., p. 67.

[▲ Retour au texte](#)

7. Cf. *La Technique et le Temps 2*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

8. G. Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 111.

[▲ Retour au texte](#)

9. À propos du film *Tiresia*, de Bertrand Bonello, *supra*, vol. 1, dernier chapitre.

[▲ Retour au texte](#)

10. « L'expérience musicale conduit [...] à la thèse centrale du Retour : l'excès ordonne le passage, *non pas sur un mode linéaire, mais sur le mode de la récurrence*. La musique, plus clairement que tout autre art, réclame en effet explicitement ("en criant") son propre *da capo* ("encore !" ou "à nouveau"). » Barbara Stiegler, *Nietzsche et la critique de la chair*, PUF, 2005, p. 169, et qui commente ici le § 56 de *Par-delà le bien et le mal*.

[▲ Retour au texte](#)



11. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, 1983, p. 276-277.

[▲ Retour au texte](#)

12. Voir l'intéressant ouvrage de Bruno Remaury, *Marques et récits. La marque face à l'imaginaire culturel contemporain*, Institut français de la mode, 2004.

[▲ Retour au texte](#)

13. Charles Segal, « Vérité, tragédie, écriture », dans Marcel Detienne et collab., *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Presses universitaires de Lille, 1992.

[▲ Retour au texte](#)

14. Eric Robertson Dodds, *Les Grecs et l'Irrationnel*, Flammarion, 1995. Je reviendrai en détail sur cette question dans *La Technique et le Temps 4. Symboles et diabolos, ou la Naissance de l'Occident*, à paraître.

[▲ Retour au texte](#)

15. Cf. N. Loraux, *La Voix endeuillée*, Gallimard, 1990, p. 130.

[▲ Retour au texte](#)

16. « Il ne faut plus que la vie réelle puisse se distinguer du film. » Theodor Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison. La production industrielle des biens culturels*, Gallimard, 1974, p. 133.

[▲ Retour au texte](#)

17. Dans *La Voix endeuillée*, op. cit.

[▲ Retour au texte](#)

18. Louis Jouvet, *Cours au conservatoire national d'art dramatique (1949-1951)*, dans *Revue de la société d'histoire du théâtre*.

[▲ Retour au texte](#)



19. Un article paru dans l'édition du 8 octobre 2004 du journal *Le Monde* rapportait que Jacques Chirac aurait déclaré la veille à Hanoï que « nous [les Français] avons une sorte de combat contre les thèses américaines », qui risquent de générer une « sous-culture générale dans le monde ». »

[▲ Retour au texte](#)

20. Si l'on peut comprendre les propos, que nous venons de citer, de l'ancien président de la République française, auxquels on ne peut souscrire qu'à la condition de reconnaître d'autre part la richesse exceptionnelle de la culture américaine du XXe siècle, s'il faut donc à la fois rendre compte de cette misère et de cette richesse culturelles venues d'Amérique – mais il n'y a pas de raison de douter que le président français n'en ait été convaincu –, on ne peut pas manquer de se dire, en même temps, que les propos du président de TF1 sont très malheureusement exemplaires d'une sous-culture qui, d'inspiration américaine ou pas, est en train de croître en France, et qu'il s'agit donc d'abord, si l'on veut être crédible sur le plan international en ces matières, de mettre en œuvre une politique nationale et européenne tout à fait nouvelle, en particulier dans le domaine de l'audiovisuel, aussi bien privé que public.

[▲ Retour au texte](#)