ensemble avec d'autres perceptions et d'autres pensées à la manière du patchwork. Il y a toujours l'autre avec lequel on peut entrer dans un dialogue pour en profiter et pour en sortir altéré, à condition qu'on accepte ce qui lui est propre.

8. Du "Je", de la signature et des autres signes

A l'intérieur de l'image, la signature assume une fonction comparable. La signature tient lieu du *je*. Prise au pied de la lettre, elle devient la trace d'un *je*, qui fut, dans d'autres époques, considéré comme le principe organisateur de chaque construction artistique. Mais ce *je*, sous la forme de la signature devient chez Butor ce qui est placé justement au milieu des signes, et ce qui ressemble à d'autres signes en éprouvant tout de même sa différence. Ce *je* se constitue toujours par rapport aux signes (le visuel, le grammatextuel, le linguistique) et, comme le suggère le chiffre 13 en tant qu'il est l'image de la signature de Butor, aux confins du non-plus-dire et du non-plus-voir, aux lisières d'une structure signifiante qui laisse deviner qu'il y a d'autres structures signifiantes issues des travaux d'autres signataires.

Au bout de cette lecture, on peut même envisager une *herméneutique à partir de l'écrit* qui nous révèlera l'*avant-texte* de cette "image". Cette herméneutique aura pour but de reconstruire - ou plutôt de ré-inventer et de ré-imaginer - les idées sur lesquelles repose la construction de tel objet et l'acte de la composition lui-même. On peut alors discerner plusieurs stades de la production de cet objet correspondant à peu près aux différentes étapes de la conception : d'abord l'idée de transformer une page tapuscrite en image afin de souligner le caractère visuel de la page. Ensuite, jouer de façon plastique sur le rapport du texte et de la signature. La façon de signer opère la sélection de la page puisque la signature permet la construction d'une rime visuelle avec le chiffre 13 qui figure à titre de pagination sur la feuille. Accrocher la signature, voire l'écrit à la main sur la page tapuscrite est l'acte de faire apparaître une étape de l'écriture qui est historiquement antérieure au tapuscrit et à l'imprimé. On arrive alors à la présence simultanée de différentes formes sous lesquelles se présente l'écrit : l'idéogramme, le manuscrit, le tapuscrit, l'image du tapuscrit et finalement l'imprimé. Ainsi Butor aurait-il voulu aussi mettre en scène toute l'histoire de l'écrit et de ses usages, à savoir l'histoire de sa propre pratique signifiante.

Mais ce n'est qu'une des lectures possibles. Sur l'oblique / chaîne syntagmatique, marquée par la bande autocollante se groupent à la manière d'un montage des éléments hétérogènes qui tissent par leur polysémie une structure *iconotextuelle* qui est toujours en état de vexation. C'est en vertu de l'abandon d'une monosémie que la surdétermination devient détermination accessoire. Ça se groupe et se regroupe continuellement en fonction de la perspective du lecteur / spectateur. Ce montage d'éléments hétérogènes surgit d'une cohérence représentée ou supposée par cet objet, mais il donne aussi à deviner ou à inventer d'autres cohérences possibles. Il n'y a plus oscillation du sens et de la structure autour d'une vérité quelconque, mais plutôt oscillation à la manière des cristaux : la stabilité est l'effet du mouvement, de l'oscillation, du groupement et regroupement continus des éléments.

"Sa signature
Va son chemin
Sur la nature
Du parchemin."[51]

Reinhard KRUEGER

51. Alfred Jarry, *Almanach illustré du Père Ubu (1901)*, dans *Œuvres complètes I*, ed. cit., 619.

La lutherie électronique et la main du pianiste

Je dois préciser ce que je vise ici par l'expression "lutherie électronique" : il ne s'agira pas seulement des nouveaux instruments de musique produits par les industries de l'électronique analogico-numérique (où s'intègrent électrophone, magnétophone, synthétiseur, micro-ordinateur, lecteurs de supports optiques de mase, etc., la norme d'interfaçage "midl" permettant de les relier), mais de tous les instruments électroniques analogiques et numériques utilisés *dans tous les domaines de la sensibilité et de l'entendement*.

Pourquoi néanmoins privilégier l'instrumentalité musicale : pourquoi faudra-t-il parler de *lutherie* pour désigner tout cet appareillage, *commun* à la musique, aux arts graphiques (architecture, design, picturalité), à l'écriture scientifique, et maintenant à l'écriture littéraire, etc. Parce que l'instrument de musique, apparemment, n'est pas un instrument comme les autres : il n'est pas un simple "ustensile". Il n'est pas réductible, par exemple, aux analyses heideggeriennes de l'ustensilité, telle que la préoccupation régit celle-ci de part en part. Ainsi, on dira qu'un piano, qui est un instrument, n'est pas instrumental au sens où on le dirait d'un marteau : ce n'est manifestement pas un simple moyen. Et c'est pourquoi il requiert une *pratique* d'un type tout à fait singulier : une pratique interminable, *pratique instrumentale* dans laquelle l'instrument n'est pas soumis à une fin préconstituée, mais au contraire la constitue. La fin d'une pratique instrumentale de ce type est *instruite* par l'instrument. Manifestement, le pianiste *s'invente* comme pianiste dans la pratique inlassable de son instrument, et s'y invente sans cesse.

On pourrait m'objecter que c'est peut-être vrai de tout instrument - et je serais d'accord avec une telle objection : je vais y revenir. Mais l'instrument de musique est peut-être l'"ustensile" qui nous permet le mieux de comprendre pourquoi l'instrument en général ne se réduit pas aux analyses menées à partir de la catégorie de l'ustensilité.

J'ai trouvé l'expression "lutherie électronique" pour la première fois dans le journal *Le Monde* : on y parlait d'un salon commercial tenu en Allemagne, où étaient présentés les derniers instruments de musique numérique.

Je n'ai pas ici le temps d'analyser avec vous ce qui caractérise la lutherie électronique musicale. Il s'y passe des choses très importantes, notamment des déplacements et des fusions entre les instances qui caractérisaient jusqu'alors le domaine musical (en tout cas le domaine européen), et qui se constituaient de leur séparation (séparation déplorée par Glenn Gould : selon lui, grâce à la reproductibilité analogique de la musique, le pianiste peut se débarrasser de la "division du travail artistique, ... [de la] partition dans la pratique originaire de la musique inaugurées par la séparation, au XVIII[e] siècle, entre compositlon, interprétation et audition"). Avec la lutherie analogico-numérique, ce sont en fait le compositeur, le luthier, le luthiste (c'est-à-dire l'interprète), et même le public qui sont à présent confondus (il faudrait ici analyser également en détail ce qui arrive avec ce que l'on appelle depuis peu la "house music").

J'étendrai donc ici l'usage de l'expresslon "lutherie électronique" pour désigner ce qui arrive avec les appareils électroniques dans tous les arts, et je soutiendrai la thèse suivante : dans tous les arts apparaissent, avec l'électronique, des instruments qui ont le même rôle que dans la musique :

- le rôle que jouait traditionnellement l'instrument dans la musique tout d'abord,

- mais aussi, évidemment, le nouveau rôle pris par les instruments dans la musique lorsqu'ils deviennent électroniques.

Ici, plusieurs questions surgissent:

- au fond des choses, qu'est-ce qui est instrumental dans la musique, et qu'est-ce qui ne l'est pas ?

- De plus, qu'est-ce qui n'est pas instrumental dans les autres arts ?

- Et il faudra même demander : qu'est-ce qui n'est pas instrumental dans la vie en général ?

Je ne ferai qu'évoquer cette dernière question, qui peut mener très loin.

Nous voyons donc apparaître, depuis quelques années, des instruments, dans tous les domaines artistiques, par lesquels il semble que s'opèrent des "délégations de fonctions" qui appartenaient jusqu'alors à l'artiste. Plus largement, d'ailleurs, la délégation de fonctions humaines en général, par exemple le calcul, la mémorisation, la décision, voire l'intelligence comme telle (voyez ce qu'on appelle l'intelligence artificielle), vers des dispositifs instrumentaux, ou des complexes de tels dispositifs, est un trait marquant de notre époque, du fait de l'expansion des technologies informatiques. Ces "fonctions" sont implantées (ou "implémentées") dans des machines, c'est-à-dire dans une *extériorité* instrumentale. C'est de la même manière que l'écriture, selon Platon, se serait d'un coup substituée à la mémoire, avec toutes les menaces que cela comporte du point de vue du philosophe, et notamment la confusion entre simple mémoire de rappel et anamnèse authentique - et Michel Servière soulignait récemment que dans *Phèdre*, ce danger caractérise *déjà* la peinture.

Les instruments dont je parle, en vérité, ont commencé d'apparaître il y a longtemps, et il ne s'agit pas seulement des instruments électroniques : ce sont par exemple les instruments analogiques du voir, c'est l'appareil photographique (au XIX[e] siècle) - avec ses conséquences multiples sur les arts traditionnels du visible, dont ces peintres - photographes dont parle Benjamin, comme Davis Octavius Hill, sinon Utrillo peignant d'après des cartes postales, et bien entendu la photographie pour elle-même, comme art ou comme image "ordinaire", nouvelle imagerie, ou encore le musée imaginaire de Malraux, un tout autre imaginaire imaginaire de la peinture dans un tout autre imaginaire tout court; c'est aussi, évidemment, un peu plus tard, le cinématographe. Puis viennent la télévision, un instrument encore analogique, et enfin l'imagerie *numérique*, la CAO en architecture, en design, dans les arts graphiques en général, avec des instruments tels que la palette électronique. Mais il faudrait aussi parler du phonographe, du magnétophone, des instruments électriques ou électrifiés comme la guitare ou l'orgue et de l'amplification électronique en général, puis des instruments numériques de synthèse musicale, pilotés ou non par ordinateur. Il faudrait enfin analyser toutes ces technologies lorsqu'elles sont appliquées à l'alphanumérique, depuis le traitement de texte et les bases de données textuelles jusqu'aux programmes d'assistance à la composition littéraire, voire à la critique littéraire. Pour distinguer dans tous ces processus, je proposerai tout à l'heure d'utiliser deux catégories: lutherie *analogique* (mécanique, optico-mécanico-chimique, électrique ou électronique), et lutherie *numérique* (électronique).

Que se passe-t-il là en vérité ?

Je crois qu'une réflexion sur ce qui arrive en musique avec l'instrumentalité, qu'elle soit traditionnelle ou qu'elle soit nouvelle, sera ici exemplaire, et constituera le bon guide. Elle sera exemplaire à plusieurs titres:

- La musique est un domaine où le processus d' *instrumentalisation*, dont nous venons de constater la poursuite dans toutes sortes de domaines aujourd'hui, a commencé très tôt. On peut dire qu'il y est pratiquement originaire, ou plutôt, qu'il y est *originairement manifeste.*

- Et l'on peut dire qu'il y a du même coup, dans la musique, une épreuve du dehors tout à fait originale, qui est en vérité un *rapport pratique* très singulier : instrumentalisation veut dire extériorisation, passage à l'extérieur d'une compétence tout d'abord "interne". Or, si le rapport à l'instrumentalité est originaire dans la musique, c'est l'extérieur qui y est originaire. Ici se présente une grande difficulté, que j'appelle le paradoxe de l'extériorisation, et sur quoi je reviendrai dans un instant.

- On doit aussi bien se demander si l'instrumentalisation n'est pas originaire même lorsqu'il n'y a pas d'instrument manifeste : en musique, la voix est un instrument, en grec un *organon* - on parle de l'organe du chanteur ou de la chanteuse. C'est *déjà* un instrument, qu'il faut *fabriquer, régler, pratiquer,* etc.

Remarquons au passage qu'il y aurait aussi bien une *instrumentalité de la philosophie* : tel serait l'*organon* aristotélicien, un logos *apprivoisé par la technique*, un logos *fabriqué, réglé, pratiqué par la lutherie métaphysique.*

La voix (et donc le *logos*) *organon* : le thème n'est pas nouveau. On sait les difficultés qu'il soulève, à la tradition comme à son développement "déconstructeur" : c'est toute la question de la présence à soi, de l'auto-affection, du temps et du présent - bref, de la métaphysique. Ce n'est pas là-dessus que je m'attarderai, encore que toutes les analyses tentées ici soient évidemment en rapport direct avec ces questions : je les laisserai comme fond sur lequel je me propose de faire s'esquisser et se détacher des figures. Et je reviens au thème que je vous proposais pour commencer cette communication : que signifie le fait que l'instrument de musique, *manifestement* instrumental, *extériorisé* échappant immediatement, du même coup, au leurre de la presence à soi (qu'il s'agisse d'instrument de percussion, de luth, de piano ou de synthétiseur), n'apparait pas lui-même comme moyen, et ne peut être, en apparence, de ce point de vue, comparé avec un marteau - bien qu'un piano soit bourré de marteaux ? Comment expliquer ce fait, cette *épagogée* survenant à quiconque réfléchit un instant à ce qui relie le musicien instrumentiste a son instrument ?

Pour comprendre la question de l'instrument, il me faut exposer rapidement ce *paradoxe de l'extériorisation* évoqué tout à l'heure.

L'instrument qui vient s'ajouter au corps de l'homme musicien n'est pas une prothèse au sens de ce qui vient remplacer un organe manquant ou défaillant : lorsqu'il apparaît (ainsi le *Piano forte* au XVIII[e] siècle), il ouvre un monde, comme le livre d'Hérodote ouvre l'Histoire. On pourrait certes se dire tout d'abord : avec les instruments de musique, lorsqu'ils apparaissent, il y a une "délégation" de compétence musicale, du musicien vers ses instruments. Or, *c'est manifesfement faux : en musique, l'instrumentalisation est originaire ; la "délégation" est donc une illusion, et peut-être que contrairement à ce que dit Platon, et avec lui, plus récemment, Jean-François Lyotard, le processus de l'anamnèse ne s'opère que dans un tel mouvement techno-logique.* Mais alors, il faudrait pouvoir rendre compte de ce dont cette illlusion procède.

Il faut en vérité étendre la question à toute forme d'instrumentalité, non seulement aux instruments de la musique, mais à tous les ustensiles, et d'abord à l'outillage étudié par la paléontologie. On peut dire depuis Leroi-Gourhan que l'hominisation est une rupture dans le mouvement de *libération* (ou de mobilisation) qui caractérise la vie, en tant que subitement, avec l'homme, on a affaire à un processus d'*extériorisation*, ce qui fait communément dire que du point de vue paléontologique, l'apparition de l'homme est l'apparition de la technique, c'est-à-dire de l'outillage. Et Leroi-Gourhan précise que cela signifie : *donc* du langage. *Or, le mouvement contenu dans ce processus d'extériorisation est paradoxal.* Leroi-Gourhan ne dit en effet rien de moins que ceci : c'est l'outil, c'est-à-dire la tekhnè qui invente l'homme, et non l'homme qui invente la technique. Ou encore : *l'homme s'invente dans la technique en inventant l'outil* - en s'"exteriorisant" *technologiquement. Or l'homme est ici l'"intérieur"*. En effet, il n'y a pas d'extériorisation qui ne désigne un mouvement de *l'intérieur vers l'extérieur*. Cependant, l'intérieur est *inventé par ce mouvement* : il ne peut donc pas le précéder. L'intérieur et l'extérieur se constituent par conséquent dans un mouvement qui les inventent à la fois l'un et l'autre : dans un mouvement où ils s'inventent l'un *en* l'autre, comme s'il y avait une *maïeutique* technologique de ce que l'on appelle l'homme. De ce point de vue, on doit dire que l'intérieur et l'extérieur sont la même chose, que le dedans est le

dehors, puisque l'homme (l'intérieur) est essentiellement défini par l'outil (l'extérieur). Et cependant, cette double constitution est aussi celle d'une opposition entre l'intérieur et l'extérieur - ou, pour le dire autrement, elle produit une illusion de succession. (D'où vient cette illusion ? Je dirai, sans rien pouvoir développer ici de ces affirmations, en me référant à Hésiode, *Les travaux et les jours* et *la Théogonie*, *Eschyle, Prométhée enchaîné,* Jean-Pierre Vernant et les commentaires qu'il en a donné dans *La cuisine du sacrifice,* Platon et son mythe de Prométhée dans *Protagoras* : d'un oubli originaire, l'épimétheia comme retard, ce que j'ai appelé ailleurs la faute d'Epiméthée; ce qui ne prend sens que dans la mélancolie de Prométhée, comme anticipation de la mort, et où la facticité du déjà-là qu'est l'outillage pour *celui qui vient au monde* signifie la fin : c'est une structure prométhéenne de l'être-pour-la-mort, celle où la pré-occupation n'est pas simple occultation de l'*Eigentlichkeit*. Bref, il s'agit de la question du temps).

Pour tirer, du point de vue qui nous intéresse aujourd'hui, les conséquences de ce qui vient d'être dit, je vous propose un exemple : il faut constater un *devenir-instrument* de la main du pianiste dans son épreuve du piano ; une main de pianiste est ensemble d'os et de fibres musculaires et nerveuses, tout informées par la pratique instrumentale, c'est-à-dire par la *mémoire de l'exercice*, c'est un complexe mnémo-technique et cependant vivant, forgé dans la discipline, en grec la *mélétè* (la *mélétè* est la discipline des aèdes grecs, chanteurs-versificateurs, cf. Vernant). L'"intérieur" du corps musicien est donc déjà ici affecté en retour par l'extérieur, inventé par son extériorisation. (En vérité, toute pensée de la main en général, en tant qu'une main manipule, et manipule toujours des instruments, appelle des analyses semblables). Mais la main, devenue instrument, appelle à son tour un devenir-instrument de la mémoire auditive de l'instrumentiste, de son oreille et de l'"appareil neuronal" qui y correspond, de son organe auditif lui-même et de son "intérieur" psychique, non-corporel : il s'agit de ce que l'on appellera l'oreille intérieure du musicien. C'est maintenant l'intérieur "absolument intérieur", l'intérieur "de l'âme" (puisque, comme on sait, l'intérieur du corps est encore l'extérieur pour la métaphysique d'un Platon) qui s'affecte de l'extérieur et s'y invente, *tandis qu'il est manifeste que l'oreille du pianiste n'entend que par l'intermédiaire de ses mains,* tout comme Cézanne ne voit, par exemple la montagne Sainte-Victoire, qu'en peignant (ce que je ne puis peindre, c'est que je ne l'ai pas vu : j ai cru le voir). Ajoutons enfin qu'à l'évidence, il n'y a pas de successivité dans le processus que je viens de décrire : le main ne devient pas instrument "avant" l'oreille, ni l'oreille "avant" l'âme.

C'est ici un exemple de ce que toute "extériorisation" est une mise en travail de l'"intérieur" qui en vérité constitue cet intérieur : c'est dans la main du pianiste que je le vois le mieux : ce pianiste est momentanément perdu si elle vient à lui faire défaut, *car la main peut lui faire défaut de la même manière que son piano. Par exemple : la main, comme le piano, a froid* : lorsqu'Arturo Benedetti Michellangelli annule finalement un récital parce que *sa main et son piano* n'arrivent pas à se réchauffer, il ne s'agit pas que d'un caprice. Ce pianiste est mort en tant que pianiste s'il se brise une phalange - aux sports d'hiver, ou en plantant un clou. Pourtant, il faut ajouter ici qu'il y a toujours la possibilité d'une résurrection : Django Reinhardt invente la guitare moderne après un accident où il perd deux doigts. Sa roulotte de gitan s'enflamme avec lui dedans lorsqu'il a treize ou quatorze ans (à cet âge, le musicien gitan est formé), il y brûle, ce qui laisse une partie de sa main paralysée. Or, c'est à partir de ce mal-

heur qu'il invente son grand style, *gravité* de la maladie qui sera sa *grande santé*. C'est dire que la musique, comme tout art, est une pratique de la prothèse, mais d'une prothèse qui ne remplace rien. C'est une pratique, comme tout art, du *handicap originaire*, du défaut d'origine, dont la *mélétè* affirme la plénitude. C'est toujours dans l'assomption d'un tel handicap, dont on devient alors la quasi-cause - c'était pour Bousquet l'incarnation de sa blessure - que la tekhnè s'élève à son essence : ce "mur de fer", qu'il faut *limer* (Artaud à propos de Van Gogh suicidé de la société), c'est la maladie devenant vertu - l'accident devenant nécessité, sinon essence, en effaçant son accidentalité du même mouvement : c'est ce que signifie cet effacement de tout le travail dans l'œuvre dont parlent Bataille ou Blanchot : effacement de l'auteur, effacement de l'instrument, défaillance de tout cela, et qu'il faut : œuvre et désœuvrement.

L'instrumentalisation, ce n'est pas seulement l'apparition des instruments visibles et tangibles, matériels : Mauss remarque ainsi, parlant des techniques du corps, que l'on fait trop souvent "l'erreur fondamentale de ne considérer qu'il y a technique que quand il y a instrument" (*Sociologie et Anthropologie*). Il montre pourtant lui-même plus loin qu'il y a toujours instrument, mais une instrumentalité qui s'occulte, qui s'oublie, qui se cache, comme le caméléon se confond avec la nature qui le porte : "le corps, dit Mauss, est le premier et le plus naturel instrument de l'homme". Il faudrait recenser toute l'instrumentalité cachée dans notre prétendue nature, cette instrumentalité formant notre "seconde nature", secondarité et donc facticité originaires cependant, redoublement primaire par lequel ça vient et ça devient, l'homme, et ça le devient par l'instrument, par l'"extérieur", par l'inhumain. Parler de l'écriture, de celle des paroles comme de celle de la musique (voir par exemple Hugues Dufourt, *L'artifice d'écriture dans la musique occidentale*).

Apprendre à écrire, c'est instrumentaliser sa mémoire. L'écriture est une techno-logie. L'alphabétisation est un devenir-machine-à-lire, et donc à écrire, dans quoi seulement s'invente un sujet politique (Marcel Detienne, Jack Goody, Marrou) ; en peinture, il faudrait parler par exemple de la perspective comme instrumentalité, autre invention d'un sujet (où le peintre se fait signataire - Panofsky, Michel Servière, Jean-Louis Déotte), mais aussi de cette découverte de la forme dans la matière, forme qu'informe aussi bien le vide amorphe de la mort, à Lascaux (Bataille). Et il faut dire, si l'on se reporte encore une fois à la paléontologie, que tout cela concerne d'emblée le langage. On dira alors : si, selon Jacques Derrida, la parole est toujours déjà écriture, c'est que l'écriture est toujours déjà instrument. (Il y a certes là une "déraison graphique" dont il faut se garder, comme y appelle Anne-Marie Christin, mais je ne crois pas du tout en être victime).

Le rapport extérieur/intérieur que j'ai tenté d'indiquer en regardant la main s'informer du piano est donc vrai également de l'écriture. C'est tout le sens de ce que dira Husserl dans *L'origine de la géométrie,* même si lui-même ne le voit pas vraiment, et c'est en tout cas le sens de ce que Jacques Derrida en a tiré (la grammatologie tout entière est une poursuite de cette interprétation de Husserl). Certes, il faudrait, pour ne pas tomber dans la déraison graphique, montrer comment cet interfaçage varie selon nos organes, nos sens, ou notre logos : une diversité originaire régit et régira probablement toujours le rapport entre peinture, musique, écriture (et toutes les instrumentalités du corps : danse, théâtre, mais aussi architecture) : cela s'enracine dans une diversité instrumentale originaire qui tient à la diversité de nos organes, pour lesquels, dit Aristote (*Peri Psukhès*) il n'y a pas de sens commun. Ce qui est senti par chacun des sens est incomparable, et cependant, pour être éprouvé comme tel et donc identifié, doit être comparé : la bile, verte, est amère : du vert (sens de la vue), on passe à l'amertume (sens du goût) par cette communauté des sens qu'est le logos facteur d'illusion (je crois que c'est de la bile là où il n'y a que du vert) ; cette identification par comparaison et différenciation est cependant une perte de l'originarité du sens, de son incomparabilité, dit Aristote, et son apparition, nécessairement logique (il faudrait dire "logoïque") pour l'âme noétique, est donc aussi sa disparition : pour nous, les mortels dont l'intuition est sensible, il n'y aura jamais de franchise absolue du voir (selon une expression de Jean-François Lyotard à propos de la peinture de Valerio Adami). Voir l'origine, c'est voir l'origine du voir, une limite interminable : c'est pourquoi, nous dit Cézanne (*Opinions et sentences*) il faut "lire et interpréter la nature", interminablement, comme le livre qui n'est que dans sa lecture sans fin - sans cesse lire la nature et l'interpréter, sans cesse la donner à voir, ce qui nous donne, à nous spectateurs de Cézanne, toutes ces montagnes qui n'en font qu'une.

De même qu'il n'y a qu'une communauté de sons et de leurs organes, sans aucun sens commun, sans *organon* universel, il n'y a pas d'universalité des instruments et de la technique : c'est ce que la philosophie leur reproche ; reproche par lequel elle se constitue elle-même comme philosophie, *contre* la sophistique, cette techno-logique, croyant par ailleurs (mais sans très bien le savoir) pouvoir inventer un organon universel, d'Aristote à Leibniz et Hegel. Or, il n'y a pas de *mathesis universalis* que rendrait possible cet instrument qu'est, selon Leibniz lui-même, la Caractéristique *qu'il compare fréquemment avec les téléscopes et les microscopes* - il n'y a pas de *mathesis universalis* mais une *mathesis diversalis* et j'exprime par là une idée différente de ce que visait Barthes sous le nom de *mathesis singularis*, sans que ma propre visée y soit tout à fait étrangère.

Et cependant, il y a bien aussi une *communauté des supports instrumentaux de la diversité des arts aujourd'hui* comme il y a chez Aristote une communauté des sens qui est le logos : aujourd'hui, l'instrumentalité de notre sensibilité se fait lutherie électronique. Il faudrait à présent analyser ce fond commun, mais je n'en aurai pas le temps ici. Je voudrais simplement signaler ceci : les technologies électroniques, analogiques ou numériques, sont des technologies de la mémoire, de la mémoire en train de se faire, ou de la mémoire faite. De ce point de vue, elles sont en continuité avec l'écriture, comme avec toutes les technologies de l'inscription des traces, depuis les bois entaillés, les cailloux gravés, les tatouages et les amputations des corps, jusqu'à la peinture et à ce que l'on croit pouvoir appeler des pictogrammes. Cependant, elles partagent avec l'écriture linéaire alphabétique un caractère qui n'apparaît qu'avec celle-ci : celui de l'exactitude de l'enregistrement, que j'appelle également l'ortho-thèse (de *orthotès* exactitude). Il y a une ortho-théticité de cette pro-thèse qu'est l'écriture (prothèse qui ne remplace rien, mais qui invente quelque chose en le posant), par laquelle s'instaure un nouveau rapport entre les termes de l'extase temporelle - passé, présent, avenir. Il n'y aurait pas de géométrie possible sans une telle chrono-logique, qui est aussi une chrono-technique. Marcel Detienne a montré récemment qu'il n'y aurait pas non plus la possibilité des opérations historique (*logos* versus *muthos*) juridique (l'invention

du droit, *orthos*) médicale, géographique, et d'abord politique, hors d'un tel horizon de la mémoire (Mais "l'isonomie, au sens de l'égalité devant la loi écrite", devant son passé, qui est aussi son passage, "est davantage qu'un programme politique ; elle inaugure un nouveau régime pour l'activité intellectuelle". Marcel Detienne écrit avant cela que l'écriture est une technologie de l'activité cognitive, et il ajoute : "Il n'y a technologie qu'avec l'apparition de moyens inédits : l'école ..., des lexiques, des dictionnaires, des inventaires ... . Ce sont ces *nouveaux instruments élaborés* dans l'exercice graphique qui peuvent... jouer un rôle actif dans une nouvelle organisation des savoirs, contribuer à l'avènement d'un nouveau régime intellectuel, voire ... inventer de nouveaux objets", c'est-à-dire, selon moi, de nouveaux instruments, "ou poser des problèmes découvrant à leur tour des avancées de l'intelligence" (*Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*)).

Or, les technologies analogiques et numériques font accéder à de nouvelles couches de l'exactitude, du voir et de l'entendre, du sensible en général - c'est-à-dire de son passé, et de l'accès à ce passé qu'est toujours toute présentation, tout présent, et il s'agit aussi bien d'une nouvelle protention emportée avec ces nouvelles rétentions instrumentales. C'est une révolution de la sensibilité, comme de l'entendement et de la raison - ou de la déraison. C'est une instrumentalité *identificatrice* (orthothétiquement) qui appelle à d'autres différenciations, à une toute autre projection de l'avenir. J'ai essayé de le montrer ailleurs en plusieurs occasions, à propos de la photographie (à propos de Benjamin, et à propos de Barthes, qui en extrait, comme question du ça-a-été, l'idée d'une tout autre expérience de la mort, c'est-à-dire du temps), de la phonographie (à propos de Parker et de ce gramophone par lequel il accède au passé non-notable du jazz, non-notable mais qui en constitue l'essence, avec lequel il forme son oreille, décomposant les gammes de Lester Young en ralentissant la rotation du plateau, gramophone qui est son premier instrument de musique, par lequel il informera cet autre instrument que sera, pour ses mains et ses lèvres, son saxophone alto ; à propos de Glenn Gould et du magnétophone, évidemment), tout ceci pour les instruments analogiques. J'ai essayé de le faire également pour les instruments de synthèse numérique de l'image et du son (Matta et la palette graphique, Rita Mitsouko, Jean-Louis Chautemps et Eddy Louiss et les synthétiseurs pilotés par ordinateur).

J'aurais voulu, mais je n'en ai plus le temps, vous parler aujourd'hui d'un projet de machine à lire numérique (machine pour lire pour *lire à la vitesse de la lumière*) sur lequel je travaille à l'Université de Compiègne ; je l'aurais d'autant plus souhaité qu'une telle machine a des principes communs avec ce que pourrait être l'instrument de vision numérique d'un musée imaginaire électronique : nous en parlerons, si vous le souhaitez, dans la discussion.

Bernard STIEGLER
Collège International de Philosophie
Université de Technologie de Compiègne
Janvier 1989

Pierre Klossowski : traversée d'un fantasme

L'œuvre est dense. Elle tient en quelques livres d'une exceptionnelle clarté. Le souci constant de cerner son objet l'obsède au point de l'animer d'un mouvement excentrique. Ses développements successifs, de plus en plus resserrés, lui donnent la puissance d'un vertige. Car le ressassement du "phantasme" gravite autour d'un vide, d'un manque dont nous verrons qu'il offre au regard un centre tourbillonnant.

De récit, point. La narration se nourrit de la glose tour à tour parodique et fascinée de quelques scènes. Elles tendent, à travers le commentaire, à présenter l'immobilité de tableaux. Morcelées par les mots qui cherchent moins à les peindre qu'à en établir une version définitive, extatique, elles échappent à l'intentionnalité où l'usage des catégories communes au langage et à la représentation voudrait les contenir. Les détails qui enrichissent leur description prennent soin d'opposer, à toute interprétation univoque, un réseau de perspectives contradictoires, inconciliables avec l'hypothèse d'un sens irréversible.

Peu à peu, l'agitation des protagonistes débouche sur un geste. Une retenue énigmatique apparaît au sein de la passivité qui frappe les personnages féminins. Leur passion s'inverse au terme d'un suspens qui la refend, y introduit le soupçon d'une réflexion probable, provoquant l'imagination d'un drame visité par le désir incongru de se faire objet. L'indécision qui affecte les victimes durant leurs efforts pour résister aux sévices leur ouvre l'horizon d'une possibilité scandaleuse : convertir leur position en acte au cours d'une opération souverainement consentie. C'est l'instant où Diane rougissante se découvre dans les yeux d'Actéon revêtue d'un corps délectable ; l'instant où Roberte se fait la proie d'outrages dont les agents ne sont plus que des moyens utilisés pour dénoncer sa duplicité.

Les anecdotes narrées ou dessinées par Klossowski reflètent quasiment toutes la même obsession : figurer l'offense que des acteurs fortuits objectent à l'intégrité corporelle et morale d'une femme. Toutes mettent en œuvre, énergiquement, la même révélation. Soudain, la présence des violeurs s'estompe. Leur déchaînement se double d'un enchaînement rigoureux de gestes. L'affrontement des corps s'immobilise. Il se fige sur l'attitude équivoque de la tourmentée. Le désordre devient scène.