

Université de Montréal

Excommunication : la puissance de la création langagière contemporaine

par
Patrick Poulin

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures (FES) en vue de l'obtention du grade de
Ph.D. en littérature
Option théorie et épistémologie de la littérature

Août 2009

© Patrick Poulin, 2009

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

Excommunication : la puissance de la communication langagière contemporaine

présentée par
Patrick Poulin

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

présidente-rapporteur
Tonglin Lu

directeur de recherche
Terry Cochran

membre du jury
Livia Monnet

examineur externe
Călin-Andrei Mihăilescu

représentante du doyen
Tonglin Lu

Résumé

Cette thèse aborde la question de la valeur de la littérature contemporaine, en posant la question de la puissance de la création langagière. Dans la mesure où l'humanisme tombe en désuétude avec la fin de l'hégémonie médiatique de l'imprimerie, et où le capitalisme contemporain assigne à la culture un rôle économique et récréatif, la « littérature » se retrouve sans « critère final » pour penser sa puissance non économique. En d'autres termes, quels sont les effets intermédiaires de la création langagière livresque qui survivent à l'humanisme tout en résistant à la communication récréative? Il en va bien sûr de la nature même de la « création littéraire ». Le premier chapitre explore les liens entre l'humanisme et l'imprimerie à partir d'un concept de fongibilité, et introduit un ensemble de concepts clé. Le deuxième chapitre présente un autre ensemble de concepts (dont le *geste vertical*), cette fois pour penser le langage en termes de pouvoir et de puissance. Le troisième chapitre aborde le « capitalisme civilisationnel » en termes intermédiaires. On y réfléchit sur la saturation, la séparation et la fenestration, notamment à partir d'une éthique du jeu. Le quatrième chapitre traite de la question de la plasticité. Enfin, les cinquième et sixième chapitres forment deux exemples – des exemples de puissance – à partir des œuvres de Valère Novarina (*Lumières du corps*) et de David Foster Wallace (*Infînite Jest*). Le corpus théorique se compose d'éléments puisés d'une part dans l'œuvre de Walter Benjamin et de Giorgio Agamben, selon un matérialisme messianique, et d'autre part dans celle de Gilles Deleuze. Certaines considérations sont également tenues sous l'influence de Michel Foucault et de Ludwig Wittgenstein.

Mots clé : humanisme, capitalisme, Novarina [Valère], Wallace [David Foster], Deleuze [Gilles], Agamben [Giorgio], plasticité, littérature, création littéraire, création.

Abstract

This thesis broaches the value of contemporary literature as power (*puissance*) of language creation. Given that humanism becomes obsolete with the end of the printing press media dominance, and given that contemporary capitalism assigns an economical and recreational role to culture, “literature” is left without any “final criterion” to think its non-economical power. In other words, which intermedial effects of language creation through book form survives humanism while withstanding recreational communication? In the process, the practice of creative writing and its idea are set under a new paradigm. The first chapter explores the relationships between humanism and the printing press based on a concept of fungibility, and it introduces a set of key concepts. The second chapter presents another set of concepts (including *vertical gesture*), this time in order to think language in terms of ruling power (*pouvoir*) and virtual power (*puissance*). Chapter three broaches the idea of “civilizational capitalism” in intermedial terms. Saturation, separation and windowing are considered according to a game/play ethic. Chapter four is about plasticity. Finally, chapters five and six follow two examples—examples of virtual power, those of contemporary French writer Valère Novarina (*Lumières du corps*) and American novelist David Foster Wallace (*Infînite Jest*). The theoretical corpus is composed of elements taken, on the one hand, from Walter Benjamin's and Giorgio Agamben's works (regarding messianic materialism), and on the other hand, from Gilles Deleuze's works. Some ideas are also influenced by Michel Foucault's and Ludwig Wittgenstein's works.

Key words: humanism, humanities, capitalism, Novarina [Valère], Wallace [David Foster], Deleuze [Gilles], Agamben [Giorgio], plasticity, literature, creative writing, creation.

Table des matières

Introduction	8
Chapitre 1 : L'imprimerie, l'humanisme et la fongibilité	
1.1.1 – L'importance de l'imprimerie.....	19
1.1.2 – L'imprimerie et l'argent.....	27
1.2.1 – Digression autour du dispositif.....	29
1.2.2 – Digression autour du concept de pureté.....	32
1.2.3 – Pureté : fermeture.....	34
1.2.4 – Dispositif : fermeture.....	36
1.2.5 – Digression autour du matérialisme messianique.....	37
1.3 – Fétichisme et métaphysique littéraire.....	43
1.4 – Contre le fétichisme, l'éthopoiétique.....	48
1.5.1 – Le problème de la fongibilité	50
1.5.2 – L'aura et la fongibilité.....	56
1.5.3 – Remarque sur l'alphabet, l'analogie et le digital.....	60
1.5.4 – Fongibilité : fermeture.....	63
1.6 – Récapitulation.....	64
Chapitre 2 : Création et pouvoir	
2.1.1 – La question de la vérité.....	70
2.1.2 – Guerre, martialité et pouvoir.....	70
2.1.3 – Athlétismes et musculature.....	76
2.1.4 – Le geste vertical et l'éthopoiétique.....	79
2.1.5 – Un exemple.....	85
2.2.1 – Écriture, création et événement.....	89
2.2.2 – Notes sur la littérature et sur la métaphysique.....	92
2.2.3 – Note sur le scepticisme et son surmontement.....	100
2.3 – Récapitulation.....	104
Chapitre 3 : Le capitalisme civilisationnel	
3.1 – Le caractère civilisationnel du capitalisme contemporain.....	106
3.2.1 – La communication récréative.....	116
3.2.2 – L'éthique du jeu.....	117
3.3.1 – Saturation et séparation médiatiques.....	128
3.3.2 – Saturation.....	128
3.3.3 – Note sur la contraction.....	140
3.4.1 – Séparation.....	148
3.4.2 – La fenestration.....	153
3.4.3 – Le verre et le plastique.....	160
3.4.4 – Figurine : l'exosquelette.....	171
3.4.5 – Figurine : l'ironie.....	177
3.4.6 – Figurine : l'identité personnelle.....	196
3.4.7 – Figurine : figures exemplaires.....	202
3.5 – <i>Gamespace</i>	217
3.6 – Récapitulation.....	227
Chapitre 4 : La plasticité et le geste vertical	
4.1.1 – La question de la plasticité.....	229
4.1.2 – <i>Plassein, plastikos, figura</i>	231
4.1.3 – Les polymères.....	240
4.1.4 – L'ontologie de la plasticité selon Catherine Malabou.....	243
4.1.5 – Plasmaticité et viscosité.....	250
Chapitre 5 : L'exemple de Valère Novarina	
5.1.1 – Novarina en diagonale.....	256
5.1.2 – Le double, le pantin, le comique.....	260
5.1.3 – La <i>Zerstreuung</i> et l'ennui.....	283
5.1.4 – L'exemple.....	294

5.1.5 – Novarina – récapitulation.....	309
Chapitre 6 : La littéralité – l'exemple de David Foster Wallace	
6.1.1 – La littéralité.....	313
6.2.2 – De Deleuze à Zourabichvili.....	313
6.2.3 – La littéralité et David Foster Wallace.....	330
Conclusion.....	350
Bibliographie.....	358

Dédicaces et remerciements

Les personnes suivantes m'ont beaucoup aidé, de près ou de loin, et je tiens à leur exprimer ma reconnaissance : Mestre Peninha et Ajanã, Terry Cochran et Philippe Despoix; parmi les proches :

Catherine Lépine Lafrance, Érik Bordeleau et Éric de Larochellière.

Cette thèse de doctorat n'a pas reçu le soutien du CRSH ni du FQRSC, et elle n'a reçu l'appui de la FES (Université de Montréal) qu'indirectement, par l'intermédiaire du département de littérature comparée et des quelques personnes dévouées qui y travaillent.

É mandinga de escravo em ânsia de liberdade. Seu princípio não tem método, seu fim é inconcebível ao mais sábio dos mestres.

C'est une sorcellerie d'esclave en mal de liberté. Son commencement n'a aucune méthode, sa fin est inconcevable même pour le plus savant des maîtres.

Mestre Pastinha

Ékénósé morphèn doulou labon

Ayant pris la forme de l'esclave, il s'est vidé.

Paul

Legba na console

Legba console-nous.

Chanson créole

INTRODUCTION

J'ai amorcé cette thèse à partir d'un intérêt pour Franz Kafka, dont l'œuvre me semblait pouvoir entrer dans une réflexion sur la dépersonnalisation et la littérature. Une lecture du *Kafka* de Deleuze et Guattari m'aura aussi conforté dans cet a priori « scientifique », et j'ai donc amorcé mes recherches doctorales sur Kafka, particulièrement sur ses « journaux ». Plusieurs idées qui composent cette thèse ont émergé de cette étude de l'œuvre-Kafka, jusqu'à devenir « autonomes »; le fantôme de Kafka hante néanmoins profondément ces pages.

Dans le processus, ma position et mon regard théoriques ont été nourris par mes activités de « praticiens »; en effet, bien avant de travailler en littérature comparée, dans l'institution académique, je me suis consacré à l'écriture tout court, et j'ai publié en 2007 une sorte de fiction romanesque, *Morts de Low Bat*. La littérature comparée a toujours été pour moi le lieu indiqué pour réfléchir à un tel travail du langage, où la charge affective et perceptive excède la charge intellectuelle. Ainsi, certains des problèmes théoriques que je traite dans cette thèse ont émergé d'un fond pour ainsi dire pratique – autour de problèmes, non d'auteur, mais de praticien. J'essayais de dégager un espace culturel où l'écriture pourrait à la fois se montrer contemporaine, prenant acte du contexte politique et médiatique actuel (marqué par un libéralisme économique et par l'informatisation intensive), et à la fois intempestive, à rebrousse-poil de la communication récréative qui innerve le monde contemporain.

Grosso modo, la question qui se posait à moi, pratiquement, était celle d'une littérature qui exige des efforts du lecteur, sans pour autant ressortir à une culture humaniste marquée par une métaphysique ou un transcendantalisme (qui remonte peut-être, comme l'avance Reiner Schürmann, à une moderne hégémonie de la conscience de soi, laquelle apparaîtrait dès Luther et Kant, pour connaître son apogée chez les romantiques). En somme, j'essayais de voir comment il était possible d'écrire en se passant à la fois des mots d'ordre historiques que sont la modernité et la postmodernité, fuyant quelque part *entre* Raison, Culture et Excellence. Selon moi, de telles considérations visaient directement la survie d'une part de ce que véhicule l'institution-littérature (et elles pouvaient donc m'assurer – si besoin était et même provisoirement – que je ne perdais pas entièrement mon temps en me consacrant à « l'écriture »).

Dans un monde où le dernier des jeux vidéo excède en pouvoir fictionnel l'écrit, où les pratiques médiatiques engagent des comportements de lecture inouïs (récits en « beehive » et auto-fictions des blogues et des réseaux sociaux), où l'enregistrement audiovisuel nourrit les passions indéfiniment (séries télé, musique), et où le sport détient le monopole de l'effort et du volontarisme, quelle sorte d'écriture peut bien avoir de la valeur? Comment la création « littéraire » – et la terminologie devient vite conceptuellement problématique – peut-elle rester en vie, vigoureuse et contemporaine, pour plusieurs, mais sans tomber dans la communication récréative? Et puis, est-ce trop présumer que la croire importante? Intéressante? Qui plus est, en s'engageant sur le terrain de la « valeur », on entre encore dans un horizon problématique très épineux, puisqu'il engage à la fois la question du critère final, et à la fois un rapport à la fongibilité¹ qu'il s'agira, nous le verrons, de renverser (en faveur d'un infongible). Enfin, cette question du critère final se pose aux côtés de celle de la croyance et de la capacité d'agir.

La nécessité d'un « tiers » paradigme s'est donc imposée très tôt. Cette troisième voie devait servir à forcer un passage entre l'humanisme et la communication récréative. En effet, en passant d'un paradigme de fongibilité à l'autre, de manière plus ou moins étanche, les intensités infongibles de la création langagière papier sont immédiatement avalées par un nouvel ordre où les techniques de fongibilité servent à cristalliser un réseaux de relations de pouvoir et à produire et à individuer un système de référence, de manière intermédiaire et selon une série de dispositifs – à canaliser les passions et les croyances. On passe ainsi d'une perspective à l'autre en bascule, ce qui élimine une « chance » historique (une chance qui a, ceci dit, virtuellement lieu à tout instant). Au plan esthétique, penser la littérature contemporaine me semblait exiger un travail en deux temps : d'une part, une table rase en ce qui concerne l'humanisme, pour dégager une création langagière indépendante de ce paradigme; d'autre part, le positionnement de celle-ci dans une constellation intermédiaire. Dans la mesure où le capitalisme civilisationnel « [bio]politise » l'esthétique dans le spectacle et le monde de l'art, mon questionnement a nécessairement pris une consistance éthique et politique. C'est dire qu'il n'y a plus de plan esthétique. Cette thèse travaille sur ces deux versants – une table rase contre l'humanisme, et

¹ La fongibilité, soit cette qualité qui désigne le fait, pour une entité d'un ensemble donné, d'équivaloir à toutes les autres entités du même ensemble par l'entremise d'un critère générique (définition) ou numérique (mesure). Cette entité fongible est donc essentiellement le véhicule d'une qualité ou d'une quantité recherchée par un tiers, aux détriments de toute singularité. Par exemple, on achète une *pomme* au marché, n'importe quelle *pomme*, même en la choisissant comme *pomme*; de même, on achète une bouteille de 500 ml d'eau, lesquels ml sont tous équivalents; on télécharge tel album en mp3, lequel vaut en tant qu'il est qualitativement identique aux autres albums, et non en tant qu'il est ou serait tel *album* quantitativement unique et singulier (en général, l'infongibilité apparaît dans le commerce par le défaut de fabrication ou par la corruption des biens, lesquels en empêchent la circulation). Nous y revenons à la section 1.5.1.

une réflexion intermédiaire; mais en déployant les concepts de littéralité et de plasmaticité, elle occupe d'avantage le premier que le second, lequel requiert une étude plus poussée. Au plan méthodologique, il nous a semblé obligatoire de faire d'abord place nette.

Pour en revenir à Kafka, je constatai de plus en plus que ce n'était pas tellement Kafka qui m'intéressait, mais une pratique de soi qui engage des intensités impersonnelles, ce que Deleuze organisait, en 1972, sous l'idée de littérature minoritaire et de peuple. Un problème d'importance émergea peu à peu lorsque je constatai qu'il était très difficile – bien que possible – de défendre des intensités « minoritaires » sans risquer une privatisation² ou un jeu identitaire. Le problème étant alors que les intensités esthétiques peuvent bien mener à leur propre abolition, c'est-à-dire à leur propre impossibilité, comme si la recherche d'intensité alimentait la neutralisation – dans la mesure où une privatisation des affects peut bien servir le capitalisme cognitif, et donc une certaine dévaluation des intensités possibles par leur assignation au code vide de la rentabilité marchande (événementialité contrôlée). L'intensité qui se privatise – même dans une publicité médiatique – perdrait sa consistance et son effectivité, et nous trouvons là un argument classique de la gauche envers les propositions deleuziennes, soit le danger que l'individualisme absorbe l'individuation, retirant du même souffle toute perspective politique à un tel projet.

J'explorai alors simultanément une gamme de propositions philosophiques, éthiques et politiques véhiculées dans les œuvres de Giorgio Agamben, marquées par Schürmann, Jacob Taubes et Walter Benjamin. Par télescopage, les réflexions tranchantes du collectif Tiquun se sont intégrées à cet ensemble (Agamben étant très proche, rappelons-le, de ce collectif). La ligne conceptuelle tient ici d'un messianisme matérialiste ou d'un matérialisme messianique. Elle passe chez Agamben dans une archéologie de la théologie chrétienne, où la transcendance est revisitée sur une base matérialiste, en opposition explicite à l'économie capitaliste et à la communication récréative (société du spectacle). Si les travaux de Deleuze ont suscité une grande part de confusion dans leur réception, ceux d'Agamben, pour ne rien dire de ceux de Benjamin, semblent susciter une méfiance quant à l'appropriation de formes religieuses judéo-chrétiennes. Agamben séduit par la haute pertinence de ses interventions philosophiques, mais son rapport au religieux donne lieu, comme l'intensité mineure chez Deleuze, à un ensemble de confusions (où s'exprime peut-être, à tort dans ce cas, une méfiance envers un

² Sur l'idée de la privatisation de l'existence, cf. Érik Bordeleau, « Résister en personne », revue *Espai en blanc*, n° 0-1, *Vida y política* (Bellaterra, Barcelone).

ensemble d'effets d'assujettissement vertical). Le recours à « l'histoire » en laisse aussi plusieurs dubitatifs. Cependant, Agamben a créé des concepts précieux pour envisager le langage face à la Loi, tout comme l'articulation de la vie nue et de la forme-de-vie. L'*experimentum linguae* n'en est pas le moindre, et je me suis mis à l'utiliser pour penser en termes de singularité et d'expérience « sans fins ». De plus, l'utilisation agambenienne du concept de forme-de-vie, polarisé avec celui de vie nue (emprunté à Benjamin), tend à montrer l'*experimentum linguae* sous le jour d'une verticalité matérielle ou immanente, à la fois consistante et souple (et peut-être, en termes deleuziens, « diagrammatique »). Elle déplace également le travail de l'imagination historique hors du discours majeur étatique.

Ce chassé-croisé entre Deleuze et Agamben m'a servi à dégager l'importance d'une consistance pour les intensités impersonnelles, particulièrement celles éprouvées par l'entremise de pratiques « esthétiques » (qui deviennent ipso facto éthiques), et ce pour éviter qu'elle ne se dissolvent dans la plasticité d'un plan d'immanence pur investi par l'économie biopolitique du capitalisme immatériel. Mais une telle consistance – ou verticalité – me paraissait devoir être matérielle et immanente.

En effet, à son apogée dans la modernité, la littérature hérite traditionnellement de la théologie et elle participe d'un humanisme en grande partie construit au XIX^{ème} siècle. L'imprimerie est vite devenu le médium et le message de l'humanisme, et cette technique est aussi bien devenue un dispositif central dans l'anthropogénétique des sociétés disciplinaires. Par conséquent, si la littérature a pu jouer un rôle subversif dans l'opposition entre la conscience de soi et la société nationale, elle n'en a pas moins été intégré au processus de formation des États modernes, et la conscience de soi a pour ainsi dire servi de modèle pour penser le sujet étatique majeur, dans un paradigme spirituel arrimant la figure de l'Humanité à la Raison puis à la Culture. Au passage, l'imprimerie comme dispositif et la littérature comme institution recevaient un héritage théologique, celui d'une verticalité transcendantale comprise dans la Nation et dans l'Humanité. Il s'agit d'un paradigme théologico-politique, et son archéologie ne fait que commencer. Avec la métamorphose du capitalisme au XX^{ème} siècle, soit avec l'apparition de ce que nous nommerons le capitalisme civilisationnel³, le paradigme théologico-politique tend à céder à un paradigme domestique et économique (dans une réticulation par un code vide). En conséquence de quoi l'humanisme qui servait à comprendre la littérature, entre Raison et

³ Le capitalisme civilisationnel, dont nous traitons abondamment au chapitre 3, consiste en la domination et en la détermination de la vie spirituelle par une économie capitaliste mondialisée.

Culture, perd pour ainsi dire son fondement politique – ce que Bill Readings illustre en évoquant la montée d'un paradigme d'Excellence dans les universités.

The global system of capitalism no longer requires a cultural content in terms of which to interpellate and manage subjects, as the rise of polling suggests. The statistical poll performs the work of normalization indifferently to the content of the information it discovers; its hegemony is thus administrative rather than ideological⁴.

Qui plus est, l'humanisme et tout ce qu'il abritait se voit frapper d'une impotence d'autant plus sévère que l'imprimerie perd son caractère majeur (bien qu'on imprime de plus en plus) au profit des techniques d'enregistrement et de diffusion audiovisuelles. Sloterdijk : « Avec l'établissement médiatique de la culture de masse dans le monde industrialisé après 1918 (radio) et 1945 (télévision), et plus encore avec les révolutions actuelles des réseaux, on a donné de nouvelles bases à la coexistence des êtres humains dans les sociétés actuelles⁵. » Kittler : « From the Remington, via the Turing machine, to microelectronics; from mechanization, via automatization, to the implementation of a writing which is cypher and not sense—one century sufficed to transform the ancient storage monopoly of writing into the omnipotence of integrated circuits⁶. » Alan Liu :

What is the future of literature and literary study when all culture is increasingly the culture of information and when even literary scholars subordinate literature to an apparent clone of information—cultural context? [...] What is the future in general of the humanities and arts when the former seems destined only for what information industries call “content” and the latter for “multimedia entertainment⁷”?

Nous reviendrons sur tous ces éléments, mais il reste qu'il m'est apparu nécessaire de penser la consistance de la littérature selon une verticalité nouvelle et matérielle, qui ne remonterait pas à un humanisme aujourd'hui frappé d'impotence, sans pour autant s'articuler autour d'un paradigme économique aux critères quantitatifs et numériques.

Partant de Kafka, j'ai donc finalement poursuivi des concepts qui permettent d'envisager l'écriture entre le capitalisme civilisationnel et l'humanisme. La thèse que j'ai produite combine des éléments du cadre conceptuel deleuzien avec des éléments issus d'un cadre messianique (Agamben, Benjamin) – et ce geste intellectuel peut paraître impossible (par incompatibilité), ou même utopique. Je crois néanmoins que l'idée de geste vertical, que j'élabore en associant les exigences d'un plan d'immanence deleuzien avec l'appel de consistance matérielle d'Agamben, permet d'envisager la création littéraire dans toute sa contemporanéité, sans

⁴ Bill Readings, *The University in Ruins*, p. 103.

⁵ Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain*, p. 13.

⁶ Friedrich Kittler, « Gramophone, Film, Typewriter », p. 117.

⁷ Alan Liu, *The Laws of Cool*, p. IX.

recourir au transcendantalisme humaniste, mais sans pour autant renoncer à la possibilité d'un effort qui échappe à la capitalisation (et donc à l'« excellence »). Il va sans dire que les travaux de Michel Foucault m'ont aussi été utiles, établissant pour ainsi dire une liaison supplémentaire entre Deleuze et Agamben.

Par ailleurs, j'ai cherché à penser l'effort et le sérieux sans recourir à l'épique ou à l'héroïsme moderne, par un volontarisme ou un athlétisme qui se dépasse dans une sortie sans forme, dans un vide sans code; qui passe dans un déplacement de la volonté, par un double de différenciation impersonnel ne fonctionnant pas par privatisation; et qui se « trompe » dans une décréation plasmatique (question d'humilité comique). En travaillant la valeur d'une pratique du langage et de l'écriture, cette thèse permet aussi d'engager des questions très pratiques, comme celle de l'équilibre entre le « facile » et le « difficile » dans l'exercice du langage (tant du côté de l'écriture ou de la production orale que de la lecture) – soit celle de l'exigence qu'impose une « œuvre », tout comme son rapport à la récréation. Ces propositions théoriques engagent ainsi la pratique du langage et de l'écriture dans une éthopoiétique aussi quelconque que neuve. Mais une telle éthopoiétique ne disparaît pas pour autant dans la virtuosité performative. Encore une fois : elle ne relève pas d'un paradigme d'excellence. Et nous verrons aussi comment la question de la valeur est larvé d'un problème de fond, puisqu'elle engage un rapport à la fongibilité, ainsi qu'une immobilisation artificielle du vivant. Pour penser l'événementialité pure du virtuel, pour penser la création en termes de sortie vivante (parfois monstrueuse), il faut engager la question de la valeur en direction de l'infongible, geste qui peut paraître paradoxal sinon scandaleux. C'est ce que nous allons dégager dans les chapitres de cette thèse.

*

Le fait de penser en termes éthopoiétiques, entre humanisme et capitalisme civilisationnel, a des conséquences tant en ce qui concerne une pratique affective du langage qu'en ce qui concerne la production de savoir (jusqu'au contenu et à la forme de cette thèse doctorale).

Si, comme je le fais, on avance réellement que l'art est affaire de pouvoir plutôt que de savoir ou de représentation, et que le langage se rapporte indissociablement et avant tout à une trame de pouvoir, il en résulte que la littérature est envisagée en termes pragmatiques, dans sa

puissance politique et dans sa posture médiatique. Dans sa puissance politique, la littérature s'envisage selon qu'elle soulève une forme-de-vie, qu'elle « invente un peuple » dans une expérience du langage qui peut aussi bien engager des efforts idiorrythmiques. Une telle expérience du langage s'exerce aussi comme un moyen sans fins. Pratique de pouvoir sans fins et « *gewaltlos* », cette expérience n'entre que mal dans des institutions aux critères fixés et garantis par un savoir. En ce sens, il faut repenser ce qu'on entend au juste par « littérature » (exercice d'autant plus délicat qu'on ne recourt pas à l'autorité des concepts, respectivement historiques et « posthistoriques », d'avant-garde ou de monde de l'art). Pour notre part, nous préférons penser en termes de geste vertical, d'athlétisme et d'éthopoiétique – et donc en termes de puissance et de création langagière. Ensuite, ce pragmatisme prend acte de l'environnement médiatique contemporain. C'est dire que la création langagière ne doit pas se confiner au dispositif humaniste du livre papier – ce qui implique surtout qu'elle sorte d'un paradigme théologico-politique favorisant un schéma hylémorphique, sous la forme du signifiant-signifié –, mais elle doit pouvoir engager toutes pratiques artistiques, tout le maquis des productions d'« affect » et de « percept ». C'est dire aussi qu'elle peut voir un autre rapport au corps. De même, le langage comme puissance affective et sensorielle peut être pratiqué et étudié en marge de l'écriture alphabétique, par exemple dans des pratiques orales (hip hop enregistré en mp3 ou produit en direct, rapport à la danse, etc.), corporelles (danse, « théâtre »), ou audiovisuelles (« lecture » ou performance avec une partition visuelle, avec vidéo en appui, etc.).

La création langagière peut néanmoins utiliser le livre papier. Il serait simpliste de prétendre se débarrasser de la forme livresque, par avant-gardisme, en reconduisant son *épistémé* dans des formes qui n'ont rien à voir avec le livre (l'argument serait analogue à celui de l'athée qui a besoin de ne pas « croire » en Dieu). Ce n'est pas le régime auctorial humaniste (pour ne nommer que cet aspect) qui doit investir de nouveaux médias, mais les nouveaux médias qui « doivent » ou peuvent investir la forme papier. Qu'est-ce à dire? Le livre papier ne peut rester contemporain qu'en rencontrant, en reconnaissant, en mettant en acte et en travaillant, à même le papier, les nouvelles habitudes de lecture (dont la fragmentation), les modes de subjectivation et les narrativités actuelles (séries télé, réseaux sociaux, jeux vidéo, etc.), la créativité lexicale commerciale ou encore le rapport au bruit, au savoir et à l'information dans un environnement informatisé. Dans cette thèse, nous voulons constituer des outils conceptuels pour penser ces problèmes, et nous verrons que le geste vertical, dans sa puissance

affective et sensorielle, engage une exemplarité, une littéralité et une plasmaticité qui permettent de penser et de pratiquer en mouvement, entre humanisme et capitalisme civilisationnel. La rencontre de Deleuze et d'Agamben nous permet aussi d'aborder deux auteurs aussi différents que le sont Valère Novarina et David Foster Wallace (DFW).

Cela dit, notre thèse, en travail sur deux plans (rasage de l'humanisme, position intermédiaire) laisse supposer que le livre provoque des effets intermédiaires qui sont indépendants de l'humanisme. D'une part, on trouve un ensemble d'effets intermédiaires qui concordent avec l'humanisme, jusqu'à le susciter (c'est l'objet du premier chapitre); d'autre part, on trouve un ensemble d'effets intermédiaires qui n'appartiennent pas à l'humanisme, et qui n'appartiennent peut-être pas non plus à la communication récréative. Lire n'est pas jouer à un jeu vidéo. En cherchant à penser la création langagière, nous cherchons du même souffle à en penser la puissance intermédiaire, jusqu'à ses effets éthiques et politiques; nous voulons voir comment le livre papier peut motiver les comportements et les habitudes, non par le contenu, mais de manière intermédiaire – et qui plus est, dans une constellation médiatique nouvelle et en constante mutation. Ceci dit, les concepts de littéralité et de plasmaticité que nous employons n'expriment qu'une approche de cette vaste problématique, puisqu'il reste à les employer face à des usages médiatiques, à de la création médiatique qui se passent de la forme livresque. Notre étude aurait aussi bien pu donner sur une étude du hip hop, à bonne distance des « *whatever studies* », tout comme sur une étude de la création langagière informatisée.

En ce qui concerne la production de savoir, notre propos ne peut qu'engager un rapport problématique à la forme linéaire et aux effets d'autorité d'une thèse doctorale. Si l'on fait passer le pouvoir avant le savoir, il devient délicat de l'affirmer dans une posture de savoir aux termes fixes – bien qu'il faille résoudre et décider. Quand on traite de création de possible, d'événement pur, on ne peut présumer d'aucun universalisme, ce qui est plutôt antithétique avec les exigences de l'académisme. De surcroît, lorsqu'on place le pouvoir avant le savoir, il n'y a rien, non plus, de « nécessaire » a priori, et donc aucun ressort réel pour la causalité. Ensuite, en argumentant en faveur d'un geste vertical qui implique une exemplarité, on risque d'entrer en contradiction sitôt qu'on cesse de donner l'exemple. (Faut-il un style sobre? un cubisme théorique? Et le cynisme, l'ironie? Quand et que trahir?) Ensuite, si la production de savoir ici en cause implique la construction de trouées théoriques par où sortir, à la fois d'un paradigme humaniste tendu entre Raison et Culture (aujourd'hui « impotent »), et à la fois d'un

paradigme d'Excellence (puisque, réglé par un code vide – fonds, capitaux, il interdit certaines errances et certaines intensités), il en résulte potentiellement une thèse « idiote » académiquement parlant, une *excommunication* qui ne peut être pleinement évalué ni sous l'ordre de la Culture, ni sous celui de la performance en matière de circulation (Excellence rentabilisable). Cette tension a été présente tout au long de l'écriture, et j'ai tenté de la réduire en organisant ma proposition comme un savoir organisé de manière « linéaire », verticale et causale – pariant qu'elle pourrait imperceptiblement produire du pouvoir a posteriori, donner des armes et devenir exemplaire. Et cette sobriété est peut-être encore partie d'un *Ausweg* (au demeurant, cette proposition est loin d'être incompatible avec ce que nous avançons en discutant de littéralité, au chapitre 6). Si l'on veut, cette tension apparaît schématiquement comme une sorte de « double contrainte » : réussir, serait échouer, et échouer, réussir; nous essaierons de passer outre et entre, c'est-à-dire d'entrer de plain-pied dans un tiers exclu. Il en résulte une position utopique, qui n'a pas manqué pas de déterminer la méthode de recherche et d'écriture.

*

La méthode de production que j'ai employée diffère bien sûr de la méthode de présentation, laquelle s'ordonne selon une ligne argumentative séquentielle (idéalement causale). Génétiquement, tel qu'évoqué, la recherche et la thèse ont suivi un fil capricieux; les « organes » sont apparus bien avant « l'organisme ». J'ai ainsi tendu un fil entre le *Kafka* de Deleuze et Guattari, l'œuvre de Kafka (qui fit l'objet de l'examen de synthèse) et le concept de plasticité. Dans l'intervalle, le problème de la valeur de la création langagière est apparu comme un authentique fil directeur. Cette trajectoire a été irriguée par un corpus philosophique abondamment composé des travaux d'Agamben, de Benjamin, de Deleuze et de Foucault, tout comme par un corpus portant sur les nouveaux médias et le capitalisme cognitif. Ce n'est qu'en dernier lieu que fut arrêté le corpus littéraire définitif – initialement orienté vers Kafka – autour de DFW et Valère Novarina. Ce choix d'auteurs m'a paru à la fois significatif et exemplaire quant à mes propositions théoriques. En ce qui concerne l'humanisme, une grande partie du matériel a été préalablement placé lors de mes recherches à la maîtrise.

Au plan des habitudes de pensée, j'ai d'abord travaillé « en apnée », suspendant toute croyance en des éléments transcendants, remettant en question jusqu'aux « fondements » d'une

immanence pure – pour ensuite réintégrer certains éléments, par l’intercession du geste vertical. Un certain scepticisme, donc – geste philosophiquement classique. En ce qui concerne le capitalisme cognitif et la plasticité, j’ai procédé par un furetage (*browsing*) en fragmentation, sans excellence ni culture, pour organiser l’information après coup, au fil de la métamorphose (et de la définition) de la problématique. Enfin, j’ai utilisé les œuvres de Kafka, Kleist, Novarina et DFW « par injection » dans le fil théorique, et elles ont déterminé l’élaboration des concepts. Ce travail par injection demeure présent dans le texte final, puisqu’on ne trouve pas d’étude herméneutique de tel ou tel texte, sous la forme d’une exégèse définitive, mais plutôt une pulvérisation dans l’ensemble de la thèse, au fil de l’argumentation. Enfin, il va sans dire que mon point de départ philosophique, soit un scepticisme ancré dans un plan d’immanence, sans universalisme ni nécessité, et posant matériellement le pouvoir et la puissance avant le savoir, m’a interdit une approche historiographique, tout comme une approche herméneutique au sens strict. Le visage apparaît lui-aussi après les organes.

*

La thèse suit le parcours suivant. Au chapitre 1, nous considérons comment l’humanisme est lié à une situation historique et médiatique donnée, et comment il en vient à être dépassé par le capitalisme civilisationnel. Au passage, nous présentons plusieurs concepts nécessaires au fil théorique : les concepts de dispositif et de pureté; ceux d’*Ausweg*, de *glückliche Hand*, de *bloom* et de katargèse (bloc messianique); surtout, le concept de fongibilité, lequel permet de poser des distinctions fondamentales quant à la gestion de l’universel dans la modernité humaniste et sous le capitalisme civilisationnel. Le concept de fongibilité vient jeter un nouvel éclairage sur l’enregistrement, et il permet de mieux comprendre la manière dont l’humanisme et l’hégémonie de la conscience de soi s’articulent avec l’économie capitaliste et la communication récréative. Ce concept prépare également une réflexion sur la plasticité (chapitre 4). Au chapitre 2, nous envisageons l’écriture dans un paradigme de pouvoir, en tant qu’athlétisme et éthopoïétique. Nous y présentons également le *geste vertical*, qui permet de dépasser matériellement la dichotomie transcendance/immanence, d’opposer une consistance « verticale » contre la communication récréative et son code vide, mais aussi d’opposer une plasticité contre l’humanisme, son historicité et ses tendances métaphysiques. Placé sur un fond éthopoïétique, le geste vertical ouvre sur les concepts de plasmaticité et de littéralité, qui permettent à leur tour d’envisager les textes imprimés (tant du côté de l’écriture que de la

lecture) de manière à passer *entre* culture et excellence. Au chapitre suivant, nous considérons le « capitalisme civilisationnel » dans le détail, entendu que, davantage que la tradition humaniste, il constitue un phénomène spirituel aujourd'hui déterminant. Nous déployons au passage une étude médiatique qui fonctionne selon les notions de saturation et de séparation dans une éthique du jeu. Ces notions rencontrent un concept de « fenestration » par où nous pensons une subjectivation ironique dans un régime de fiction totale. Nous examinons simultanément ce que nous nommons la « communication récréative », pour penser ce qui motive aujourd'hui la production immatérielle en regard de l'expérience du langage et de l'écriture. La ludicité du capitalisme immatériel est finalement abordée à la lumière d'un concept de plasticité et d'un ensemble de considérations tenues à partir des polymères. Finalement, les chapitres 5 et 6 sont constitués de deux études littéraires, portant respectivement sur Valère Novarina (surtout selon *Lumières du corps*) et DFW (surtout selon *Infinite Jest*). Nous choisissons ces deux auteurs parce que leur œuvre, encore peu étudiée, exemplifie avec puissance la production langagière, dramaturgique et romanesque contemporaine. Dans le monde francophone, Novarina engage significativement l'expérience du langage contre la communication, mais aussi contre un certain humanisme, produisant une œuvre originale qui échappe à l'herméneutisme tout comme aux contraintes du livre et des genres littéraires. Pour sa part, DFW cherche explicitement à dépasser un certain « postmodernisme » en littérature, tout en assumant l'héritage du « grand roman » étatsunien. Sa position, très délicate, nous paraît unique dans sa puissance, son courage et sa ligne d'action. Ces deux études littéraires nous donnent aussi l'occasion de déployer les concepts de plasmaticité (chap. 4 et 5) et de littéralité (chap. 6), pour les associer intimement au geste vertical. Nous verrons aussi comment la plasmaticité et la littéralité peuvent être pensées selon une exemplarité et une fissibilité comique (*Zerstreuung*). Le geste vertical apparaît dès lors comme un geste qui permet de penser et d'exercer la puissance de la création langagière; tourné vers l'infongible et non l'inverse, il replace la question de la valeur selon la musculature d'un athlétisme et d'une éthopoiétique. Ce qui émerge est un art de l'ouverture, de la discontinuité et de la sortie. Ce rapport aux relations de pouvoir s'exerce politiquement et médiatiquement, et en tant qu'art, il concerne autant la théorie que la pratique (de l'esthétique à l'*éthos* d'une forme-de-vie).

CHAPITRE 1

L'imprimerie, l'humanisme et la fongibilité

1.1.1 – L'importance de l'imprimerie

La littérature que nous connaissons aujourd'hui, si plurielle, relève de la « modernité ». Elle apparaît avec une urbanisation intensifiée de l'Europe, avec la « découverte » (ou l'invention) des Amériques, avec une intensification des échanges marchands, avec une nouvelle vision du temps historique (qui connaît, comme l'humanisme, son apogée au XIX^{ème} siècle), avec une perspective orientée par l'« humanité » (dans une forme nationale) et l'individualité. Ce qui est en cause, c'est essentiellement une période historique qui remonte aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, avec la fondation des universités, notamment, mais qui ne prend son envol qu'avec l'invention de l'imprimerie, soit au XV^{ème} siècle. L'imprimerie bouleverse considérablement le monde Européen, et il est vraisemblable qu'elle ait été le facteur décisif dans le « passage » du christianisme à l'humanisme, dans la naissance du sujet moderne, d'une individualité transcendante qui marque autant les œuvres de René Descartes, de Luther, de Thomas Hobbes ou d'Immanuel Kant.

Il est bien sûr impossible d'entrer ici dans le détail des effets historiques de l'imprimerie, d'autant plus que ces effets s'ajoutent, parfois d'une manière inextricable, à ceux d'événements politiques, économiques et scientifiques qui en sont indépendants, bien que connexes. (Il s'agit au demeurant d'un champ de recherche assez balisé et qui a laissé plusieurs monographies remarquables, dont *La révolution de l'imprimé* d'Elizabeth Eisenstein, *Imagined Communities* de Benedict Anderson ou *L'apparition du livre* de Lucien Lefebvre et Henri-Jean Martin – pour ne nommer que quelques incontournables.) Cela dit, nous pourrions citer en exemple les liens qui unissent l'imprimerie au développement de la Renaissance italienne et à la crise civile et religieuse du Protestantisme. De même, les Lumières françaises sont inconcevables sans l'imprimerie, tout comme le Sujet du Romantisme allemand, entre *Kultur*, *Wissenschaft* et *Bildung*. Il faut aussi voir comment l'individualisme de la Renaissance et des Lumières est absolutisé dans la philosophie hégélienne, pour retentir, même à l'envers, chez Marx. C'est toute l'histoire de l'humanisme, pour ne pas dire l'histoire tout court, qui sort de l'imprimerie. Cette invention, plusieurs fois améliorée (par l'invention des caractères mobiles, de la presse cylindrique ou de la presse rotative, sans parler des techniques de production du papier) est un acteur historique

fondamental, et la littérature en constitue le versant esthétique – elle est une pratique contingente déployée dans une situation sociohistorique.

L'imprimerie fait tomber la théologie sur terre, et la littérature concrétise un changement spirituel, en sécularisant massivement l'écriture. Ainsi, le premier et le mieux diffusé des livres imprimés est la Bible; mais en favorisant une circulation des idées, l'imprimerie contribue à remettre en cause l'autorité ecclésiastique puis divine pour déplacer celle-ci sur l'humanité en général (ou sur l'État), et sur l'individu éclairé en particulier (nous retrouverons aussi ici tout le problème de la souveraineté politique). Du même souffle, certains des acquis du christianisme sont déplacés et sécularisés, et d'une transcendance divine on passe à une transcendance de l'humain comme figure historique, ce qui ouvre la voie à une immanence organisée autour d'une nouvelle transcendance, une transcendance terrestre disciplinaire puis « gouvernementale » (structure étatique souveraine et biopolitique administrative). De fait, nous croyons avec Agamben qu'il faut voir un double héritage du christianisme, dans la constitution de deux paradigmes laïques, soit la théologie politique et la théologie économique.

La théologie chrétienne a donné naissance à deux paradigmes politiques au sens large, paradigmes antinomiques mais qui ont fonctionné de manière connexe : la théologie politique, qui fonde dans le Dieu la transcendance du pouvoir souverain, et la théologie économique, qui y substitue l'idée d'une *oikonomia*, conçue comme un ordre immanent – domestique et non politique au sens strict – à la vie divine et à la vie humaine. Du premier paradigme dérivent la philosophie politique et la théorie moderne de la souveraineté; du second, la biopolitique moderne, qui s'étend jusqu'au triomphe actuel de l'économie et du gouvernement sur tout autre aspect de la vie sociale⁸.

Dans tous les cas, la métaphysique comme savoir cède peu à peu à la transcendance comme dispositif effectif (la rencontre entre le synthétique et l'analytique, chez Kant, en fournit une excellente illustration), et la scholastique devient humanisme, puis *Aufklärung*. Au plan individuel, la question de la majorité (une souveraineté de la personne, pour ainsi dire) s'aligne avec un rationalisme en plein essor (dont le parangon tient dans le célébrissime *Was ist die Aufklärung?*).

La littérature propage les idées de l'humanisme, non seulement par les histoires qu'elle raconte, mais aussi par les habitudes spirituelles qu'elle favorise : elle met ainsi en forme une vision de l'individualisme, du temps et de l'espace qui répond au monde humaniste marqué par l'identité personnelle, le rythme long de l'Histoire et l'espace circonscrit de la Nation (*nomos* de la terre). Foucault définit ainsi l'humanisme :

⁸ Giorgio Agamben, *Le règne et la gloire*, p. 17.

J'entends par humanisme l'ensemble des discours par lesquels on a dit à l'homme occidental : « Quand bien même tu n'exerces pas le pouvoir, tu peux tout de même être souverain. Bien mieux : plus tu renonceras à exercer le pouvoir et mieux tu seras soumis à celui qui t'es imposé, plus tu seras souverain. » L'humanisme, c'est ce qui a inventé tour à tour ces souverainetés assujetties que sont l'âme (souveraine sur le corps, soumise à Dieu), la conscience (souveraine dans l'ordre du jugement; soumise à l'ordre de la vérité), l'individu (souverain titulaire de ses droits, soumis aux lois de la nature ou aux règles de la société), la liberté fondamentale (intérieurement souveraine, extérieurement consentante et accordée à son destin). Bref, l'humanisme est tout ce par quoi en Occident *on a barré le désir du pouvoir*⁹...

L'humanisme participe ainsi d'un modèle théologico-politique. Il s'agit d'une pratique spirituelle qui garantit l'assujettissement d'individus souverains, dans un modèle qui n'est pas sans rappeler le Léviathan hobbesien. L'humanisme est un discours qui régule les relations de pouvoir qui passent par l'imprimerie, au besoin en se rapprochant du pouvoir organisé. Aussi est-ce un discours qui contribue à prévenir les débordements de l'imprimerie, en plus d'assurer une mainmise sur le savoir. Il n'est donc pas surprenant que les gouvernements d'Europe aient investi l'université, en lui donnant le rôle moderne de former les individus, d'abord selon les exigences de la Raison, puis selon celles de la Culture nationale¹⁰ : ce faisant, on encadrait les nouvelles habitudes propagées par l'imprimerie et la circulation intensive des idées, et l'autorité était ainsi judicieusement répartie. Il va sans dire que l'humanisme n'est pas pensable sans l'imprimerie : sans moyen de propagation, il demeurent privé de force d'impact. Nous voyons aussi un parallèle entre le passage d'un paradigme rationnel à un paradigme culturel, dans l'université, et la superposition de la théologie politique à la société disciplinaire, jusqu'à replier biopolitiquement l'idée de population sur celle du corps individuel. Néanmoins, le paradigme contemporain de l'excellence nous semble accompagner l'émergence de la société de contrôle, soit le moment où la biopolitique, comme modèle domestique, excède le modèle théologico-politique pour administrer la vie spirituelle immanente d'une population donnée, en vue d'en extraire un profit selon la configuration historique d'un pouvoir organisé.

Si l'humanisme est pour Foucault un ensemble de discours participant d'un dispositif, pour nous, la modernité humaniste désigne la période historique qui s'étend de l'invention de l'imprimerie jusqu'à l'apparition des médias de masse non textuels. Elle comprend donc plusieurs périodes distinctes en les réunissant sous un critère médiatique. Aussi utilisons-nous l'expression *humanisme* pour parler d'un discours, et *modernité humaniste* pour désigner la période historique de l'hégémonie de l'imprimé.

⁹ Michel Foucault, *Dits et Écrits*, tome I, « Par-delà le bien et le mal » (98), p. 1094.

¹⁰ Cf. Bill Readings, *The University in Ruins*.

Pour nous, l'humanisme comporte un aspect politique incontournable, mais il comprend aussi une force spirituelle « nue » – force comportementale ou comportementale, force éthique ou micropolitique – qui repose sur l'hégémonie de l'imprimerie. Ce qui recoupe en partie ce que dit Foucault de la littérature, lorsqu'il indique qu'elle a pu servir à véhiculer des pratiques de soi qui échappaient aux formes de vie visées par le pouvoir organisé :

C'est pourquoi l'Occident rejette avec tant d'acharnement tout ce qui peut faire sauter ce verrou [le *sujet*, au double sens du mot]. Et ce verrou peut être attaqué de deux manières. Soit par un « désassujettissement » de la volonté du pouvoir (c'est-à-dire par la lutte politique prise comme lutte de classe), soit par une entreprise de destruction du sujet comme pseudo-souverain (c'est-à-dire par l'attaque culturelle : suppression des tabous, des limitations et des partages sexuels; pratique de l'existence communautaire; désinhibition à l'égard de la drogue; rupture de tous les interdits et de toutes les fermetures par quoi se reconstitue et se reconduit l'individualité normative.) Je pense là à toutes les expériences que notre civilisation a rejetées ou n'a admises que dans l'élément de la littérature¹¹.

En ce sens, la littérature représente le versant figuratif d'un monde disciplinaire qui transforme littéralement les comportements, puisqu'en lui les individus acquièrent des habitudes spirituelles impensables sans l'imprimerie. Et c'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre la « domestication » [*Zähmung*] tels que l'entendent Peter Sloterdijk et Martin Heidegger¹². La littérature entre dans une anthropogénétique, dans une production de l'humain sous un paradigme théologico-politique et sous l'hégémonie de l'imprimerie et de la conscience de soi. C'est également ce que suggère « l'archéologie de l'humanisme » proposée par Hendrik Birus¹³, lequel travail en parallèle à *La lettre sur l'humanisme* de Heidegger. Néanmoins, l'usage moderne du terme *humanisme* ne prend vraisemblablement forme au début du XIX^{ème} siècle, chez les idéalistes Allemands (dont on connaît l'intérêt pour l'écriture littéraire, désignée comme *Dichtung*), soit après l'invention de l'imprimerie. Ceci laisse à croire que ce n'est pas un humanisme transhistorique qui accouche de l'imprimerie selon une trame spirituelle téléologique, mais l'inverse : l'apparition de l'imprimerie provoque un bouleversement spirituel qui traduit de nouvelles manières de penser l'individu, mais qui engage surtout une nouvelle anthropogénétique, qui finit par cristalliser dans le modèle national et historique, en théologie politique. Ce monde théologico-politique et domestique, représentationnel et technique, importe davantage dans la compréhension de l'humanisme – et ipso facto dans celle de la littérature – qu'aucune « transcendance de l'Humain » (même sous la forme de la Raison ou de la Culture). Si l'Humain semble remplacer Dieu (classiquement en philosophie, de Hobbes à Marx, en passant par Kant et Hegel), c'est en tant que discours figuratif coulé dans la matrice

¹¹ Michel Foucault, idem, p. 1094.

¹² Respectivement : Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain*; Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*. Chez Heidegger, l'humanisme n'est acceptable que comme révélation de l'Être, lequel vient au langage.

¹³ Henrik Birus, « The Archeology of 'Humanism' », revue *Surfaces* (en ligne).

béaviorale des habitudes spirituelles provoquées, puis entretenues, par l'imprimerie. Aussi Foucault y verra une illusion d'optique introduite au XIX^{ème} siècle :

Le mouvement humaniste date de la fin du XIX^{ème} siècle. [...] Quand on regarde d'un peu près les cultures des XVI^{ème}, XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, on s'aperçoit que l'homme n'y tient littéralement aucune place. La culture est alors occupée par Dieu, par le monde, par la ressemblance des choses, par les lois de l'espèce, certainement aussi par le corps, par les passions, par l'imagination. Mais l'homme lui-même en est tout à fait absent¹⁴.

Penchant vers l'humanisme, la littérature ne se contente pas de raconter ou de transmettre des messages, elle forge et fonde des comportements, elle propage des signes et un usage spécifique de ceux-là. La littérature naturalise de nouvelles habitudes acquises par l'« humanisation » du christianisme, par une laïcisation lente mais progressive de la vie spirituelle, tout comme par le passage progressif d'un pouvoir monarchique et religieux à un pouvoir étatique et économique. Et cette puissance de la littérature peut aussi desservir un dispositif donné, une configuration particulière où coule du pouvoir d'une manière stable; d'où aussi que la littérature ait pu jouer un rôle subversif, jusqu'à susciter des procès ou provoquer des gestes de censures, selon qu'elle s'écartait des discours dominants. Foucault assigne donc à la littérature un rôle transgressif, à partir de l'instauration d'un régime de propriété intellectuelle (l'auteur) :

Et lorsqu'on a instauré un régime de propriété pour les textes, lorsqu'on a édicté des règles strictes sur les droits d'auteur, sur les rapports auteurs-éditeurs, sur les droits de reproduction, etc. – c'est-à-dire à la fin du XVIII^{ème} siècle et au début du XIX^{ème} – c'est à ce moment-là que la possibilité de transgression qui appartient à l'acte d'écrire a pris de plus en plus l'allure d'un impératif propre à la littérature.

En somme, la littérature, en travaillant au désassujettissement du sujet moderne, semble capable d'opposer un discours à une « technique-message » (« medium is the message »), pour exercer une pratique de soi qui s'oppose à une certaine domestication. Cela dit, la littérature demeure, même dans ses transgressions les plus vives, encadrée institutionnellement.

Finalement, la capacité de l'écriture imprimée à transmettre le sentiment de l'universel (puissance œcuménique) est aux sources d'un mouvement politique qui débute avec l'apparition des grammaires des langues vernaculaires et culmine avec la montée des États nationaux. Ce moment historique est notamment illustré par l'élaboration et l'utilisation de la grammaire castillane pour affermir la couronne d'Espagne et administrer la Nouvelle-Espagne. Nous en trouvons encore l'exemple dans le Léviathan hobbesien, qui sert à surmonter la guerre civile en Europe dans la constitution d'un corps politique neutre et gigantesque : l'État à

¹⁴ Michel Foucault, *Dits et Écrits*, tome I, « L'homme est-il mort? » (39), p. 568.

l'image du corps humain, fédération d'individus. Ensuite, avec l'invention de la presse cylindrique (1812) puis de la presse rotative (1845), les États intègrent – non sans difficulté – un organe de pouvoir national de premier ordre, soit la presse. S'il existait des journaux ou des revues avant la presse rotative, l'invention de cette dernière en décuple le tirage et la portée. Elle contribue à former de grands ensembles sociaux et à synchroniser la vie spirituelle des multitudes; en ce sens, la presse rotative annonce « la masse » des *mass medias*, en plus de donner une nouvelle extension au concept de communication. (Incidentement, l'acte de naissance du structuralisme se situe au moment où les médias de masse prennent la forme que nous leur connaissons, soit au début du XX^{ème} siècle, moment où le cinéma puis la radio s'ajoutent au journalisme écrit.) La codification des langues vernaculaires, l'élaboration philosophique et politique d'un contrat social sur une base atomistique et l'appropriation de la presse comme organe de cohésion nationale sont autant d'éléments qui montrent les liens étroits qui existent entre le nationalisme et l'imprimerie.

Harold A. Innis articule ainsi nationalisme et humanisme (un « communisme » et même un « communautarisme ») : « The monopolies of knowledge based on language reinforced by mechanized communication led in turn to nationalism and the growth of communism¹⁵. » L'humanisme est un discours qui favorise la constitution de communauté de pensée, et le nationalisme en représente la massification : comment l'idiorythmie des petites communautés passe au temps national d'une représentation simultanée et synchronique, laquelle permet à son tour de penser la diachronicité de l'Histoire (et même un Sujet absolu qui prend force de souveraineté spirituelle). Innis ajoute, en rappelant le lien qui unit le capitalisme et l'imprimerie : « The enormous expansion of the printing industry and an emphasis on freedom of the press, which favoured the growth of monopolies, have intensified nationalism¹⁶. » La modernité humaniste nourrit ici quatre forces : l'humanisme comme discours, l'imprimerie comme technique, le nationalisme et le capitalisme (biopouvoirs coopératifs mais rivaux). Aussi Innis reprend-il Toynbee pour penser le nationalisme et l'industrialisme, ce qui pour nous se traduit par un continuum qui lie la modernité humaniste au capitalisme civilisationnel, un modèle national à un code transnational – expliquant l'autonomie progressive de la biopolitique en faveur d'une domesticité économique. « Toynbee has suggested that prior to 1875 industrialism and nationalism worked together to build up great powers and thereafter

¹⁵ Harold A. Innis, *Empire and Communications*, p. 193.

¹⁶ Ibid.

industrialism became world wide and nationalism narrow and small¹⁷. » Innis écrit encore comment « [the] accessibility of information favoured the growth of new centres of finance¹⁸. » Et il complète ce rapport entre le nationalisme, l'imprimerie et le commerce en écrivant que « The adaptability of the alphabet to large-scale machine industry became the basis of literacy, advertising, and trade. The book as a specialized product of printing and, in turn, the newspaper strengthened the position of language as a basis of nationalism¹⁹. »

Rappelons que, avant d'être l'avatar de la vie spirituelle de l'Homme, le livre est une marchandise, et l'imprimerie, une entreprise commerciale. L'invention même de l'imprimerie n'a pas été sans friction, et Gutenberg a dû se présenter devant les tribunaux dans le cadre d'une dispute avec son prêteur Johann Fust :

Il avait été convenu que Fust avancerait « environ 800 gulden » à Gutenberg pour « finir l'œuvre » (das werk volnbrengen) au taux de 6%. [...] Or Gutenberg n'avait pas eu assez de ces 800 gulden et Fust avait dû lui en avancer 800 autres au-delà du contrat primitif, ce qui lui avait coûté, comme il les empruntait aussi, 140 gulden d'intérêt. [...] Au total, l'opération revenait à Fust à environ 2020 gulden, dont il exigeait le remboursement de Gutenberg²⁰.

De manière plus générale, Febvre et Martin formulent ainsi la relation qu'entretient le livre avec le commerce : « Dès l'origine, l'imprimerie apparut comme une industrie régie par les mêmes lois que les autres industries, et le livre une marchandise que des hommes fabriquaient avant tout pour gagner leur vie²¹. » À cela il faudrait ajouter que le livre se distingue en ce qu'il est l'une des premières marchandises à pouvoir être produite industriellement, à la machine; il représente à cet égard un tournant dans la mécanisation et la propagation de la fongibilité. Benedict Anderson écrit des lignes qui appuient cette hypothèse :

If the development of print-as-commodity is the key to the generation of wholly new ideas of simultaneity, still, we are simply at the point where communities of the type 'horizontal-secular, transverse-time' become possible. Why, within that type, did the nation become so popular? The factors involved are obviously complex and various. But a strong case can be made for the primacy of capitalism²².

Anderson ajoute ensuite : « One of the earlier forms of capitalist enterprise, book-publishing felt all of capitalism's restless search for markets²³. » Pour sa part, dans un passage sur l'importance historique de l'imprimerie dans la vie spirituelle occidentale (et ce pour mieux

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Idem, p. 170.

¹⁹ Idem, p. 196.

²⁰ Guy Bechtel, *Gutenberg et l'invention de l'imprimerie*, p. 372. Selon l'auteur (et nous ignorons la méthode de calcul), la somme prêtée équivalait à 160 000 \$ US en 1992.

²¹ Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, p. 165.

²² Benedict Anderson, *Imagined Communities*, p. 37.

²³ Ibid.

penser l'importance de l'informatique sur la vie spirituelle contemporaine), Jeremy Rifkin nous donne à penser l'imprimerie, la fongibilité et l'industrialisation comme trois phénomènes complémentaires : « Print also introduced the idea of assembly, a key component of the industrial way of life. Separating the alphabet into standardized units of type that were uniform, interchangeable, and reusable made print the first modern industrial process²⁴. » Enfin, tout comme Foucault, Rifkin établit un lien entre le capitalisme, la propriété privée et l'imprimerie :

The last great shift in communications technologies, from oral and script culture to print culture, came at the dawn of the modern era and changed forever the nature of human consciousness. The print revolution facilitated a way of thinking that was ideally suited to a society organized around the notion of private property relations and market exchange²⁵.

Cette réflexion de Rifkin sur la propriété privée et le livre annonce un chiasme avec le couple formé par l'usage (ou « l'accès ») et l'informatique. Selon Rifkin, la propriété privée et le livre forment un champ de force pour l'individualisme possessif à la base des démocraties capitalistes, un sujet qui est aussi une forme ontologique, à la fois individu et type d'individuation humaine prise dans un contexte socio-historique. Parallèlement, un changement médiatique (de l'hégémonie du livre à celle de l'informatique) semble impliquer un changement dans l'ordre de la possession, soit un passage de la propriété à l'usage (et son exclusivité). Informatique et usage se répercutent sur l'individuation humaine en formant un nouveau champ d'individuation, où émerge un autre « type » de conscience, celle du « protéen²⁶ ».

Pour résumer d'une manière lapidaire, il est vraisemblable que la modernité humaniste ne porte pas l'humanisme comme une essence transhistorique; elle le véhicule comme un discours, en préparant et en nourrissant le capitalisme civilisationnel. Figurativement, la modernité humaniste tourne autour du Sujet humain transcendantal comme moteur culturel et rationnel, et ce tant dans le discours humaniste que nationaliste (et donc en grande partie dans cette pratique devenue forme d'art et qui s'appelle « littérature »). Littéralement cependant, la modernité humaniste accomplit le déploiement du capitalisme civilisationnel et transnational, puisqu'elle repose sur une technologie de reproduction qui spiritualise et diffuse littéralement de la fongibilité.

²⁴ Jeremy Rifkin, *The Age of Access*, p. 204.

²⁵ Ibid.

²⁶ Le terme *protéen* (*protean*) est mis en valeur par Robert Jay Lifton dans *The Protean Self*. Rifkin le reprend dans son analyse. Par ailleurs, nous utilisons ici le terme *informatique* d'une manière provisoire et approximative, et nous en appelons pour l'instant à l'intuition du lecteur. Nous reviendrons sur ce sujet au chapitre 3.

1.1.2 – L'imprimerie et l'argent

Le capitalisme accompagne l'humanisme, mais l'imprimerie est nécessaire à l'essor du capitalisme civilisationnel, durant la modernité humaniste : elle permet la constitution de centres financiers qui fonctionnent comme des centrales d'information; elle participe de l'industrialisation, tantôt directement, dans le commerce du livre, tantôt indirectement, en supportant logistiquement le commerce de façon générale; elle permet une meilleure gestion des populations, c'est-à-dire qu'elle sert biopolitiquement à maintenir une réserve de travailleurs; elle favorise l'urbanisation; enfin, l'imprimerie permet le papier-monnaie. L'argent gagne en fluidité et en fongibilité par ce véhicule financier qu'est le papier-monnaie, lequel accomplit une capitalisation à grande échelle grâce au mécanisme de la réserve monétaire. « L'argent a trois créateurs : la Monnaie, le Trésor, qui est à l'origine du papier-monnaie; et les banques sous leur différentes formes²⁷. »

Ce n'est pas un hasard si l'argent et le livre imprimé mènent la fongibilité, dans la modernité humaniste, et si ces deux technologies viennent à jouer un rôle si important dans la gouvernance des vivants, jusqu'à prendre un caractère transcendantal. Ils fondent une transcendance « supérieure » à celle du christianisme, une « transcendance sécularisée » qui arrive à souder immuabilité et changement dans une intimité terrestre, et ce de manière à garantir l'un par l'autre. L'humanisme le fait en arrimant le livre imprimé à la Raison puis à la Culture nationale, et ce discours établit un réseau transcendantal (pour nous matériellement historique) qui passe par l'écriture comme garantie tout aussi transcendantale de la manifestation de la parole, par les mathématiques comme clef du savoir (il faut situer ici les tentatives infructueuses de systématisation des mathématiques et du langage au début du siècle dernier) ou par la figure de l'Homme dans ses déclinaisons nationales. Quant à l'argent, elle permet de concilier transcendance et immanence, proximité et distance, avec une efficacité inégalée, avec une fongibilité qui dépasse de loin celle de l'alphabet ou des caractères typographiques, ou même celle de la reproductibilité audiovisuelle – si bien que l'argent peut devenir esthétique ou esprit d'une manière fondamentale et civilisationnelle.

Et curieusement, tous deux deviendront des modèles culturels empruntant à la métaphysique, pour articuler l'aura avec le reproductible, le singulier et l'universel. Aussi n'est-ce pas plus un

²⁷ John Kenneth Galbraith, *L'argent*, p. 37.

hasard si Georg Simmel tire les structures épistémologiques kantienne du côté de la sociologie et de la religion – un geste intellectuel qui est bien sûr repris par Walter Benjamin, puis par Giorgio Agamben. En ce sens, il est possible de lire un continuum entre *La philosophie de l'argent* et *Le règne et la gloire*, en transitant par le fragment de Benjamin intitulé « Le capitalisme comme religion ». Dans ce fragment daté de 1921 (« au plus tard »), Benjamin écrit qu'il « faut voir dans le capitalisme une religion [...]. Le capitalisme est une religion purement cultuelle, sans dogme. Le capitalisme s'est développé en Occident comme un parasite sur le christianisme. [...] Le christianisme, à l'époque de la Réforme, n'a pas favorisé l'avènement du capitalisme, il s'est transformé en capitalisme²⁸. » Agamben reprend d'ailleurs ces intuitions dans *Profanations*, en suggérant que « nous pourr[i]ons dire ainsi que le capitalisme, en poussant à l'extrême une tendance déjà présente dans le capitalisme, généralise et absolutise en tout la structure de séparation qui définit la religion²⁹. » (Ce n'est toutefois que dans *Le règne et la gloire* qu'Agamben arrive à établir une généalogie entre le christianisme et le capitalisme comme biopolitique : en effet, il y montre et y démonte le mécanisme théologique de la gloire dans son rapport avec l'*oikonomia* chrétienne, en la distinguant de la théologie politique.) Ces travaux nous semblent toutefois tributaires du colossal opus magnum de Georg Simmel. Ce dernier écrit :

Mais en réalité l'argent, moyen absolu et donc lieu de rencontre d'innombrables séries téléologiques, a justement des rapports significatifs, psychologiquement, avec l'idée de Dieu, et si la psychologie peut les dévoiler, c'est qu'elle a pour privilège de ne pouvoir blasphémer. L'essence profonde de la pensée divine est d'unir en elle toutes les diversités et les contradictions du monde : elle est, selon la belle expression de Nicolas de Cuse, la *coincidentia oppositorum*. L'idée que tout ce qui est étranger et inconciliable pour l'être s'unifie et se compense dans cette pensée divine, engendre cette paix, cette sécurité, cette richesse affective universelle liée à la représentation de Dieu et au sentiment de sa présence³⁰.

À cette description des effets psychologiques de l'argent, Simmel ajoute une remarque sur son universalité, rivale de la religion : « L'hostilité envers l'argent, souvent témoignée par la mentalité religieuse ou ecclésiastique, peut se rattacher à ce sentiment instinctif de l'analogie psychologique, entre la plus haute unité économique et la plus haute unité universelle³¹... » Il faudra voir comment l'argent et le livre imprimé, rivaux, représentent deux articulations distinctes entre aura et fongibilité, l'accidentelle singularité et l'universalité « striante » (ou hiérarchique); comment il s'agit de deux technologies où se stabilise, jusqu'à promettre une instrumentalité, l'aporie philosophique d'une dichotomie entre transcendance et immanence; comment ces deux technologies sont incorporées dans des dispositifs distincts et qui commandent des façons de faire, des manières d'être faisantes, des éthos tout aussi distincts.

²⁸ Walter Benjamin, *Fragments*, fr. 74, p. 110-113.

²⁹ Giorgio Agamben, *Profanations*, p. 102.

³⁰ Georg Simmel, *Philosophie de l'argent*, p. 281.

³¹ Idem, p. 282.

1.2.1 – Digression autour du dispositif

Nous avons parlé de *dispositif*. Bien sûr, ce terme renvoie à Michel Foucault et à Giorgio Agamben. Foucault le définit ainsi en 1977 :

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom c'est, [...] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments [...] par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction de répondre à une urgence. [...] C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux³².

Ce qui s'esquisse ici, c'est le concept de biopolitique, un concept qui prend de plus en plus de place dans l'œuvre de Foucault, et qui apparaît avec une netteté croissante dans les cours donnés au Collège de France de 1976 à 1979³³. Les concepts de *dispositif*, *biopouvoir* ou *biopolitique* préparent la relève du concept de *société disciplinaire*, et il est facile de voir comment ils fondent ensuite les concepts de *société de contrôle* (Gilles Deleuze, empruntant à William Burroughs) de *néo-fascisme* (Deleuze) ou de *fascismo posmoderno* (Santiago López Petit)³⁴. Il n'est pas inutile de mentionner cet héritage, entendu que le concept de société de contrôle connaît un grand succès dans les humanités américaines, notamment dans la théorie des nouveaux médias (cf. McKenzie Wark et Alexander Galloway) et dans la critique politique. Foucault arrime pour sa part cette théorie du dispositif biopolitique à l'émergence du capitalisme moderne sous l'impulsion des physiocrates et de l'influence des théories libérales puis néo-libérales, ainsi qu'à l'apparition corollaire d'une technique administrative : la statistique³⁵. Indiquons que cette technique administrative prépare déjà la société d'excellence qui rend caduc et vide de sens – littéralement – la culture au sens humaniste. Le terme *dispositif* renvoie donc au biopouvoir, à une forme de gouvernementalité qui apparaît avec l'essor du capitalisme civilisationnel, avec une explosion démographique et une accélération de l'urbanisation qui préfigurent la révolution industrielle. Cette gouvernementalité se superpose à la gestion disciplinaire : à la discipline, elle ajoute la régularisation. Mais elle représente une nouvelle articulation de l'immanence et de la transcendance puisque, à la gestion des corps (extraction

³² Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome 2, « Le jeu de Michel Foucault » (206), p. 299. Repris par Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, p. 8-10.

³³ Cf. Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* »; *Sécurité, territoire, population*; *Naissance de la biopolitique*.

³⁴ Respectivement : Gilles Deleuze, *Pourparlers*, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle »; Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, « Le juif riche » [sic]; Santiago López Petit, *El infinito y la nada*.

³⁵ Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, *statistique* est un terme technique dérivé du latin moderne *statisticus*, « relatif à l'État » (1672), lui-même formé à partir de l'italien *statistica* (1633). En français, il apparaît vers 1771. Par ailleurs, « l'allemand *Statistik*, de même origine que le français, apparaît en 1752; en Angleterre, *Political arithmetic* fut employé au XVII^{ème} siècle avant *statistics* (1798).» Sur ce sujet, cf. également le chapitre « Political arithmetic (1662) » in *The Emergence of Probability* de Ian Hacking.

de vie nue), elle ajoute une conscience étatique dont l'abstraction fonctionne sur un mode fongible.

Donc, après une première prise de pouvoir sur le corps qui s'est faite sur le mode de l'individualisation, on a une seconde prise de pouvoir qui, elle, n'est pas individualisante mais qui est massifiante, si vous voulez, qui se fait en direction non pas de l'homme-corps, mais de l'homme-espèce. Après l'anatomo-politique du corps humain, mise en place au cours du XVIII^{ème} siècle, on voit apparaître, à la fin de ce même siècle, quelque chose qui n'est plus une anatomo-politique du corps humain, mais que j'appellerais une « biopolitique » de l'espèce humaine³⁶.

Si Foucault affirme que l'humanisme est un effet d'optique historique engendrée tardivement au XIX^{ème} siècle, il ne relève pas moins une forme politique qui s'apparente à la figure de l'Homme, laquelle est présente dans les discours philosophiques et littéraires, avant le XIX^{ème} siècle. Toutefois, cette forme politique ressemble beaucoup plus à un télescopage entre l'individu et la population (ou la masse), dans un cadre national. Sous la figure de l'Homme, on trouve des individus.

Ce à quoi on a affaire dans cette nouvelle technologie de pouvoir, ce n'est pas exactement la société (ou, enfin, le corps social tel que le définissent les juristes); ce n'est pas non plus l'individu-corps. C'est un nouveau corps : corps multiple, corps à nombre de têtes, sinon infini, du moins pas nécessairement dénombrable. C'est la notion de « population ». La biopolitique a affaire à la population³⁷ [...].

Le livre et l'argent semblent annoncer – sinon permettre – la création du couple individu/masse. Ils proposent un nouveau rapport entre l'immanence et la transcendance. La gestion de la fongibilité, dans l'humanisme et dans le capitalisme financier, par le livre et l'argent, crée des séparations nouvelles; elle crée une transcendantalité qui négocie avec l'aura du singulier, dans la forme individuelle. Humanisme et capitalisme exercent une biopolitique complémentaire mais distincte. Plus le capitalisme financier devient civilisationnel, plus il tend à s'approprier les dispositifs animés par l'humanisme. En fait, la société de contrôle ressemble à la fusion entre théologie politique et domesticité économique, à l'avantage du capitalisme financier (favorisé par l'apparition des médias de masse), lequel métamorphose l'anthropogénétique humaniste. Ce que révèle cette fusion, c'est la puissance supérieure de la fongibilité monétaire par rapport à celle du livre imprimé, soit la puissance, quasi atomistique, de rapprocher jusqu'à la soudure immanence et transcendance, et ce de manière à administrer l'universalisme comme instrument spirituel, en poussant à l'extrême la séparité³⁸

³⁶ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* », p. 216.

³⁷ Idem, p. 218.

³⁸ Que le lecteur pardonne ici le recourt au néologisme (ou au barbarisme). En effet, pour nous la *séparité* désigne une séparation changeante et en mouvement, un principe de ou une tendance à la séparation et non une séparation effective ou achevée. Cette distinction est analogue à celle que fait Gilbert Simondon entre l'individu et l'individuation, dans *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Par ailleurs, la distinction séparation/séparité recoupe aussi les couples être/faire ou propriété/usage. Il nous semble aussi que ce concept (séparité) fait écho – même a contrario – à celui de *separateness* qu'utilise Jeremy Rifkin dans *The Age of Access*, p. 196. Enfin, indiquons que le concept de séparité est très proche de la *discrétion*.

transcendantale. Enfin, il faut voir comment il peut être absurde d'opposer l'humanisme au capitalisme, sur la base d'une supposée opposition entre transcendance/esprit (humanisme littéraire) et immanence/matière (capitalisme matérialiste), puisque tous deux articulent ces éléments dans une biopolitique qui étend une grille hiérarchique sur des vivants considérés de manière fongible, et tout deux proposent un découpage entre individus et masse, c'est-à-dire un individualisme possessif. Humanisme et capitalisme sont tournés vers la fongibilité, mais avec des moyens et une perspective entièrement différentes; qui plus est, les techniques de fongibilité de l'un diffèrent parfaitement de celles de l'autre.

Soulignons au passage « l'urgence » sur laquelle la formation du dispositif fait fond (« j'entends une sorte – disons – de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction de répondre à une urgence »). Ce thème passe en catimini, mais il est possible de le raccorder à celui de l'état d'exception, développé autant par Carl Schmitt que par Walter Benjamin, et déployé par Agamben dans *État d'exception*. L'état d'exception recoupe la katargèse messianique, interprétée de manière divergente, en « divergent accord », par Schmitt et Jacob Taubes. Ce qui va rapidement nous intéresser ici, et nous y reviendrons en détail, c'est le rapport que fait Benjamin puis Agamben entre messianisme et langage, et même, entre messianisme et médias de masse (dans le cas de la reproductibilité technique).

Pour sa part, Agamben reprend les travaux de Foucault sur le dispositif en les utilisant dans une archéologie de la gouvernementalité, dans la reconstruction du concept rhétorique de *dispositio* et du concept théologique de *oikonomia*. « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants³⁹. » En bref, un dispositif est une biopolitique appliquée. Mais avant de montrer comment celui-ci s'articule avec un plan transcendantal, et de reconduire ainsi la question antique du rapport entre transcendance et immanence (*Le Règne et la gloire*), Agamben présente le dispositif comme une structure immanente vide : « Le terme dispositif nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être. C'est pourquoi les dispositifs doivent toujours impliquer un processus de subjectivation. Ils doivent produire leur sujet⁴⁰. »

³⁹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, p. 31.

⁴⁰ Idem, p. 27.

1.2.2 – Digression autour du concept de pureté (*Reinheit*)

Il est tentant de lire en la *pureté* (« *pure* activité de gouvernement ») une rémanence métaphysique de type kantien. Mais trois ans plus tôt, Agamben écrit précisément des pages fort éclairantes sur le concept de *Reinheit* et de *Reinigung* chez Benjamin, en commentant *Zur Kritik der Gewalt*.

Benjamin, dans une lettre à Ernst Schoen qui développe et reprend les motifs déjà élaborés dans un article sur Stifter, définit avec soin ce qu'il entend par « pureté » (*Reinheit*). « C'est une erreur de supposer quelque part une pureté subsistante qui n'aurait besoin que d'être préservée [...] La pureté d'un être n'est jamais inconditionnée ni absolue, elle est toujours soumise à une condition. Cette condition diffère chaque fois en vertu de l'être dont la pureté est en cause; mais *jamais* cette condition ne réside dans l'être lui-même. Autrement dit : la pureté de tout être (fini) ne dépend pas de lui-même [...] Pour la nature, c'est le langage humain qui est la condition même, située hors d'elle, de sa pureté⁴¹. »

Agamben ajoute immédiatement qu'il s'agit d'une « conception non substantielle, mais relationnelle, de la pureté ». Ce léger déplacement se raccorde implicitement au thème de l'*experimentum linguae* (cf. *Enfance et histoire*; *Moyens sans fins*; *La Communauté qui vient*), et il fait passer la question de l'état d'exception à celle du langage, mais en dépassant les transcendentalismes kantien et heideggériens⁴² pour plutôt mettre en évidence le caractère relationnel, c'est-à-dire politique, du langage quel qu'il soit (« quelconque »).

De même que, dans l'essai [de Benjamin] sur la langue, pure est la langue qui n'est pas un instrument ayant pour fin la communication, mais se communique immédiatement elle-même, c'est-à-dire communique une communicabilité pure et simple; de même, pure est la violence qui ne se trouve pas dans une relation de moyen par rapport à une fin, mais se tient en relation avec sa médialité même. Et comme la langue pure n'est pas une autre langue, n'occupe pas un autre lieu que celui des langues naturelles communicantes, mais se montre en elles en les exposant comme telles, de la même manière, la violence pure se révèle seulement comme exposition et déposition du rapport entre violence et droit⁴³.

Et Agamben ajoute en conclusion de l'ouvrage : « À une parole non contraignante, qui ne commande ni n'interdit rien, mais se dit seulement elle-même, correspondrait une action comme pur moyen s'exposant seulement elle-même, sans relation à un but⁴⁴. »

⁴¹ Giorgio Agamben, *État d'exception*, p. 104.

⁴² Ici un mouvement se reproduit au travers des décennies : dans un premier temps, la pureté kantienne est déplacée par Benjamin, dans un mouvement qui passe de la substance à la relation, de l'être à l'expérience, et de la connaissance à la religion (on en trouve le germe en 1918, dans *Über das Programm der kommenden Philosophie*, où l'*Erfahrung* est appliquée à l'ensemble du *Dasein*); dans un deuxième temps, c'est le rapport entre l'Être et le Temps, tel que refondu dans le tournant linguistique du dernier Heidegger, qui est surmonté par Agamben, déplaçant par ailleurs la question ontologique de la mort (du *Sein zum Tode*) du côté de l'éros (cf. *L'ombre de l'amour : le concept de l'amour chez Heidegger*) en réinterprétant de manière décisive le concept de « facticité ». Il faut voir aussi comment le néo-kantisme de Georg Simmel intervient dans ce chiasme, en faisant intervenir la valeur comme catégorie métaphysique, au tout début de sa *Philosophie de l'argent*.

⁴³ Giorgio Agamben, *État d'exception*, p. 106. Le thème du langage court en filigrane dans tout l'ouvrage, pour saillir exemplairement aux pages 64, 69, 102, 103, 106, 143 et 148.

⁴⁴ Idem, p. 148.

Ce n'est pas un hasard non plus s'il est possible de relire ici les arguments de Ludwig Wittgenstein contre le langage privé, tout comme les arguments servant le surmontement du scepticisme wittgensteinien. La question de l'*experimentum linguae* recoupe précisément le scepticisme wittgensteinien, dans *Moyens sans fins* : « On ne s'étonnera pas que, dans cette perspective, pour Wittgenstein, l'expérience de la pure existence du langage (du *factum loquendi*) puisse correspondre à l'éthique, ni que Benjamin confie à une 'pure langue', irréductible à une grammaire et à une langue particulière, la forme de l'humanité sauvée⁴⁵. » L'*experimentum linguae* fait passer et l'expérience et le langage dans l'ordre de la relation; il n'est donc plus tant question de structures a priori (Kant, Heidegger) que de pratiques immatérielles et immanentes. En d'autres mots, on passe de l'être à l'éthique, et du quoi au comment.

De même, la *tikkun* messianique de la cabale n'est plus la réparation qui restitue un état originaire (pureté substantielle); elle devient la puissance d'expérimenter une pure relation et est aussi bien une pure liberté (pureté relationnelle). Cette liberté, bien sûr, ne se définit plus tellement comme une liberté individuelle libérale (liberté de choisir) : c'est plutôt une liberté relationnelle qui est mise de l'avant, un libre devenir commun qu'Agamben désigne par l'expression wittgensteinienne « forme-de-vie ». Il s'agit aussi d'une puissance de rupture politique qui s'approprie sa propre vie nue (*bloßes Leben* mais aussi *Vergängnis*) pour la faire coïncider avec une forme-de-vie : puissance d'innocence, si on veut, et puissance à déposer la Loi, aussi, en faisant passer l'*auctoritas* de l'état d'exception du côté d'une guerre civile katargétique et *gewaltlos* (Schmitt contre Benjamin, encore). « Diese [Vergängnis] zu erstreben, Auch für diejenigen Stufen des Menschen, welche Natur sind, ist die Aufgabe der Weltpolitik, deren Methode Nihilismus zu heißen hat⁴⁶. » Bien sûr, le nihilisme ici est à entendre comme une pauvreté en table rase qui sert la puissance à faire des expérience à nouveau ou une puissance de répétition/différence (cf. *Expérience et pauvreté*), une katargèse qui renonce au propre de la propriété pour entrer dans l'innocence de l'usage.

⁴⁵ Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, « Les langues et les peuples », p. 81.

⁴⁶ Walter Benjamin, *Theologisch-politisches Fragment/Fragment théologico-politique*. La traduction de Maurice de Gandillac est la suivante : « Rechercher cette évanescence, même pour ces niveaux de l'homme qui sont nature, telle est la tâche de la politique mondiale, dont la méthode se doit appeler nihilisme. » Pour ce qui concerne les citations en langue autre que le français ou l'anglais, nous avons recours à la traduction lorsqu'elle existe et nous semble adéquate ou parlante. Dans le cas contraire, nous avons recours au texte original assorti de sa traduction.

Et dans une guerre civile immatérielle, le nihilisme est peut-être une puissance de disparition, de passage ou d'anonymation, soit l'usage d'un vide (cf. *Théorie du Bloom*), d'une pure [im]puissance ou d'un désœuvrement.

Il proprio di un tale tempo – del nostro tempo – è che, a un certo punto, *tutti* – tutti i popoli e tutti gli uomini della terra – si sono ritrovati in posizione di *resto*. Ciò implica, a ben guardare, una generalizzazione senza precedenti della condizione messianica, in cui ciò che non era all'inizio che un'ipotesi – l'assenza di opéra, la singolarità qualunque, il *bloom* – è diventato realtà⁴⁷.

Ce qui répond bien sûr au *bloom* du collectif Tiqqun. Et Agamben ajoute : « Non il lavoro, ma inoperosità e decreazione sono, in questo senso, il paradigma della politica che viene [...]. Inoperosità non significa inerzia, ma *katargesis* – cioè un'operazione in cui il *come* si sostituisce integralmente al *che*, in cui la vita senza forma e le forme senza vita coincidono in una *forma di vita*⁴⁸. » Cette emphase sur la relation recoupe également le pragmatisme d'un William James (ce qui ricoche également sur la pensée du *nexus* impersonnel d'Alfred North Whitehead, et bien sûr sur tout un pan de la pensée deleuzienne). En fait, la base de l'empirisme radical de William James résonne parfaitement en sympathie avec la pureté benjaminienne :

My thesis is that if we start with the supposition that there is only one primal stuff or material in the world, a stuff of which everything is composed, and if we call that stuff 'pure experience,' then knowing can easily be explained as a particular sort of relation towards one another into which portions of pure experience may enter. The relation itself is part of pure experience; one of its 'terms' becomes the subject or bearer of the knowledge, the knower, the other becomes the object known.⁴⁹

1.2.3 – Pureté : fermeture

La pureté peut s'entendre en termes relationnels, et elle participe ainsi d'une pratique vide capable de discontinuité et d'interruption sans fins (katargèse ou « eschatologie blanche »). Mise en pratique, elle représente un contre-dispositif, ce qui chez Benjamin s'oppose, dans un messianisme sécularisé, à la théologie politique de Carl Schmitt (katargèse contre katargèse-*Aufhebung*). C'est ici aussi qu'intervient la capacité interruptive de la distraction (*Zerstreuung*) qui, comme puissance d'innocence, permet un renouvellement de l'expérience, laquelle excède en mobilité, en plus de les précéder dans le temps, et la connaissance et le savoir. Nous reparlerons de la *Zerstreuung* en rapport au comique (section 5.1.2), mais qu'il soit dit ici que la

⁴⁷ Giorgio Agamben, *La Comunità che viene*, « Postilla 2001 – Tiqqun de la noche », p. 92. Ma traduction : « Le propre de ce temps – de notre temps – est que, à un certain point, *tous* – tous les peuples et tous les hommes de la terre – se sont retrouvés en position de *resto*. Ceci implique, à bien y regarder, une généralisation sans précédent de la condition messianique, dans laquelle ce qui n'était au commencement qu'une impuissance – l'absence d'œuvre, la singularité quelconque, le *bloom* – est devenu réalité. »

⁴⁸ Giorgio Agamben, *La Comunità che viene*, « Postilla 2001 – Tiqqun de la noche », p. 92. Ma traduction : « Non le travail, mais l'inactivité et la décréation sont, en ce sens, le paradigme de la politique qui vient [...]. L'inactivité ne signifie pas inertie, mais *katargèse* – laquelle est une opération dans laquelle le *comment* se substitue intégralement au *quoi*, et dans laquelle la vie sans forme et les formes sans vie coïncident en une *forme de vie*. »

⁴⁹ William James, *Radical empiricism*, « Does 'Consciousness' Exist? », section 1.

Zerstreutheit apparaît également à la toute fin de la dernière version de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Dans ce texte, Benjamin juxtapose la distraction et la capacité à « s'accoutumer » (« Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute⁵⁰ ») avec un renouvellement de la perception et de l'esthétique qui passe par le cinéma. Le cinéma s'adresse aux masses et peut servir d'instrument de propagation du capitalisme, et on le critique à cet effet qu'il substitue la distraction au recueillement (critique dont tient compte Benjamin, dans une prolepse qui passe par Georges Duhamel). Benjamin en est donc bien conscient lorsqu'il écrit que « aussi longtemps que le capitalisme mènera le jeu du cinéma, le seul service qu'on doive attendre du cinéma en faveur de la révolution est qu'il permette une critique révolutionnaire des conceptions traditionnelles de l'art. » Mais il ajoute qu'il ne s'agit pas là de « l'apport essentiel de la production cinématographique en Europe occidentale⁵¹ ».

Ce que Benjamin a en vue est autre chose. Sa réflexion sur le cinéma renvoie bien sûr à celles amorcées sur la gravure et la photographie. Mais le cinéma permet de penser un espace entre le fascisme et le capitalisme, entre l'aura et les médias de masse. Cet espace change littéralement les rapports de propriété (c'est-à-dire, la nature même du « propre ») et signale une caducité de l'aura en même temps qu'une appropriation de l'autorité : « C'est un fait lié à la technique du cinéma comme à celle du sport que tous les spectateurs assistent en demi-experts [*halber Fachmann*] aux performances exhibées par l'un comme par l'autre⁵² ». Le cinéma contribue ainsi au passage de la substantialité à la relationalité, de la propriété à l'usage et de *l'être* au *faire*. « Pour la première fois – et c'est là l'œuvre du cinéma – l'homme doit agir, avec toute sa personne vivante assurément, mais en renonçant à son aura⁵³. » Mais si le cinéma donne l'habitude de faire, il s'appuie surtout sur une puissance qui circule en chacun, puisque chacun peut participer de cette technique de mise en commun sans aura. « *Chacun aujourd'hui peut légitimement revendiquer d'être filmé*⁵⁴. » Aussi la thèse principale de ce texte est-elle celle de la politisation de l'esthétique, envers l'esthétisation fasciste du politique (ce qui recoupe le mécanisme de la gloire examiné par Agamben). « An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual

⁵⁰ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, p. 167 (tout juste avant le *Nachwort*). En français, on trouve le même texte dans les *Œuvres*, tome III, p. 312.

⁵¹ Cette citation et la précédente : Walter Benjamin, *Œuvres*, tome III, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », p. 295.

⁵² Ibid.

⁵³ Idem, p. 291.

⁵⁴ Idem, p. 296. Les italiques sont dans le texte.

tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik⁵⁵. » Le cinéma récèle donc une possibilité de mise en commun où langage et politique coïncident d'une manière analogue à la coïncidence messianique entre forme de vie et vie nue, chez Agamben. Et tout cela s'accomplit néanmoins par la puissance de rupture et d'innocence de la *Zerstreutheit*, qui accompagne une mise en relation dans la « pureté » relationnelle d'une forme de vie barbare et non cultu[r]elle, côte à côte et d'habitude en habitude.

1.2.4 – Dispositif : fermeture

Pourquoi ces digressions sur le dispositif et la pureté – deux notions proches du politique et de la métaphysique qui ne concernent pas, à première vue, la littérature ou l'esthétique? Ce qui est significatif pour nous, c'est que le dispositif et la pureté annoncent, sur des plans théoriques distincts, le problème de l'assujettissement et de la fongibilité, qui retentit à son tour sur les médias et la reproduction mécanique, et donc sur l'imprimerie et la littérature.

Le dispositif répond à une urgence, selon Foucault, tout comme l'état d'exception sert le maintien d'une structure gouvernementale étatique, ou encore le maintien d'un ordre biopolitique non étatique, comme celui du capitalisme civilisationnel. Le dispositif exerce un fonctionnement immanent, il prend part à une administration et, pour cette raison, il permet de penser une sorte de structure domestique où la transcendance s'emboîte à l'immanence. Il permet aussi de penser une arithmétique politique qui répond à l'essor démographique des villes européennes, à la veille des révolutions industrielles. Cette gouvernementalité prend corps et gagne en ampleur avec l'essor du capitalisme mondialisé et des structures étatiques modernes, et elle accompagne la propagation de la fongibilité, jusqu'à dépasser la distinction entre meuble et immeuble, déplaçant le pouvoir de propriété au pouvoir d'usage (société de contrôle) pour préfigurer le capitalisme immatériel.

Ceci laisse supposer que la théorie du dispositif de Foucault puis d'Agamben engage le matérialisme historique de Benjamin, qui passe par une destitution de l'aura. Or nous verrons bientôt comment l'aura n'est pas destituée par les nouvelles techniques d'enregistrement que sont la lithographie, la photographie et le cinéma, l'étant plutôt par la fongibilité. (Ce qui

⁵⁵ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, section IV, p. 145. « Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique [*Praxis*] : la politique. » *Œuvres*, tome III, p. 282.

explique que Benjamin n'envisage pas l'aura de l'image techniquement reproduite, puisqu'il vise la fongibilité générique au détriment de la fongibilité numérique dont l'hégémonie nous est contemporaine.)

On connaît les immenses transformations introduites dans la littérature [*Literatur*] par l'imprimerie, c'est-à-dire par la reproduction technique de l'écriture. Mais, quelle qu'en soit l'importance exceptionnelle, elles ne représentent qu'un cas particulier du phénomène que nous envisageons ici à l'échelle de l'histoire universelle⁵⁶.

La fongibilité représenterait une qualité – sinon une technique – essentielle au biopouvoir. Elle présiderait en outre au mariage moderne de la transcendance et de l'immanence, et sa propagation exploserait au début de la modernité, avec l'invention de l'imprimerie. Si ces hypothèses sont justes, il faudra en déduire que la modernité humaniste tient dans un nécessaire continuum avec le capitalisme civilisationnel; continuum, non tant au plan « historique » (c'est presque une tautologie) qu'au sens spirituel et technologique. Nous pourrions affirmer en ce sens, en une formule polémique, que la chute de l'aura serait amorcée dès Gutenberg, cédant vraisemblablement à un fétichisme venu la relever.

1.2.5 – Digression autour du matérialisme messianique

Nous voulons maintenant brièvement présenter certains concepts clés dans la question de la valeur de la création. Nous les regroupons sous l'égide d'un « matérialisme messianique », puisqu'ils émergent d'une perspective philosophique animée par Agamben, bien qu'elle remonte à des penseurs comme Ernst Bloch, Jacob Taubes ou Benjamin, lesquels ont durablement pensé un messianisme qui concerne – ou peut concerner davantage un plan matériel qu'un horizon théologique stricto sensu. De fait, ce messianisme fonctionne comme une machine à penser l'interruption, plus précisément celle de la loi. Ensemble, ces concepts forment donc un bloc thématique qui nous sert à penser l'interruption, la sortie et la discontinuité. Ce bloc est composé des concepts de *bloom* (Tiqqun), d'*Ausweg/Freiheit* (Kafka), de *glückliche Hand* (Bloch, Benjamin, Agamben) et de *katargese* (saint Paul, Taubes, Agamben).

À partir d'un personnage errant dans *Ulysses* (Joyce), soit Leopold Bloom, le collectif Tiqqun a engendré un concept, celui du *bloom*, lequel est l'objet de la *Théorie du Bloom*.

*Le Bloom est le Néant masqué. [...] L'homme sans qualité n'est pas une certaine qualité d'homme, mais au contraire l'homme en tant qu'homme, la réalisation finale de l'essence humaine générique, qui est précisément privation d'essence, pure exposition et pure disponibilité : larve*⁵⁷.

⁵⁶ Walter Benjamin, *Œuvres*, tome III, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », p. 271.

⁵⁷ Tiqqun, *Théorie du Bloom*, p. 39.

Cette larve dont la figure est proche de *Bartleby*, ce porte-masque est une subjectivation vide, laquelle manifeste une remarquable ambiguïté (et une chance), puisqu'elle peut à la fois s'inscrire dans le nuage de figurine du « Spectacle » et du biopouvoir superposés, comme un vide productif (selon une « extase contrôlée »), et à la fois comme une chance de déssubjectivation, de sortie hors du service identitaire imposé dans la communication récréative, en capitalisme civilisationnel. Le *bloom* exprime le vide – selon un code – de ce que nous appellerons l'« exosquelette identitaire » (chap. 3) : « le Bloom résulte de la décomposition de l'individu, ou pour être plus net, de la fiction de l'individu. » (p. 50) Il témoignerait ainsi de la fin de l'hégémonie de la conscience de soi initiée peu après l'apparition de l'imprimerie, particulièrement par Kant et Luther (Schürmann). Cependant et surtout, le *bloom* représente aussi une possibilité d'anonymation, et la richesse de son impuissance, la chance de son vide est proche de celle qu'envisage Benjamin dans le barbare – alors positif (*Expérience et pauvreté*). « Assurément, le Bloom n'est, ainsi que le répète inlassablement le Spectacle *positivement rien*. Seulement, sur le sens de ce 'rien', les interprétations divergent. » (p. 42) Agamben reprend le concept, notamment dans une apostille à l'édition italienne de *La communauté qui vient* intitulée « Tiquun de la noche ». Il fait entrer le *bloom* dans une triangulation conceptuelle désignant une « impuissance messianique », laquelle comprend, en plus du *bloom*, la singularité quelconque et l'absence d'œuvre (« l'assenza di opera, la singolarità qualunque, il *bloom* »). Entre désœuvrement, désactivation et décréation (rien de la performance), cette impuissance s'irise de la katargèse; elle se présente non comme une inertie, mais en quelque sorte comme un vide pour la puissance : « Inoperosità non significa inerzia, ma *katargesis* ». Le *bloom* représente une déssubjectivation, dont les processus et l'impuissance peuvent créer événementiellement du possible; il fait place, en angle mort.

Le concept d'issue (*Ausweg*) provient du texte de Franz Kafka, *Discours à une académie*. Dans ce texte datant de 1917, on trouve un singe produisant correctement, en droit, un discours [*Bericht*, rapport] devant une académie, d'une manière mondaine. Le singe évoque comment il a pu « devenir un homme ». En réalité, ce texte en forme de fable fonctionne comme une ruse, puisque le singe évoque rapidement une distinction fondamentale entre *Liberté* et *issue*, et il est juste d'affirmer que cette nuance fait charnière dans le texte. L'issue du singe n'apparaît comme rien d'autre qu'un geste imperceptible, pragmatique et littéral (au sens courant : une voie ou une démarche de sortie), un geste d'extraction hors d'une société qui sépare la vie de sa forme (\neq *Lebensform*), pour produire de la vie nue. Dans ce contexte, le singe semble être cruellement

seul à avoir su préserver la puissance d'une forme-de-vie, dans une ruse telle qu'elle échappe même aux académiciens ébahis.

J'ai peur que l'on ne comprenne pas très bien ce que j'entends par issue [*Ausweg*]. J'emploie le mot dans son sens courant et dans toute son amplitude. J'évite intentionnellement de parler de liberté [*Freiheit*]. Ce n'est pas ce grand sentiment de la liberté dans tous les sens auquel je songe. Comme singe je le connaissais peut-être, et j'ai vu des hommes qui en éprouvaient le désir. [...] Avec la liberté, je le dis en passant, on se trompe souvent entre hommes⁵⁸.

L'opposition entre la Liberté (*Freiheit*) et l'issue (*Ausweg*) donne l'issue comme seule ayant la consistance requise au plan éthopoiétique, puisqu'elle engage une sortie réelle dans un vide sans code : « moi, singe libre, je m'imposais un joug⁵⁹ ». L'issue est imperceptible puisque sans forme, mais elle engage une consistance et une forme-de-vie, littéralement, « au sens courant » – « diabolique en toute innocence ».

Dans l'ensemble, je suis arrivé à ce que je voulais obtenir. Qu'on ne dise pas que ce n'était pas la peine. D'ailleurs, je ne veux pas du jugement [*Urteil*] des hommes, je ne cherche qu'à propager des connaissances, je me contente de relater [*ich berichte nur*]; même avec vous, Éminents messieurs de l'Académie, je me suis contenté de relater⁶⁰.

Incidentement, cette dichotomie recoupe la distinction que fait Foucault entre la Liberté et les pratiques de liberté, distinction analogue à celle qui présente le Pouvoir et les relations de pouvoir⁶¹. Foucault passe ainsi de la substance à la pratique (ou au geste), d'un universel transcendantal à une occurrence matérielle et immanente. Sans entrer dans l'exégèse kafkaïenne – puisqu'il ne s'agit pas d'une étude mais d'une injection – nous voudrions voir dans l'issue un concept éthopoiétique capable d'engager autant le *bloom* que la kénôse chez Novarina (5.1.2). Qui plus est, le dehors (*aus*) qu'implique l'issue nous semble embranché au *Bau* kafkaïen⁶², soit une construction par le creusage et la trouée (notions qui à leur tour engagent la fissibilité par et dans le détail et la *Zerstreuung*, cf. section 5.1.3). Si le *Bau* et le *bauen* peuvent évoquer une architecture en négatif, un travail vide, ils nous semblent aussi pouvoir penser l'issue et l'éthopoiétique d'une façon singulière. La trouée de l'*Ausweg* tiendrait entre désactivation et imperceptibilité, mais elle remonte surtout en descendant dans une subjectivation bloomesque. L'issue désigne une pratique de soi et une démarche (*Gang*), mais une pratique de soi comme trou et comme vide, l'issue apparaissant à même personne – noyant, mêlant moyen et fin en un seul geste.

⁵⁸ Franz Kafka, « Communication à une académie », *Œuvres*, tome 2, p. 513. En allemand : « Ein Bericht für eine Akademie » in « *Oktavheft D* ».

⁵⁹ Idem, p. 510.

⁶⁰ Idem, p. 519.

⁶¹ Cf. Michel Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté » (356), *Dits et écrits*, tome 2.

⁶² Ce mot revient souvent dans l'écriture de Kafka, de manière exemplaire dans *Le Terrier* (*Der Bau*), mais surtout dans les journaux de 1922 et 1923.

La glückliche Hand provient d'une parabole sur le règne messianique rapportée par Bloch, lequel la tient de Benjamin qui la tient lui-même de Gershom Sholem.

Un rabbin, un vrai cabaliste, dit un jour : Afin d'instaurer le règne de la paix, il n'est nul besoin de tout détruire et de donner naissance à un monde totalement nouveau; il suffit de déplacer à *peine* cette tasse ou cet arbrisseau ou cette pierre, en faisant de même pour toute chose. Mais cet à *peine* est si difficile à réaliser et il est si difficile de trouver sa mesure qu'en ce monde qui concerne les hommes en sont incapables, c'est pourquoi l'avènement du Messie est nécessaire⁶³.

Agamben en déploie l'extension conceptuelle au chapitre 13 de *La Communauté qui vient*. Elle engage la discontinuité messianique sur un plan temporel et historique non-linéaire (comme dans thèse sur l'histoire de Benjamin), en sorte que la katargèse messianique, soit une désactivation absolue, apparaît possible à chaque moment, et donc à chaque moment présente. L'idée est la suivante : un infime déplacement, un détail – voire un *glitch* – change l'ensemble. Et ce détail peut bien être un cheveu de fissibilité. « Cet infime déplacement ne concerne pas l'état des choses sa signification et ses limites. Il n'a pas lieu dans les choses, mais à leur périphérie, dans le jeu entre chaque chose et elle-même⁶⁴. » L'à *peine* messianique, c'est du vide infongible (sans mesure), la puissance du virtuel – le geste qui le produit est un geste de déplacement selon un « espace » infime (lézarde d'impossible), celui du virtuel. Et c'est aussi bien un geste de création, qui ouvre, troue et trouve librement la répétition différentiante (inopérer = ouvrir). Enfin, ce geste heureux tient du détail qui change l'ensemble, puisqu'il est imperceptible, précédant la représentation. Puisque la parabole attribue l'infime déplacement à une « main heureuse » (*glückliche Hand*), nous pensons la *glückliche Hand* comme un geste capable de changer l'ensemble par un déplacement infime, par une technique d'infongibilité.

Finalement, la katargèse (*katargōsis*) est un concept utilisé par Agamben pour penser la décréation, dans un angle historique et face au *nomos* (et il s'oppose à la fois à l'*Aufhebung* et à la *différance*, et à la fois à l'état d'exception d'une katargèse étatique). Agamben en expose l'acte de naissance chez saint Paul, puis il le remonte jusqu'à Luther, pour rencontrer le concept moderne d'*Aufhebung*, chez Hegel et ses successeurs (dont Derrida).

Katargeō est un composé de *argeō*, qui dérive à son tour de l'adjectif *argos*, qui signifie 'inopérant, non-œuvre (*a-ergos*), inactif'. [...] Comme le montre clairement l'opposition étymologique avec *energeō*, *katargeō* indique le fait de sortir de l'*energeia*, de l'acte (au passif : le fait de ne plus être en acte, le fait d'être suspendu). [...] On a ici une puissance qui passe à l'acte et atteint son *telos* non pas sous la forme de la force et de l'*ergon*, mais sous celle de l'*anestheneia*, de la faiblesse. [...] Pour Paul, la puissance messianique ne s'épuise pas dans son *ergon*, mais demeure puissante en lui sous la forme de la faiblesse⁶⁵.

⁶³ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, p. 56.

⁶⁴ Idem, p. 57.

⁶⁵ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, pp. 152, 154-155.

À la différence de la sursomption ou de la relève (*Aufhebung*), la katargèse chez Agamben (mais aussi, selon lui, dans l'œuvre paulinienne) exprime l'action de rendre inopérant, et non une différence à l'infini; ce n'est pas un supplément historique (même dans la forme de l'état d'exception), mais une brèche.

Le problème de l'*Aufhebung* montre ainsi son lien – et en même temps sa différence – par rapport au temps messianique. Le temps messianique, en tant que temps opératif, introduit lui aussi dans le temps un décalage et un retard – mais qui ne peut être ajouté au temps comme un supplément ou un renvoi infini. Au contraire, le messianique est précisément la brèche à travers laquelle on peut saisir le temps, accomplir et achever notre représentation du temps⁶⁶.

Cette distinction recoupe possiblement celle que nous faisons quant au vide bloomesque : le barbare positif serait celui qui sort, par une impuissance décréative, et non celui qui est suspendu et vidé dans une différence infinie. Et peut-être que le couple *Ausweg/Freiheit* peut être juxtaposé ici : sortie réelle et constituante contre l'exercice d'une liberté de circulation, dans un horizon fermé par ses propres possibles constitués. Aussi Agamben oppose-t-il le messianisme à la métaphysique, en opposant l'exercice d'un accomplissement du premier (dans une *Vergängnis*) à la position d'une origine du second.

Dans notre tradition, un thème métaphysique – qui insiste surtout sur le moment de la fondation et de l'origine – co-existe avec un thème messianique – qui insiste sur celui de l'accomplissement. Mais ce qui est proprement messianique et *historique*, c'est l'idée que l'accomplissement ne soit possible qu'en reprenant et en révoquant la fondation, c'est-à-dire en réglant ses comptes avec elle⁶⁷.

Agamben ajoute – et c'est fondamental pour nous – que l'abandon du thème messianique dans l'usage d'une *Aufhebung* (dans une mutation du concept de katargèse) crée un code vide et un renvoi à l'infini (éléments fondamentaux du capitalisme civilisationnel). « Si l'on abandonne le thème messianique et que l'on insiste seulement sur le moment de la fondation et de l'origine – ou, ce qui revient au même, sur leur absence –, on obtient une signification vide – de degré zéro –, et l'histoire devient son renvoi à l'infini⁶⁸. » Ce renvoi voisine dès lors la possibilité et l'usage politiques de l'état d'exception (p. 165).

Dès lors, la katargèse nous sert à penser l'interruption qui ne fonde rien, mais accomplit immédiatement et à tout instant d'une trame historique (linéaire ou non). L'accomplissement est possible par la sortie et la désactivation. De manière analogue, la *Vergängnis* chez Benjamin – le fait messianique de pouvoir passer – permet de penser l'histoire. La katargèse permet de penser la dépossession, la décréation et l'impuissance dans une mise en puissance, laquelle fonctionne selon un vide sans code.

⁶⁶ Idem, p. 160.

⁶⁷ Idem, p. 164.

⁶⁸ Ibid.

Ces quatre concepts, *bloom*, *Ausweg*, *glückliche Hand* et *katargèse* préparent également ce que nous appellerons le « geste vertical » (2.1.4). Nous verrons aussi comment l'idée de « geste » peut les absorber (en tout ou en partie). Enfin, ce bloc théorique relève d'une archéologie du concept de messianisme, lequel peut être employé à des fins immanentes, dans un matérialisme historique. Enfin, ces concepts nous serviront à penser le vide, l'interruption, la sortie et la discontinuité.

1.3 – Fétichisme et métaphysique littéraire

L'humanisme, dans son appropriation d'un ensemble d'effets intermédiaires provoqués par l'imprimerie, et dans son rapport à la fongibilité, favorise un fétichisme et une métaphysique aux détriments d'un matérialisme (qui accomplit et crée l'infongible). Dans *L'ombre de l'amour*, Agamben produit une profonde réflexion sur le fétichisme, et il en relève l'étymologie :

Du latin *facticus*, le français avait tiré au XIII^{ème} siècle, et en conformité avec ses lois phonétiques, l'adjectif *faitis* (ou *faitiche*, *fetiz*) ainsi que le substantif *faitisseté* (*faiticheté*). L'allemand avait formé, au même moment, peut-être par emprunt au français, l'adjectif *feit*. Or *faitis* comme son pendant allemand *feit* signifient simplement « beau, joli ».

Ensuite, Agamben prend pour exemple une série de vers en ancien français, où « faitis » mêle désir amoureux, érotisme et beauté humaine.

Mais c'est dans un texte de Villon que l'on peut saisir le mieux la signification propre du mot « faitis » : « Hanches charnues, /eslevées, propres, faitisses/ à tenir amoureuses lisses. » Conformément à son étymologie, « faitis » désigne ici ce qui dans un corps humain semble fait à dessein, façonné avec art, fait pour..., et par cela même attire le désir et l'amour⁶⁹.

Selon Agamben, le fétiche suscite du désir comme un fait artificiel si bien fait qu'il paraît naturel, jusqu'à inviter à l'érotisme.

En rappelant combien la notion de *littérature* est d'invention récente (elle est à son apogée au XIX^{ème} siècle), Terry Cochran recoupe en partie Foucault et Birus, lesquels affirmaient que l'humanisme est une invention tardive du XIX^{ème} siècle. Et de même que le capitalisme devient religion dans la modernité, la littérature devient source de sacré et d'esprit, dans un sens laïque qui n'en accueille pas moins l'héritage théologique judéo-chrétien.

Cet enchaînement de textes dans une même langue, un ensemble textuel virtuel qu'on appelle une littérature, jette les bases d'une conscience historique qui n'est pas sacrée dans le sens traditionnel. C'est-à-dire que la littérature installe et véhicule une vision laïque de l'humain dans et à travers le temps. En ce sens, comme point d'ancrage d'une nouvelle prise de conscience, la littérature prend la relève du sacré, de la tradition sacrée; elle possède quelque chose de

⁶⁹ Cette citation et la précédente, Giorgio Agamben, *L'ombre de l'amour, le concept d'amour chez Heidegger*, pp. 32-33.

« spirituel » qui établit un lien essentiel entre des textes passés et ceux du moment contemporain⁷⁰.

La littérature prend le relais de la théologie, en véhiculant l'esprit humain élevé au rang de transcendance séculière. Aussi Cochran fait-il remonter cette vision de la littérature aux origines du romantisme, soit à Friedrich Schlegel : « Pour Schlegel et pour toute une lignée de penseurs, la littérature, 'dans sa détermination originelle' et dans un sens conceptuel, est le support matériel qui véhicule l'esprit humain à travers les générations⁷¹. »

D'une manière analogue, Karl Marx, qui affirme remettre le système hégélien « à l'endroit », pense un matérialisme historique capable d'empêcher que le capitalisme ne devienne civilisationnel. Marx débute *Le Capital* par de lumineuses – et célèbres – considérations sur la marchandise, considérations reprises par Guy Debord dans *La société du spectacle*. Dans la partie sur le caractère fétiche de la marchandise, il établit ainsi un rapport entre marchandise, mysticisme et fétichisme :

C'est seulement un rapport social déterminé des hommes entre eux qui revêt ici pour eux la forme fantastique d'un rapport des choses entre elles. Pour trouver une analogie à ce phénomène, il faut la chercher dans la région nuageuse du monde religieux. Là les produits du cerveau humain ont l'aspect d'êtres indépendants, doués de corps particuliers, en communication avec les hommes et entre eux. Il en est de même des produits de la main de l'homme dans le monde marchand. C'est ce qu'on peut nommer le fétichisme attaché aux produits du travail, dès qu'ils se présentent comme des marchandises, fétichisme inséparable de ce mode de production⁷².

Bien sûr, Marx ne manque pas de lier ce fétichisme et ce mysticisme au monde religieux en général, et au christianisme en particulier, notamment dans sa forme protestante :

Le monde religieux n'est que le reflet du monde réel. Une société où le produit du travail prend généralement la forme de marchandise, et où par conséquent, le rapport le plus général entre les producteurs consiste à comparer les valeurs de leurs produits, et sous cette enveloppe les choses, à comparer les uns aux autres leurs travaux privés à titre de travail humain égal, une telle société trouve dans le christianisme avec son culte de l'homme abstrait, et surtout dans ses types bourgeois, protestantisme, déisme, etc., le complément religieux le plus convenable⁷³.

Cet extrait annonce un jeu administratif qui passe par la fongibilité et l'aura. Encore une fois, ce qui est fascinant ici, c'est que le livre et l'argent – tout comme la marchandise et la littérature – soient si proches, complémentaires mais rivaux : ils sont conducteurs de fongibilité, les véhicules d'une aura fabriquée où le plus proche est le plus lointain, où l'artifice historique est une nature universelle. Aussi ne faut-il pas s'étonner que le fétichisme de la marchandise trouve

⁷⁰ Terry Cochran, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, p. 28.

⁷¹ Idem, p. 32.

⁷² Karl Marx, *Le Capital*, livre 1, première section, chapitre premier, partie IV, p. 69.

⁷³ Idem, p. 74.

son pendant humaniste : on confond d'une même manière aura et fongibilité, tout comme on peut confondre, sur un autre plan, valeur d'échange et valeur d'usage.

Selon Georg Simmel, l'argent dans sa forme la plus pure ou abstraite remonte à une valeur a priori, « transcendantale », qui fonctionne comme une faculté de structuration ou de réticulation des désirs humains. Nous écrivons *réticulation* puisqu'il en va purement de la circulation :

Si l'on prend le réseau dans son unique acception matérielle, on constate qu'il suppose toujours des mobiles, le mouvement et le déplacement de quelque chose. Au sein du réseau, les mobiles s'entre-appartiennent dans un même pacte vital fondé sur l'échange réversible : les mobiles doivent pouvoir y circuler de point en point⁷⁴.

(L'économiste John Maynard Keynes formule incidemment cette circulation en termes de vélocité, dans son traité sur la monnaie.) Aussi chez Simmel l'argent est-il à la fois tempo et rythme, puisqu'il ne se destine qu'au mouvement. Simmel écrit :

Parce qu'il est en soi totalement indifférent, l'argent est le moyen le plus radical de passer d'un rythme imposant à nos conditions de vie une contrainte supra-individuelle, au calme et à l'harmonie qui permettent à nos énergies et nos intérêts personnels de se confirmer de manière plus libre, à la fois plus individuelle et plus strictement objective. Et pourtant : cette essence, en soi inessentielle, de l'argent lui permet précisément de se conformer aussi à la systématisme et à la rythmicité de la vie, chaque fois que le stade d'évolution des rapports ou la tendance de la personnalité y poussent⁷⁵.

Simmel ajoute ensuite que l'argent joue un rôle dans la production du tempo de la vie (p. 643), avant d'enchaîner sur l'argent, le mouvement et l'acte pur :

Pour ce mouvement absolu de l'univers, il n'est sûrement pas de symbole plus explicite que l'argent. Le sens de l'argent est d'être dépensé; dès qu'il se repose, ce n'est plus de l'argent selon sa valeur et son sens spécifiques. L'action qu'il exerce dans certaines conditions à l'état de repos consiste en une anticipation de son mouvement à venir. Il n'est rien d'autre que le porteur d'un mouvement, dans lequel justement tout ce qui n'est pas mouvement s'efface, il est pour ainsi dire *actus purus*; il vit dans un continuel dessaisissement de soi, à partir de tout point donné, et forme ainsi le pôle opposé et la négation directe de tout être-pour-soi⁷⁶.

De ces lignes d'une grande densité, nous retenons pour l'instant ceci : l'argent est une technologie fongible (*indifférente*) qui prend en charge la rythmicité et le tempo de la vie (étouffant les idiorrythmies en circuit fermé⁷⁷) dans une mobilité universelle et permanente, un mouvement qui fonctionne comme un acte pur, un plan d'immanence naturel et qui supporte toutes les individualités connectables et connectées à sa rythmicité. L'argent est ainsi *oikonomia* : c'est une réticulation gouvernementale et domestique, « naturellement » biopolitique; c'est un code vide.

⁷⁴ Philippe Forget et Gilles Polycarpe, *Le Réseau et l'infini*, p. 17.

⁷⁵ Georg Simmel, op. cit., p. 638.

⁷⁶ Idem, p. 660.

⁷⁷ Nous empruntons le terme *idiorrythmie* à Roland Barthes, qui le tient lui-même de Jacques Lacarrière (*L'Été grec*). Cf. Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*.

Si l'argent remonte à une valeur pure ou transcendante chez Simmel, on pourra parallèlement faire remonter la parole et l'écriture à un langage pur. D'une manière tout aussi transcendante, mais cette fois en faisant déborder le transcendentalisme kantien dans la métaphysique, la modernité humaniste engendre – parfois contradictoirement – un culte du langage, de la parole, du verbe ou de l'écriture, en faisant d'un faire un être, ou d'une pratique une ontologie. La parole est pure et adamique comme une faculté transhistorique, non animale; elle est une structure transcendante qui fonctionne comme une sorte d'écriture pure ou de marque d'humanité. (Benjamin et Agamben sont deux auteurs qui portent ces idées à leur point de rupture, dans un matérialisme historique ou une capacité relationnelle qui *n'est que praxis*.)

Au diapason quant à la modernité humaniste, ce fétichisme ne renvoie pas à une transcendance séparée, mais à une transcendance intégrée, laquelle reprend et restaure une partie de l'héritage métaphysique occidental. Nous pourrions nommer un tel transcendentalisme *métaphysique de la parole*. Si nous pouvons comprendre que ce déplacement était d'actualité au XIX^{ème} siècle, il nous est plus difficile de comprendre comment il peut encore survivre au début du XXI^{ème} siècle, maintenant que le capitalisme paraît intégrer et administrer l'esthétique et la vie spirituelle d'une manière irréversible, pour devenir civilisationnel. Pour nous, le capitalisme civilisationnel cumule les fongibilités du livre et de l'argent en les rapportant au dispositif d'un code vide. Jacques Rancière écrit sur la métaphysique de la parole des lignes aussi dures que claires, sur laquelle nous nous accordons en tous points :

[Les métaphores de Blanchot] renvoient à cette sacralisation de la littérature dont Flaubert et Mallarmé sont chez nous [en France?] les grands prêtres, à cette désertification de l'écriture qu'implique le projet flaubertien du livre sur rien, à cette rencontre nocturne de l'exigence inconditionnée d'écrire et du néant qu'implique le projet mallarméen du Livre. Elles exprimeraient cette absolutisation de l'art proclamée par de jeunes têtes allemandes exaltées autour des années 1800 : mission hölderlinienne du poète médiateur, absolutisation schlegélienne du « poème du poème », identification hégélienne de l'esthétique au déploiement du concept de l'Absolu, affirmation par Novalis de l'intransitivité d'un langage qui n'est « occupé que de lui-même ». [...] Les spéculations de Blanchot sur l'expérience littéraire, ses références aux signes sacrés ou son décor de désert et de murailles seraient possibles seulement parce que, voici bientôt deux siècles, la poésie de Novalis, la poétique des frères Schlegel et la philosophie de Hegel et de Schelling ont irrémédiablement confondu l'art et la philosophie – avec la religion et le droit, la physique et la politique – dans la même nuit de l'absolu⁷⁸.

Rancière ajoute plus loin, et cela nous servira ici de résumé :

Nous ne pouvons qu'être surpris [...] de l'exacte coïncidence entre le moment où s'achève le simple glissement de sens du mot « littérature » et celui où s'élaborent ces spéculations philosophico-poétiques

⁷⁸ Jacques Rancière, *La parole muette*, p. 12.

qui soutiendront, jusque dans notre présent, la prétention de la littérature à être un exercice inédit et radical de la pensée et du langage, sinon même une tâche et une prêtreise sociales⁷⁹.

La mise en valeur littéraire d'une métaphysique de la parole célèbre le verbe pur et fondateur, c'est-à-dire l'écriture pour l'écriture. Il ne s'agit pourtant pas de parler pour parler – monde de la communication – mais de la parole pour la parole – non une *praxis* mais une ontologie, soit la mise en valeur d'une faculté transcendante qui se confond avec l'humanité. Pour nous, toute tentative de fuir le capitalisme civilisationnel dans un recours à la pureté transcendante de la langue ne peut que rater. La création d'institutions de défense de la fongibilité générique, face à la communication récréative et au monde de l'image, est vouée à connaître deux destins : soit l'impotence : ces institutions se retrouvent sans force politique et morale, avec l'affaissement du paradigme théologico-politique de la Raison et de la Culture; soit l'hypocrisie : elles « réussissent », dans leur fétichisme, à présenter faussement la littérature – et l'Histoire – comme une force spirituelle noble... en l'arrimant à un paradigme d'Excellence, lequel repose, en dernière ligne sur le code vide du financement, selon une fongibilité numérique. (Ajoutons que, dans les deux cas, cet exercice sacerdotal ne prend pas pleinement acte d'un changement de contexte médiatique.) Dans le deuxième cas (soit l'hypothèse d'une *hypo-crise*), le langage comme transcendance peut nourrir une fascination pour la circulation linguistique, un logocentrisme, sous la guise d'un code vide – nous retrouvons là une lecture de Derrida. Néanmoins, la fongibilité générique du langage n'en reste pas moins subordonnée, par mimétisme, aux codes vides de la représentation et de l'argent, pour lequel tout est possible, sauf d'en sortir (ce qui interdit de facto une réelle événementialité). Agamben critique ainsi la déconstruction en la présentant comme un « messianisme bloqué » :

Le mouvement de l'*Aufhebung*, qui neutralise les signifiés tout en en maintenant et en en achevant la signification, devient le principe d'une *différance* infinie. Le signifier-soi de la signification ne se saisit jamais lui-même, et il n'arrive jamais à un vide de représentation; il ne laisse jamais être une insignifiance, mais est déporté et différé dans son propre geste. La trace est de ce point de vue une *Aufhebung* suspendue qui ne connaît jamais son plérôme. La déconstruction est un messianisme bloqué, une suspension du thème messianique⁸⁰.

La déconstruction apparaît comme la réponse linguistique à la circulation de l'argent et à l'*oikonomia* capitaliste : tous ses effets sont à comprendre en regard d'un espace-jeu (*Game Space*) étanche et numérique – numérique puisque, dans un espace-jeu étanche, chaque position est en dernière ligne quantifiable, assignable à la résidence ou à la maison de la règles. La déconstruction rend libre et libérante pour autant qu'elle érige le cloisonnement des valeurs sous le code vide d'un langage parallèle au code vide de l'argent, un cloisonnement qui

⁷⁹ Idem, p. 13.

⁸⁰ Giorgio Agamben, *Le Temps qui reste*, p. 164.

fonctionne comme un périmètre de sécurité intériorisé (au lieu d'un *Ausweg*, elle donne un circuit de *Freiheit*). Aucun possible, sauf la circulation. En somme, le logocentrisme derridien propose un masquage auratique parallèle à celui du capitalisme civilisationnel, un fétichisme, au lieu de permettre une appropriation de la fongibilité, c'est-à-dire un réel matérialisme. La métaphysique de la parole, « survivante » de l'humanisme, n'en fait pas moins.

Par ailleurs et en dépit des apparences, la métaphysique de la parole ne nous semble pas incompatible avec un discours de « l'art pour l'art », ni même avec la pragmatique mondaine du *monde de l'art* (Danto). Ces pratiques culturelles immanentisent et déplacent la transcendance dans un discours qui joue un rôle aussi un rôle transcendantal, à la manière d'une règle dans un jeu. Mais ces façons de donner de la valeur à l'art n'a rien d'une hétéronomie au regard du capitalisme civilisationnel : au mieux, ce sont des éléments utilisables, comme un gisement de contenu susceptible d'exploitation, et au pire, ce sont des éléments peu utiles. Et en participant du capitalisme civilisationnel, la fongibilité de l'imprimerie se vectorise, elle se réticule et, plutôt que d'engendrer des formes-de-vie comme naguère, elle se juxtapose tantôt au code vide de la marchandisation, tantôt à celui de la structure mondaine d'un monde « culturel ». Or tous les effets de sens de la littérature – sa littéralité – sont noyés dans l'atomisme du réseau capitaliste ou dans celui d'un monde communicationnel. La littérature ne prend dès lors de valeur qu'en entrant dans une performance « culturelle » qui n'a de sens que dans les pages de variété (l'excellence dans la culture) ou dans le « cercle des poètes disparus » d'une métaphysique de la parole qui tient dans un autotélisme impuissant (lui-même nourrit par l'Université administrée dans l'excellence).

Nous croyons que la métaphysique de la parole s'exerce avec un messianisme bloqué et un logocentrisme derridiens, et ce dans des communautés qui ont parfois du catholicisme l'aspect sacerdotal. Elle exerce aussi un culte et un fétichisme du « verbe » à l'intérieur d'un dispositif qui calque le code vide capitaliste, en utilisant l'aura comme masque d'une fongibilité. Pour nous, ces forces sont héritières de la modernité humaniste, dans un aveuglement oublieux du caractère matériel et historique de l'imprimerie comme source de fongibilité. La critique, la théorie et la création littéraires qu'engendre cette métaphysique nous semblent vétustes, impotentes et ineffectives – sauf à mesurer l'effectivité en terme d'excellence. Elles le sont pour plusieurs raisons : (1) En ignorant ses origines matérielles et historiques (l'imprimerie et l'alphabet), la métaphysique de la parole confond le langage avec un code pur ou vide; dès lors,

une telle pratique du langage s'arrime avec le monde de la circulation et de la communication du capitalisme civilisationnel, tout en croyant y résister. (2) Cependant, elle accomplit ce culte d'une manière doublement marginale : quant à l'université (le critère de l'excellence engage une volatilité « boursière » et favorise les sciences au détriment des humanités) et quant à la sphère culturelle et spirituelle, où elle n'arrive pas à rivaliser avec la puissance réelle des nouveaux médias, qu'il s'agisse de télévision, de cinéma, de blogue, de mp3 ou de jeu vidéo. (3) Cette métaphysique de la parole n'arrive pas à investir le corps, et ce au moment où le sport – comme spectacle et comme pratique – prend le relai de la culture nationale, si ce n'est de l'art tout court. (4) La métaphysique de la parole propage un monothéisme littéraire qui considère nécessaires de concevoir la temporalité et la spatialité en termes historiographiques et étatiques/nationaux, c'est-à-dire en termes subordonnés. (6) En procédant ainsi, elle bloque et interdit de facto l'irruption d'événements et d'intensités en sortie, « sans nom »; elle interdit la création. Par conséquent, cette métaphysique de la parole est impotente.

En combattant le code vide du capitalisme civilisationnel (qui soutient assurément l'individualisme contemporain), les prêtres de la parole mènent un baroud d'honneur qu'il faut, d'une certaine façon, saluer. Mais ils substituent à l'autorité du code vide celle du langage, et aux divisions spectaculaires et monétaires, une hiérarchie gravitant autour de la célébration du mystère du verbe, par une fétichisation de l'écriture.

1.4 – Contre le fétichisme, l'éthopoiétique

Dans ses réflexions sur la littérature, dans les années 1960, encore proche du structuralisme, Foucault tient une position qui paraît proche d'un logocentrisme autotélique. Mais il fait doucement avorter cette possibilité en repoussant le langage vers une idée de la pratique :

Le thème dont je voudrais partir, j'en emprunte la formulation à Beckett : « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle. » Dans cette indifférence, je crois qu'il faut reconnaître un des principes éthiques fondamentaux de l'écriture contemporaine. Je dis « éthique », parce que cette indifférence n'est pas tellement un trait caractérisant la manière dont on parle ou dont on écrit; elle est plutôt une sorte de règle immanente, sans cesse reprise, jamais tout à fait appliquée, un principe qui ne marque pas l'écriture comme résultat mais la domine comme pratique.

Foucault présente ensuite deux des thèmes d'une telle pratique :

On peut dire d'abord que l'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression : elle n'est référée qu'à elle-même, et pourtant, elle n'est pas prise dans la forme de l'intériorité; elle s'identifie à sa propre extériorité déployée. Ce qui veut dire qu'elle est un jeu de signes ordonné moins à son contenu signifié qu'à la nature même du signifiant; mais aussi que cette régularité de l'écriture est toujours expérimentée du côté de ses limites; elle est toujours en train de transgresser et d'inverser cette régularité qu'elle accepte et dont elle joue; l'écriture se déploie comme un jeu qui va infailliblement au-delà de ses

règles, et passe ainsi au-dehors. [...] Le second thème est encore plus familier; c'est la parenté de l'écriture à la mort. [...] Ce thème du récit ou de l'écriture faits pour conjurer la mort, notre culture l'a métamorphosé; l'écriture est maintenant liée au sacrifice, au sacrifice même de la vie; effacement volontaire qui n'a pas à être représenté dans les livres, puisqu'il est accompli dans l'existence même de l'écrivain⁸¹.

Foucault s'écarte de l'écueil du jeu autoréférentiel (*game*), pour penser une ludicité (*play*) presque cruelle, hors d'elle. À l'autotélisme du langage autoreprésenté, Foucault ajoute un caractère éthique et pratique qui ne concerne plus tant le jeu du langage qu'une manière d'être et de parler. Ce geste déplace la littérature vers la pratique d'un corps et d'un esprit, vers une sorte de « règle immanente » (un dehors expérimental). Or, les concepts d'éthique et de pratique sont assez fondamentaux chez Foucault, et ils concernent la philosophie comme pratique de la vérité et comme pratique de soi, tel que nous le lisons dans ses derniers travaux (le « troisième » Foucault).

Mais après tout, ce que je fais, je ne dis pas ce pour quoi je suis fait, parce que je n'en sais rien, mais enfin ce que je fais, ce n'est, après tout, ni de l'histoire, ni de la sociologie, ni de l'économie. Mais c'est bien quelque chose qui, d'une manière ou d'une autre, et pour des raisons simplement de fait, a à voir avec la philosophie, c'est-à-dire avec la politique de la vérité, car je ne vois pas beaucoup d'autres définitions du mot « philosophie » sinon celle-là⁸².

À la différence d'un langage pur qui pourrait être vénéré ou fétichisé en raison de sa pureté et de la transcendance de l'écriture qu'il rend manifeste, l'importance que Foucault accorde au langage confine à l'expérimentation impersonnelle. Il s'agit avant tout d'une pratique. Foucault la présente comme un travail du signifiant plutôt que du signifié (une terminologie qui porte la marque de l'époque), mais nous pourrions aussi bien parler de signes au sens deleuzien ou de littéralité, entendu que la distinction entre signifiant et signifié perd sa consistance descriptive (bien qu'elle ait une valeur méthodologique) sitôt que le médium devient le message, sitôt que parler c'est littéralement faire. (Cette approche du langage est proche de celle de Deleuze et Guattari, lesquels « socialise » le langage pour en penser les effets vivants en termes de *massive speech act*.)

Foucault nous semble interrompre la fétichisation de la fongibilité générique – celle du signifiant. Loin d'un autotélisme, Foucault nous semble « extérioriser » le langage en le connectant à des « sources » non-linguistiques, à la fois sociales et historiques.

⁸¹ Michel Foucault, *Dits et Écrits*, tome I, « Qu'est-ce qu'un auteur? » (69), pp. 820-821.

⁸² Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population*, p. 5.

Aussi les accidents prennent-ils un autre relief en étant dégagés d'un cadre totalisant et étanche. Ils font couler de la vie, ce qui concorde avec les derniers travaux de Foucault, où celui-ci, dans un hommage à Georges Canguilhem, définit la vie comme ce qui erre et produit des erreurs :

[...] au niveau le plus fondamental de la vie, les jeux du code et du décodage laissent place à un aléa qui, avant d'être maladie, déficit ou monstruosité, est quelque chose comme une perturbation dans le système informatif, quelque chose comme une « méprise ». À la limite, la vie – de là son caractère radical – c'est ce qui est capable d'erreur⁸³.

Enfin, si Foucault se réfère au « dehors » (Deleuze le souligne bien, dans son *Foucault*), nous préférons nous référer à l'« entre », qui renvoie au verbe *entrer*, mais aussi à un mouvement sans position qui échappe précisément et indéfiniment aux efforts de localisations. En ce sens, l'entre s'oppose à l'intervalle. C'est une force de coin, une force de fente ou de brisure, ou encore la ligne de fuite. L'entre renvoie aussi au milieu, mais il nous semble aussi entretenir des affinités avec un « à côté » messianique.

1.5.1 – Le problème de la fongibilité

Bien avant la photographie, le livre marque un saut qualitatif dans l'ordre de la marchandise, puisqu'il est un bien fongible de premier ordre. Il est fongible dans sa reproductibilité, mais aussi par la puissance générique du langage et par la standardisation phonétique induite par l'alphabet. La fongibilité livresque densifie néanmoins une représentation du monde qui fonctionne selon des structures transcendantales. La puissance impersonnelle du livre, ultérieurement renforcée par la dactylographie et l'informatique, donne l'image d'une garantie ou d'un étalon (autre usage de l'or) pour un monde qui change : image de la garantie du savoir, du mouvement dialectique de l'histoire, de l'esprit de la nation ou de la pérennité individuelle. Cette stabilité s'associe de manière élective à une vision mécaniste et causaliste de l'univers, vision moderne qui fait pour ainsi dire passer le Livre de la Nature au monde matériel. La fongibilité livresque n'engendre ici aucune crise puisque la modernité humaniste tient dans un milieu aux durées longues et aux espaces étendus, ne connaissant ni les contractions ni la saturation provoquées par le téléphone, l'automobile, le train, l'avion, la radio, la télévision ou l'informatique. L'imprimerie produit ses effets dans un milieu médiatique tempéré, et une petite dose de fongibilité produit des effets de consistance, tandis qu'un accroissement de fongibilité, de circulation et de généralisation matérielle semble produire un

⁸³ Michel Foucault, *Dits et Écrits*, tome II, « La vie : l'expérience et la science » (361), p 1593. Agamben compare habilement ce texte à « L'immanence : une vie » de Deleuze. Cf. « L'immanence absolue » in *Gilles Deleuze, une vie philosophique*.

effet de liquéfaction – ou de plasticité – qui concerne autant la psychologie des masses que la conscience individuelle. Mais nous parlons comme s’il n’y avait qu’un type de fongibilité, alors que cette qualité se découpe variablement selon les paradigmes.

En français, *fongibilité* est un terme dont l’extension est surtout juridique, mais il est également utilisé en économie pour penser la vélocité et le caractère « plastique » de l’argent. Le dictionnaire *Robert* en donne la définition suivante : « Dr. Se dit des choses qui se consomment par l’usage et peuvent être remplacées par une chose analogue (denrée, argent comptant). » On le fait dériver du latin *fungi* (1752), « s’acquitter de, consommer ». En anglais, le terme est davantage économique que juridique. On écrit ainsi dans le *Oxford English Dictionary* : « Origin late 17th cent. From medieval latin *fungibilis*, from *fungi* ‘perform, enjoy,’ with the same sense as *fungi vice* ‘serve in place of.’ » La fongibilité est un concept entre l’usage et la performance, et il se rapporte aux choses qui ont une fonction essentiellement intermédiaire (pour ne pas dire réticulaire). La fongibilité désigne aussi un rapport particulier entre la consommation et l’identité matérielle, puisque la consommation de l’objet fongible peut souvent ne pas concerner la singularité du consommé (par exemple, consommation d’œuvres reproduites mécaniquement ou informatiquement, de l’impression en couleur au fichier mp3), aussi est-il possible qu’aucune perte d’identité matérielle n’ait lieu. La fongibilité est la qualité de l’équivalence, un universalisme pratique ou fonctionnel. Incidemment, le mot *fonction* dérive lui-aussi du latin *fungi*⁸⁴. Selon le *Dictionnaire historique de la langue française* : « *functio* dérive de *functum*, supin de *fungi* « s’acquitter de, accomplir. » La fongibilité dérive d’un verbe qui exprime lui-même une certaine performativité. Elle engage un rapport à la performance, mais aussi à l’idée de « fonction » tout comme à celle d’un programme ou d’un réseau d’échange et de circulation. La fongibilité nous semble aussi devoir faire partie des problèmes de classification et de systématisation proche de ceux de la théorie des ensembles (c’est du moins en partie un problème qui intéresse le droit – celui de l’extension de la notion de fongibilité). De plus, la fongibilité nous paraît nourrir une relation importante avec l’informatique. Alan Turing écrit : « A digital computer can usually be regarded as consisting of three part : (i) Store. (ii) Executive

⁸⁴ À noter que *fungi* est un verbe qui semble n’avoir rien à voir avec la famille homophonique de *fungus*, laquelle renvoie aux champignons. Ceci dit, il serait intéressant de rapprocher ces deux lignées terminologiques, particulièrement en ce qui concerne l’émission fongique des spores. Par exemple, Daniel J. Boorstin écrit : « In the mushroom fertility of all pseudo-events celebrities tend to breed more celebrities. They help make and celebrate and publicize one another. » (*The Image*, p. 65.) Nous retrouvons là toute l’ambiguïté que peuvent nourrir les concepts de racine fasciculée et de rhizome chez Deleuze : le fait est qu’on les confond souvent parfaitement en établissant une dichotomie entre arborescence et rhizome, alors qu’un troisième terme est utilisé par Deleuze, d’une façon assez cruciale.

unit. (iii) Control⁸⁵. » Enfin, pour ces raisons, il s'agit d'une notion aujourd'hui discutée dans les écoles de droit et de « science » économique. Mais comme nous allons le voir, cette notion s'étend au langage et aux mathématiques, c'est-à-dire qu'elle a une portée scripturaire et une portée numérique, à la fois enregistrement et codage.

Dans un ouvrage sur le problème de l'extension du concept de fongibilité en droit, Pierre-Grégoire Marly émet des considérations qui concernent directement le capitalisme immatériel ou cognitif, mais aussi l'industrie du livre.

Par-delà leur pluralité, les biens peuvent être identiques, les biens peuvent être identiques à de multiples égards. Quelquefois, leur similitude est telle qu'ils possèdent le remarquable pouvoir de se substituer entre eux. C'est ainsi que deux livres parfaitement semblables peuvent être indifféremment pris l'un pour l'autre. Notre droit [français] reconnaît cet exploit et nomme fongibles les biens susceptibles de faire fonction les uns des autres, tandis que les objets privés d'une telle aptitude sont réputé non fongibles ou infongibles. Au sein de la classification juridique des biens, la distinction entre les choses fongibles et les choses infongibles est considérée comme marginale au regard de la division entre meubles et immeubles. Comme tout classement secondaire des biens, son étude est rattachée à celle des actes ou des situations dont elle est l'enjeu. Pourtant, ce trait péjoratif est loin de refléter l'épanouissement que connaît la catégorie des biens fongibles avec le développement de la normalisation et de la dématérialisation. À mesure que les produits sont standardisés, que les actifs sont scripturalisés, la fongibilité devient l'empreinte des richesses nouvelles qu'elle accompagne de ses vertus⁸⁶.

Tout ce qui s'enregistre et se reproduit « à l'identique » (même par convention), tout ce qui est traductible est fongible. D'une façon inusitée, la fongibilité reconduit le problème de la représentation, mais il en exprime la circulation et la mobilisation. Ces considérations recourent remarquablement la philosophie de l'argent développée par Georg Simmel, et ce recoupement touche jusqu'à la perspective benjaminienne sur la reproductibilité technique.

Le mot valeur semble avoir d'abord signifié la qualité, l'intérêt ou l'importance d'une chose, pour ensuite prendre un sens numérique (vers 1260 pour le français). À partir de cette époque, « *valeur* s'emploie spécialement en parlant du caractère mesurable d'une chose, d'un bien en tant qu'il est susceptible d'être échangé [...], en parlant d'une mesure⁸⁷. » Selon Gilles Polycarpe et Philippe Forget, *valeur* est un concept économique qui ne devient un concept politique et moral qu'au XIX^{ème} siècle, avec le philosophe Hermann Lotze; *valeur* tend ainsi à remplacer l'idée de vertu : « Précisons que le mot 'valeur' provient du langage économique et qu'il est apparu seulement au XIX^{ème} siècle, avec Lotze, dans le discours moral et politique⁸⁸. » Si

⁸⁵ Alan Turing, « Computing machinery and intelligence » in *Mind, A Quarterly Review*, vol. LIX, n° 236, octobre 1950, p. 437.

⁸⁶ Pierre-Grégoire Marly, *Fongibilité et volonté individuelle – Étude sur la qualification juridique des biens*, pp. 13-14.

⁸⁷ *Dictionnaire historique de la langue française*.

⁸⁸ Gilles Polycarpe et Philippe Forget, *Le réseau et l'infini*, p. 42, note 7. Incidemment, cet ouvrage résonne par sympathie avec le roman *Darkness at Noon* d'Arthur Koestler, dont le titre français est *Le zéro et l'infini*.

cette affirmation nous semble discutable au plan de l'histoire des idées, il faut admettre qu'elle souligne l'importance nouvelle du concept de valeur au XIX^{ème} siècle, puisque ce dernier joue un rôle important dans les réflexions économiques et politiques de l'époque (pensons bien sûr à Marx ou à Nietzsche, mais ajoutons aussi Simmel). Si le concept de valeur, comme manière de parler du caractère mesurable d'une chose, accompagne la montée du capitalisme et de l'urbanisation, il accompagne tout autant l'importance progressive que prend la fongibilité, au fur et à mesure que le capitalisme s'immatérialise. En fait, bien avant qu'en droit la bipartition entre bien meubles et immeubles ne cède en importance à celle entre le fongible et l'infongible, la valeur d'échange se met à supplanter la valeur d'usage (où Debord décèle le devenir image de la marchandise), dans le domaine économique. Cette importance de la valeur d'échange (qui remonte, dans l'usage du mot *valeur*, à tout le moins au XIII^{ème} siècle) nous donne à penser qu'il existe un rapport d'affinité entre valeur numérique, fongibilité et réticulation. (S'il en est ainsi, il nous faudra aussi distinguer ce que nous entendons par « valeur » lorsque nous parlons de celle de la littérature et de la création littéraire contemporaine; il s'agit là, encore une fois, du problème d'un critère final.)

Ensuite, la notion de valeur recoupe la problématique au cœur de *Fongibilité et volonté individuelle*, puisque la fongibilité y est présentée dans un débat qui tient entre deux conceptions juridiques : la fongibilité est conventionnelle *ou* naturelle, tout comme l'est la valeur. La fongibilité, « l'aptitude à la substitution », est ou bien affaire subjective, déterminée entre individus, ou bien propriété des choses mises en réseau. Marly oppose (et rapproche) ainsi deux cadres de détermination de la fongibilité, deux paradigmes qui remontent au droit romain (sans être terminologiquement liés à *fungi*) : un paradigme naturel et un paradigme conventionnel, soit celui des *res quae pondere numero mensurave* et celui de l'assignation au terme *genera* du couple *genera/specie*.

Si loin que l'on puisse remonter dans l'histoire, la fongibilité semble connue du droit romain sans être ainsi nommée. En effet, les textes précisent que le *mutuum*, ancêtre du prêt de consommation, portent sur les choses qui se comptent, se pèsent et se mesurent, en raison de leur interchangeabilité. [...] À côté de ces *res quae pondere numero mensurave* (les choses qui se comptent, se pèsent et se mesurent), le droit romain connaît les *genera* qu'il oppose aux *specie* dans la théorie des risques. Les premières sont les choses désignées par leur genre, tandis que les secondes sont appréhendées dans leur individualité. Il est enseigné que la qualification de ces *res quae pondere numero mensurave* repose sur l'équivalence objective des biens comparés. Au contraire, la subsomption d'un objet sous les *genera* ou les *specie*, tient à la volonté des parties de considérer ou non celui-ci dans son individualité. Au premier abord, les *res quae pondere numero mensurave* préfigurent les choses fongibles, tandis qu'aux *genera* répondent les choses de genre. Toutefois, le droit actuel [français?] paraît démentir cette filiation. En effet, il ressort que les deux catégories romaines sont amalgamées au sein d'une même notion que désignent indifféremment les vocables de choses fongibles et de chose de genre. La fongibilité paraît ainsi avoir hérité des *res quae pondere numero mensurave* en même temps que des *genera*. Ce constat peut être établi à plusieurs égards. Tout d'abord, la fongibilité est perçue comme l'aptitude à la substitution, autant que comme l'état de confusion des

choses. Ainsi définie, la notion emprunte donc à l'interchangeabilité des *res quae pondere numero mensurave*, ainsi qu'à l'absence d'individualité des *genera*. Dans cette mesure, la fongibilité est à la fois un rapport entre plusieurs choses, et la qualité d'un objet pris isolément⁸⁹.

Bien sûr, nous nous abstenons d'entrer ici dans des considérations juridiques. Néanmoins, les remarques de Marly nous sont précieuses puisqu'elles indiquent un double caractère de la fongibilité, soit deux types de valeurs d'échange, l'une reposant sur une mesurabilité et une substitutionnalité « naturelles », et l'autre sur un statut conventionnel assertif. En clair, on distingue une fongibilité numérique et une fongibilité générique ou linguistique, lesquelles tendent, si nous lisons bien Marly, à se confondre dans le droit actuel français.

Nous avons indiqué que la fongibilité entretient une relation particulière avec la réticulation. Ici encore, l'esprit informatique est à comprendre dans une profonde affinité avec le fongible.

McKenzie Wark commente ainsi le jeu vidéo *Katamari Damacy* :

Database [...] maps not fixed locations but measures of fungibility. [...] In this digital cosmos, everything is of the same substance. Nothing is really qualitatively different. A cow, a car, your cousin: each has its shape and color, but in the end it's all the same, just stuff. [...] It is all just bits, and all bits are equivalent. The digital separates everything into discrete segments by imposing a universal code that allows anything to be connected to anything else—topology—but prevents anything from ever being different. The cosmos of difference is what King Digital has lost, and what he commands his gamer Prince to replace with a cosmos composed of mere distinctions⁹⁰.

C'est aussi ainsi que les caractéristiques du réseau sont parfaitement compatibles avec celles de la chose fongible : la réversibilité du mouvement, la compacité, la délocalisation (un effet de capture et de hiérarchisation), la modularité, le holisme et la vitesse⁹¹ :

Le premier paramètre qui caractérise le fonctionnement d'un réseau est la *réversibilité* du mouvement des mobiles qui tisse son espace. [...] Le deuxième paramètre se définit par la *compacité*, qui concentre la densité de mouvement virtuelle dans des espaces individualisés [...]. Le troisième paramètre exige la capacité de *délocalisation* de tout réseau compétitif. En effet, nous avons constaté que les réseaux denses captent les moins denses; or, cette « déglutition réticulaire » ne peut s'effectuer qu'en isolant les réseaux captés dans des sphères de densité qui ne « polluent » pas les densités plus fortes, mais étagent les structures plus faibles dans l'ordre hiérarchique de leurs densités. [...] La *modularité* caractérise également la physiologie du réseau. Un module est un réseau compact ultra-dense, dont la raison d'être est de servir le plus grand nombre de connexions mutantes possibles, quand le nombre de mutations par unité de temps se voit préféré à la puissance intrinsèque de ce qu'elles agrègent. [...] Le *holisme réticulé* est le cinquième principe fonctionnel du réseau, dont l'importance apparaît si considérable qu'elle devient le destin même de la technique et de ses réseaux à l'ère ultra-moderne. Il s'agit de l'aptitude des réseaux denses à englober des secteurs productifs très nombreux et variés tout en se bouclant presque complètement sur eux-mêmes. [...] Enfin, la *vitesse* diffuse dans tous les réseaux, qu'il s'agisse de la célérité des mobiles ou de l'agilité avec laquelle les connexions mutantes saisissent des proies réticulées plus faibles dans les soubresauts de leurs tentacules⁹².

⁸⁹ Pierre-Grégoire Marly, op. cit., p. 16.

⁹⁰ McKenzie Wark, *Gamer Theory*, sections 73 et 84.

⁹¹ Cf. Gilles Polycarpe et Philippe Forget, *Le réseau et l'infini*, pp. 85-86.

⁹² Gilles Polycarpe et Philippe Forget, *Le réseau et l'infini*, pp. 85-86.

D'une manière analogue, et la fongibilité et la réticulation engagent une plasticité exponentielle. Nous reviendrons sur ces éléments au chapitre 3. Pour l'instant, retenons simplement que fongibilité, réticulation et plasticité forment un ensemble cohérent, sinon un dispositif. C'est dire que la fongibilité numérique et la fongibilité linguistique sont semblablement impliqués.

Dans un article sur la fongibilité de l'argent, Johannes Abeler et Felix Marklein exposent une étude « de terrain » où ils ont cherché à comprendre l'irrationalité de certains choix économiques (notamment sur les parquets boursiers), dans des cas où la fongibilité rencontre une résistance et où les titres ne sont plus évalués en termes équivalents ou substituables, mais en raison de facteurs contingents qui perturbent la vélocité fongible.

Fungibility of money is a central principle in economics. It implies that any unit of money is substitutable for another. In the analysis of consumer choice, for example, fungibility prescribes that consumption decisions are based exclusively on the consumer's total wealth—its composition is irrelevant (Modigliani & Brumberg 1954). Fungibility is assumed throughout most of economic theory. [...] In our laboratory experiment, treating money as non-fungible is linked to mathematical abilities and not to preferences, suggesting that this behavior is a mistake. Once the rational solution becomes obvious to subjects, e.g., by learning or by explanation, they will probably regret their decision and choose the optimal solution. The field experiment shows, however, that also experienced participants can be influenced by a label on the subsidy⁹³.

Les auteurs de cette étude utilisent l'expression *label treatment* pour évoquer une sorte d'« habillage » ou de « coffrage » de la fongibilité, sous la forme d'un avantage matériel. Par exemple, dans leur expérience qui se déroule dans un restaurant, les participants ont un choix à faire entre une somme en espèces (numérique et fongible) légèrement inférieure à celle que vaudrait des denrées offertes en gracieuseté; ils choisissent donc une rétribution en argent ou en nature. « In the *Cash* treatment, the subsidy S is given in cash. In the *Label* treatment, the subsidy is given as in-kind benefit, i.e., the subsidy has to be spent on the subsidized good⁹⁴. » L'expérience vise ainsi à exposer la tension qui existe entre une valeur d'échange et une valeur d'usage. Mais elle expose aussi la relation qui existe entre la singularité d'un bien dont l'expérience est infongible et sa numérisation monétaire. Par conséquent, la notion de fongibilité expose un problème que Benjamin a célèbrement exploré par l'entremise du concept d'aura.

⁹³ Johannes Abeler et Felix Marklein, *Fungibility, Labels, and Consumption*, pp. 1 et 31. Texte publié en ligne par la *Forschungsinstitut zur Zukunft der Arbeit (IZA)* de Bonn.

⁹⁴ Idem, p. 1.

1.5.2 – L'aura et la fongibilité

L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique est un texte cité ad nauseam dans les milieux culturels et artistiques. Le concept d'aura chez Benjamin n'est donc plus à présenter. À toutes fins utiles, rappelons qu'il s'agit d'un concept utilisé pour penser une politisation de l'esthétique capable de s'opposer à l'esthétisation fasciste du politique; que l'aura est un concept religieux qui sert à penser l'œuvre picturale devant la photographie puis le cinéma; que la photographie et le cinéma sont donnés comme des possibilités émancipatrices, par leur capacité à créer de nouvelles habitudes dans la *Zerstreutheit*, mais aussi à prendre part à l'émergence d'une pauvreté expérientielle qui se présente comme une « barbarie positive ». En somme, la chute de l'aura provoquée par la technique représente peut-être une chance; cette chute atteint une forme d'humanisme qui fonctionne dans la distance, dans la hiérarchisation et dans la canalisation historique, repoussant une proximité et un mélange propres aux moyens purs, tout comme la puissance de « la tradition ». (En ce sens, il est juste d'affirmer que la fongibilité permet de couper court à la tentation transcendante.) En outre, l'aura reconduit une fétichisation qui repousse la consistance d'un matérialisme historique (au sens marxien), et sa chute peut engager un surcroît de matérialisme (et inversement, la fétichisation semble produire « de l'aura »). Bien entendu, nous savons maintenant comment le capitalisme civilisationnel a capturé les médias audiovisuels, constituant ce que Guy Debord appelait dialectiquement la « société du spectacle », mais qui ressemble plutôt à un capitalisme cognitif et expérientiel qui, dans son champ d'action, dépasse de loin le simple spectacle et la passivité des masses (les capturant plutôt comme agents dans la société de contrôle et dans l'anthropomorphose biopolitique du capital).

*

Dans un ouvrage qui fit date et qui préfigure les remontrances humanistes envers la « postmodernité », *The Image*, l'historien Daniel Boorstin effectue une trajectoire intellectuelle qui passe par une histoire des médias, et qui vise à opposer la montée de l'image à un monde qui aurait eu un sens de l'aura, de l'origine, de la culture ou de l'âme. C'est un geste classique qui oppose le livre au monde du spectacle (Boorstin écrit ce livre en 1962). Ainsi, Boorstin affirme que « like a man, a work of art has a soul, a life all its own. [...] The great work of art was that which had the power somehow to remain uniquely itself, and itself alone. [...] The

‘original’ had a priceless and ineffable uniqueness⁹⁵. » L’humanisme de Boorstin fait la part belle au caractère substantiel de l’individualité, et dans l’art, et dans l’existence humaine (ce qui préfigure peut-être à certains égards, le thème autrement plus polémique de la singularité). Ce qui nous intéresse ici cependant, c’est que Boorstin ne suit pas qu’un argumentaire benjaminien portant sur la reproductibilité technique des images (Walter Benjamin n’est mentionné que rapidement dans l’ouvrage); il procède surtout à une réflexion historique sur la popularisation du livre imprimé, laquelle impliquerait une chute d’aura et une perte d’individualité. Ces thèses recourent ce que nous avançons quant à l’émergence des médias de masse, dès l’apparition de la presse rotative. « First come the cheapening of printed matter. [...] The cheap books come in the 1840’s. It had been made possible by the new paper-making machines and cylinder presses, which could turn out large quantities at low cost⁹⁶. » L’aura serait ainsi dévaluée par une perte de rareté. Boorstin affirme également que la diffusion du livre engage une perte d’aura, non par rapport au caractère infongible du livre non imprimé (codex, livres enluminés), mais par le changement de contexte et d’usage du livre imprimé lui-même.

The precious literary objects, once enjoyed almost exclusively by the aristocrats of birth, wealth, or learning, were now to be put on display for the millions. Some, of course, went into tolerably accurate cheap editions. But while sculpture, painting, tapestries, and objets d’art were taken out of context by being removed from monastery and palace to the public museums, much of the best literature was taken out of context by being abridged, expurgated, simplified, and popularized⁹⁷.

Il en ressort que la valeur humaniste tient dans la rareté et dans l’individualité, lesquelles motivent une forme « d’aura ». Ou plutôt : la matière sert à penser l’origine. Par conséquent, « The Graphic Revolution, in one area after another, has provided us with mass-produced ‘originals⁹⁸.’ » Il est significatif que l’argumentaire de Boorstin passe par un changement d’usage à une diffusion de masse : nous y voyons un mouvement analogue à celui qui fait passer de la valeur d’usage à la valeur d’échange, chez Marx; et éventuellement, une même dénonciation du fétichisme. Ce qui échappe cependant à Boorstin, c’est que la fongibilité du livre, devant la fongibilité des images (elles-mêmes assignés au média des médias qu’est l’argent), n’en exprime pas moins une grande ambiguïté quant à « l’individualité » réelle de l’œuvre livresque. Aussi faut-il s’interroger sur ce qui constitue réellement l’individualité ou l’âme de l’œuvre d’art ou de l’Homme, puisqu’il semble qu’il en aille d’une fétichisation auratique qui collabore avec un dispositif de pouvoir et qui repose sur l’instrumentalisation et le coffrage auratique de la fongibilité (parallèle au contrôle statistique et biopolitique, à la régulation de l’individuation,

⁹⁵ Daniel J. Boorstin, *The Image*, p. 119.

⁹⁶ Idem, p. 122.

⁹⁷ Idem, p. 120.

⁹⁸ Idem, p. 126.

mais assurée par un sens de la durée matérielle, où des processus spirituels sont « captés » et mis en puissance, par exemple dans la pierre ou dans le papier). Dès les origines du livre imprimé, aux sources de l'humanisme, le livre dépend du capitalisme et est une marchandise. Nous dirions même que, dès son invention, le livre est voué à se répandre et à perdre en « qualité » et « en force » (ce que Boorstin désigne peut-être comme de l'individualité), puisque c'est une technologie fongible arrimée à cette autre technologie fongible qu'est la réticulation monétaire. Par conséquent, il semble que le culte humaniste de l'aura, de l'âme et de l'individualité, dans un certain contexte et selon un usage particulier du livre, repose sur un effet de légende qui remonte précisément aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles (Foucault); tout indique que le livre était dès l'origine une marchandise vouée à la neutralisation fongible (chute d'aura). Polycarpe et Forget ne manquent d'ailleurs pas de lier imprimerie et réticulation, en omettant toutefois la question de la fongibilité (du moins n'est-elle pas explicitement abordée). Leur propos à cet égard n'en est pas moins très proche du nôtre :

Imprimé, le sens émis échappait à la présence charnelle de son locuteur et se donnait à entendre par la médiation abstraite d'un objet réitérable et mobile, les exemplaires du livre, tirés, vendus, échangés, prêtés. [...] Dans le livre se trouva, pour la première fois, *mobilisée* la connaissance humaine, d'une façon *sûre* et durable. Elle pouvait, dès lors, être mise en circulation et diffusée de multiples fois, ce que permettait peu la transmission orale ou manuscrite. Aussi l'imprimerie apparaît-elle comme l'une des premières entreprises réticulaires – sans doute avec les fabriques d'armement militaire et naval –, puisqu'elle vise à opérer un flux d'objets et à franchir abstraitement les intervalles géographiques et culturels qui séparent les hommes⁹⁹.

Mais Polycarpe et Forget tempèrent immédiatement, en soulevant un point que nous croyons proche de la « double fongibilité » évoquée par Marly.

À bien des égards, [le] développement [de l'imprimerie] semble avoir préfiguré le réseau actuel. Néanmoins, une forte restriction limite leur comparaison : si le livre constitue bien une médiation matérielle entre auteurs et lecteurs; s'il bénéficie bien d'une propagation réticulaire, il ne trouve pas sa finalité dans sa seule production matérielle, et les liens qu'il établit entre les hommes, les effets qu'il suscite, sont loins de relever d'un mouvement uniquement fonctionnel. En effet, le livre ne vise pas son propre fonctionnement. [...] Aussi ne saurait-il être assimilé avec le vecteur glacé du comput et du digit, qui, lui, s'érige comme objet auto-performatif, libéré du sens¹⁰⁰.

On sent dans cet extrait un certain parti pris pour la réticulation livresque, c'est-à-dire pour une réticulation humaniste qui reposait en partie sur la fongibilité générique enregistrée dans l'écriture, soit aux *genera* qui donnaient au monde un sens que nous avons depuis longtemps perdu, pour le meilleur ou pour le pire. De plus, avant que n'apparaissent les médias de masse à proprement parler, au milieu du XIX^{ème} siècle, la fongibilité linguistique était peut-être plus utile aux pouvoirs organisés que ne l'était la fongibilité numérique. Mais le déplacement de puissance qui s'effectue au XIX^{ème} siècle – alors que la fongibilité numérique et l'idée

⁹⁹ Gilles Polycarpe et Philippe Forget, op. cit., pp. 68-69. Nous soulignons. Dans ce contexte, les notions de mobilité et de sécurité ont une importance fondamentale.

¹⁰⁰ Ibid.

d'équivalence gagnent les usines, les parquets boursiers et bientôt les salles d'exposition (transfert qu'incarne bien la classe « bourgeoise ») – annonce aussi un changement de valeur qui ne tient plus à une évaluation généalogique nationale, mais à une évaluation performative et pragmatique, plus proche de la fongibilité numérique. On passe d'une évaluation verticale à une évaluation horizontale – deux axes déterminés par une technique de fongibilité qui joue un rôle transcendantal. Dans les deux cas néanmoins, la valeur est déterminée selon une technique qui semble naturelle, selon une technique fétichisée dans un coffrage auratique. De même, on passe de la Raison à la Culture puis à l'Excellence comme concept et critère (Readings). Par conséquent, la nostalgie placée dans l'aura, dans une perspective qui fait la part à un paradigme Culturel humaniste, passe à côté du véritable problème soulevé par la reproductibilité, soit celui de la matière et de l'infongible – ou plutôt, celui du rapport entre la fongibilité (générique – linguistique ou analogique – et numérique) et l'infongible. La fongibilité, par sa capacité stabilisatrice et son pouvoir de « rétention » participe idéalement de relations de pouvoir fixes et elle est facilement instrumentalisable par le pouvoir organisé. Aussi importe-t-il « peu » qu'on la pense sous un paradigme théologico-politique ou économique/domestique, si on a en tête la « valeur » de la création – sauf à donner à la valeur un motif civilisationnel, loin de toute événementialité réelle. La fongibilité fait des effets de transcendance.

Ainsi, ce que le concept de fongibilité permet de penser, c'est qu'il existe un lien nécessaire entre l'humanisme et le capitalisme civilisationnel, deux grands dispositifs qui consomment une technique de fongibilité : l'humanisme recourt à la fongibilité générico-linguistique médiatisée dans le livre imprimé, et le capitalisme civilisationnel recourt à la fongibilité numérique de l'argent, couplée aux fongibilités, respectivement analogiques et digitales, du monde audiovisuel et informatique. Le capitalisme ne devient civilisationnel qu'en disposant d'une communication récréative qu'il administre pour produire des effets biopolitiques et disciplinaires (qui s'ajoutent à ceux de la statistique), des effets de contrôle et de neutralisation, mais aussi des effets de subjectivation, des effets ontologiques et ontogénétiques (voire phylogénétiques). C'est en ce sens que le capitalisme devient esprit ou religion (atmosphère) sans cesser d'être immanent – qu'il devient « transcendentalelement immanent ». Historiquement, et dès l'antiquité, les deux grandes techniques de fongibilité (mesure numérique et définition générique) se sont croisées (le lien spirituel entre Pythagore et Platon en est exemplaire), et tantôt l'une tantôt l'autre était utilisé par les pouvoirs organisés et les institutions. Bien entendu, l'apparition des médias de masse non textuels a changé la donne en

faveur de la fongibilité numérique de l'argent, comme si la fongibilité générico-analogique de la photographie ou du cinéma, par exemple, engageait le monde dans une fongibilité de substitution et d'équivalence (où Benjamin voyait une chance pour une « démocratie directe » proche d'un « anarchisme »), celle des *res quae pondere numero mensurave* numériques, plutôt que dans une fongibilité « généalogique », celle des *genera* où se déterminaient les individualités. Ce qu'il faut souligner, c'est que nous avons affaire à deux types de fongibilité, à deux manières de constituer des réseaux et des valeurs d'échange, deux fongibilités qui s'opposent historiquement, mais qui ont beaucoup plus en commun qu'on ne voudrait le croire (la preuve en est qu'il est possible de numériser le textuel en le traitant comme une image). Les deux techniques de fongibilité engagent également un fétichisme et un coffrage par l'aura qui canalisent la répétition de la différence, les accidents ou les singularités du vivant. Les deux fongibilités se présentent comme substance d'un monde fermé, absolu et vrai, soit comme une disposition transcendante qui exécute des effets de pouvoir (il faut alors comprendre que les effets de transcendance de la fongibilité sont des effets de pouvoir).

1.5.3 – Remarque sur l'analogique, l'analogique et le digital

Les deux paradigmes de fongibilité que nous avons présentés sont aussi proches de la distinction contemporaine entre l'analogique et le digital – le premier représentant la capture de la « trace » au moyen d'un tiers matériel (microsillon, pellicule photographique), et le second, le rendu de toute forme audiovisuelle possible au moyen d'un codage numérique. Toutefois, la fongibilité générique ne peut se rapporter à l'enregistrement analogique qu'à condition de voir, dans la permutabilité des exemplaires, un rapport à l'individu qui présente ce dernier comme un genre en soi, « l'original » – un être fixe dans une coupe temporelle, elle-même abstraite d'un devenir et qui fonctionne un peu comme une « micro-généricité » : inversion parallaxique du genre et de l'espèce, de l'universel et du particulier. Par ailleurs, on peut convertir les traces analogiques à la fongibilité numérique, en prêtant des valeurs numériques à certaines de leurs composantes (ondes sonores et chromatiques, etc.), en les discontinuant et en les soumettant à une grille de positionnement. La mesurabilité peut ainsi remplacer l'équivalence générique.

Maintenant, peut-on affirmer que l'alphabet est un moyen d'enregistrement analogique? Par rapport aux syllabaires, le génie de l'alphabet grec est de réduire le nombre de signes en standardisant et en réduisant, pour ainsi dire, la traduction phonétique; par rapport aux alphabets consonantiques, l'alphabet grec se distingue par une précision accrue dans le codage

et le décodage. S'il est difficile voire impossible de concevoir l'alphabet comme une technique d'enregistrement analogique, nous pouvons voir dans sa conception initiale un rapport aux sons singuliers, et un effort pour les synthétiser et les rapporter à une voyelle et à une lettre génériques. De même, s'il faut voir en l'usage des *curios*¹⁰¹ l'origine de l'écriture tout court, nous pouvons encore y découvrir un passage entre la singularité sans genre (l'infongible) et « l'enregistrement » qui fonctionne d'une manière mnémotechnique, à la manière d'une trace. Mais il est impossible d'y voir un enregistrement réel ou direct, puisque l'alphabet et le *curios* sont pour ainsi dire des médiums mnémotechniques qui nécessitent une intervention humaine active et constante. L'enregistrement alphabétique n'est pas analogique, mais il est générique (et en cela, il est peut-être plus proche qu'on le pense d'un code binaire). Par conséquent, la distinction entre l'analogique et le digital ne recoupe strictement pas celle que nous avons faite entre fongibilité générique et fongibilité numérique.

Pourtant, la reproductibilité technique annoncée par la photographie, le cinéma, le gramophone et la radio a tout à voir avec le décalque analogique. Ces techniques analogiques semblent conduire à un point de rupture en ce qui concerne les genres : ils sont de plus en plus pour tous, pour toutes les choses. Leur permutabilité se réfère à des individus singuliers mais renversés en genres, dans une sorte de mise à l'horizontalité des genres transcendants. Dans cette permutabilité, les individus semblent gagner en intensité et en définition (et donc en singularité). En d'autres termes, c'est comme si l'Homme géant ou le mastodonte de l'humanité (Hobbes, Kant), dans l'humanisme, était finalement compacté dans l'individu possessif et l'individualisme, individu majeur qui devrait ainsi assumer une sorte de souveraineté. Et c'est en partie ce qu'appréciait audacieusement Benjamin, un tel désassujettissement quant au national (et ce que Schmitt craignait, à l'inverse). Tout se passe comme si les médias analogiques écrasaient le dispositif auratique de la fongibilité générique, poussant à l'extrême, jusqu'à la liquéfaction, un mouvement initié en réalité par la création de l'alphabet, et propagé dans cette explosion spirituelle que fut l'imprimerie. Au passage, la chute de l'aura et celle d'une fongibilité générique linguistique accompagne une montée de l'image de masse (Boorstin), une permutabilité non textuelle qui rend envisageable la numérisation du monde à partir de la mesurabilité des représentations, selon un ensemble de critères définis. Simultanément, la montée du capitalisme engage la montée de la valeur numérique. Le capitalisme intègre l'industrialisation, la mécanisation et la reproduction analogique en

¹⁰¹ Cf. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, tome 2, chapitre xiv, « Le langage des formes ». Cette thèse est reprise par Derrida dans *De la grammatologie*.

préparant un milieu de permutableté par la mesurabilité. Les nombres finissent ainsi par l'emporter sur la lettre, jusqu'à devenir culture, ce qu'illustre une conception des médias où il est possible de distinguer l'analogique du digital – une distinction qui n'est rendue possible que par le « triomphe » du nombre, en politique (statistique et biopolitique), en culture (informatique) ou en économie (codage capitaliste). La valeur numérique détermine à présent la valeur générique. Cette dernière est donc, elle aussi, numérisée, et la valeur générique devient un habillage du nombre.

McKenzie Wark consacre tout un chapitre de son *Gamer Theory* au problème de l'analogique. Il y oppose l'analogique au digital comme on opposerait un monde de qualité à un monde de quantité, un monde de jeu-*play* à un monde de jeu-*game*¹⁰². Selon Wark, tous les jeux-*game* sont digitaux. De nos jours, l'art ou la littérature ne sont ainsi plus aussi porteurs de culture active (ils portent du jeu-*play*) que ne peuvent l'être les jeux vidéo ou le sport (jeux-*game*). L'espace d'oppression que désigne Wark exprime en fait le changement de paradigme d'assujettissement, qui passe d'un assujettissement générique à un assujettissement numérique (ce qu'exprime Foucault dans son travail généalogique sur les sociétés disciplinaires et la naissance de la biopolitique). Si l'on veut, c'est le passage de la Loi à la règle et au code. Et il semble que la fongibilité générique favorise la discipline, là où la fongibilité numérique favorise plutôt le contrôle.

The analog is all about relations. The digital is all about boundaries. [...] Via the analog, play is captured in art; via the digital, play is captured in games. [...] Which came first, play or game? Which came first moves or rules? [...] Behind the subordination of the analog to the digital is the subordination of play to game¹⁰³.

Il faut rappeler que la propagation et l'hégémonie du digital ne représente pas la disparition de la fongibilité générique, de la Loi ou de l'enregistrement analogique; il en exprime plutôt le changement de sens et de nature, comme un nouveau paradigme absorbe d'anciens éléments en leur donnant un autre sens (Kuhn). La fongibilité numérique supplante la fongibilité générique en l'exploitant à des fins « numériques » : jouer-*gaming*, multiplier, performer, exceller, réguler sont autant d'actions qui concernent maintenant l'art et les humanités, à présent qu'elles sont entrées dans le monde de l'excellence. Enfin, l'usage de la transcendance est radicalement transformé. Dans un monde digital, cet usage exerce une séparité

¹⁰² La distinction *play/game* est abondamment soulignée dans les études vidéoludiques. Elle apparaît avec beaucoup de force dans l'étude, désormais classique, de Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*. Grosso modo, *play* correspond au jeu libre engendrant des règles au fur et à mesure de son déroulement (par exemple, jeu d'enfant du gendarme et du voleur), alors que *play* correspond à un jeu aux règles fixes dès le départ (par exemple les échecs).

¹⁰³ McKenzie Wark, *Gamer Theory*, sections 83, 90, 91.

fonctionnelle, performe une capture des intervalles et ramène tout aux possibles du *gamespace* du capital comme moyen pur. Toutefois, ce moyen des moyens, le moyen pur du capital, joue un rôle transcendantal; c'est-à-dire que, par sa plasticité, il devient une fin en soi, une fin cachée entre les choses, dans une séparation algorithmiquement reconduite (comme dans un paradoxe de Zénon en acte).

1.5.4 – Fongibilité : fermeture

Le capitalisme civilisationnel absorbe complètement la fongibilité linguistique en la ramenant à la fongibilité numérique de l'argent, par l'entremise de la communication récréative (fongibilité audiovisuelle). C'est en ce sens que la Culture devient à la fois marchandise et « spectacle ». Dès lors, il est inutile de déterminer la valeur de la littérature à partir de critères héritées de la fétichisation humaniste de la fongibilité livresque : tout se déroule comme si la fongibilité numérique était devenue plus puissante que la fongibilité linguistique en raison de sa plus grande vitesse, de sa plus grande modularité, de sa plus grande compacité, de sa plus grande réversibilité, de son meilleur holisme (certainement plus souple) et de sa plus grande capacité d'absorption¹⁰⁴. Au mieux, un fétichisme humaniste est aujourd'hui une sinistre comédie, à la fois picaresque et sacerdotale. Ce que cet arrangement des fongibilités nous donne à craindre, c'est que la puissance du langage et de l'écriture soient neutralisés dans la numérisation capitaliste et son *gamespace*, des puissances linguistiques qui déterminent aussi des formes-de-vie, sans pour autant se limiter à la littérature inventée par l'imprimerie et entretenue par l'humanisme. Par conséquent, nous croyons que pour penser la valeur de la littérature aujourd'hui, pour penser la valeur de la création littéraire, il faut la dégager de la fongibilité linguistique (celle des *genera*) pour la rapporter à un langage compris d'une manière autrement plus animale (mais « humaine »). Il s'agit d'une trajectoire inverse par rapport à l'humanisme : faire du livre et de l'écriture, non pour engager les signes animaux dans la transcendance fongible du langage fétichisé, mais pour produire des effets infongibles que ne peuvent produire ni la fongibilité numérique dans le capitalisme civilisationnel ni la fongibilité linguistique de l'humanisme neutralisé dans les anneaux de la fongibilité substitutive. Il s'agit de sortir l'écriture de la littérature, même en portant le masque de la littérature. Pour le dire autrement : il s'agit de tourner les techniques de fongibilité vers l'infongible, et non de capturer

¹⁰⁴ Non sans incidence, on trouve là une distinction analogue à celle qui sépare les « arts du temps » des « arts de l'espace ». L'une (la fongibilité numérique) est plus mobile et discontinue que l'autre (la fongibilité linguistique), comme si l'histoire devait s'arrêter dans l'enregistrement en temps réel et la médiation qui abolit les distances et intensifie l'espace : ce qu'on appelle aussi la « mondialisation ».

et de contraindre l'infongible au moyen de la fongibilité. Un tel geste engage une écriture autrement horizontale, autrement immanente, sans pour autant se rapporter à la permutabilité numérique ou à la communication récréative, souvent donnés comme selon une immanence pure ou naturelle.

Notre problème, toutefois, demeure. En effet, à quel critère final recourir? Comment penser la valeur d'une telle « écriture »? Comment en penser la valeur, si le critère final de celle-là se rapporte à élément fongible, générique ou numérique? Il faut trouver à penser la création avant la valeur, ou penser la valeur comme force (ou *virtus*) événementielle ou puissance de virtualisation. La question devient ainsi celle de la puissance de la création littéraire contemporaine, de sa capacité à produire de la valeur, à laisser des traces fongibles, à laisser de l'écriture sans pour autant s'arrêter dans la fétichisation de celle-ci. Cette écriture est aussi active et pragmatique que le sont les médias de la réticulation numérique; c'est un pouvoir, mais un pouvoir parasite, entendu qu'une telle écriture n'est ni récréative ni performante au sens numérique. Et elle produit ses effets inattendus sans se rapporter à la hiérarchie générique ou au savoir.

1.5 – Récapitulation

L'imprimerie fait exploser la fongibilité générique de l'alphabet et du texte. Ses effets sont immenses et sont aux sources de notre monde contemporain, aussi « numérisé » soit-il. En science, dès son invention, l'imprimerie sert à diffuser et à organiser les recherches des savants européens, et elle accompagne un changement de perception qui extrait du Livre de la Nature chrétien un sens de la géométrie et de la causalité mécaniste (Képler, Galilée, Bacon), ce que reflète la recherche de rapports et de mesures universelles, puis celle de « lois naturelles » où s'esquisse la descente de la transcendance au sein du plan d'immanence européen. Il est remarquable que ces efforts scientifiques, recourant aux mathématiques avec une intensité toute moderne, se déploient dans un cadre d'assujettissement générique. Néanmoins, l'imprimerie favorise des recherches où l'usage des quantités et des nombres, même dans un cadre générique, préfigure l'hégémonie contemporaine de la fongibilité numérique.

L'imprimerie favorise également un christianisme humaniste qui prend à son tour deux orientations, selon qu'il s'exerce dans la sphère catholique ou protestante. Elle semble aussi

faire la promotion d'un individualisme possessif (appartenant, en un renversement parallaxique, à la fongibilité générique) qui se décline différemment selon les lieux et les époques subséquentes. Évoquons à cet égard le *self-made man* des Amériques, l'âme des Belles Lettres, le bourgeois entrepreneur, l'homme atomistique hobbesien, le cogito cartésien ou l'*homo-œconomicus*. La figure de l'Homme semble appartenir à la somme réticulaire du livre intensifié. C'est à cette époque de mondialisation qu'apparaît l'ordre des Jésuites, un moment où l'œcuménisme catholique sort de l'Europe pour prendre pleinement la mesure du monde, dans un assujettissement générique et vertical : ère de colonisation spirituelle et matérielle (qui précède le colonialisme nationaliste). Il va sans dire que l'Espagne joue un rôle fondamental dans cette mondialisation (ou « mondialatinisation »), qui a un versant linguistique (Nebrija) et spirituel (Loyola) explicites. Pour le dire en d'autres termes, la fongibilité linguistique et générique est véhiculée par la puissance d'un transcendantalisme humain et divin; mais l'imprimerie lui donne exceptionnellement corps. Par ailleurs, cet œcuménisme tourne rapidement au nationalisme, toujours dans un effet de renversement parallaxique où des réalités singulières jouent un rôle générique (et assujettissant) par l'entremise d'une technique fongible (en l'occurrence l'imprimerie). Les techniques fongibles ont le pouvoir de rendre générique le « singulier », et par la propagation de la fongibilité générique, l'imprimerie télescope Dieu, l'Homme, la Nation et l'Individu. Elle nourrit un type de subjectivation, une forme d'individualisme, un rapport à l'espace, patriotique et conquérant, et un rapport au temps qui est historique. Tout cela détermine la réalité « transhistorique » qu'est la littérature.

Dans le monde protestant, le sens de la liberté individuelle semble exacerbé par la conquête océanique, ce que Carl Schmitt a désigné sous l'expression de *thalassocratie* (cf. *Terre et mer* et *Le Léviathan dans la doctrine de l'État de Thomas Hobbes*). Polycarpe et Forget le formulent ainsi : « En opérant [un] divorce entre la mer et la terre, en créant même la mer comme espace politique et culturel, l'Angleterre engendrait les prémisses d'un nouvel ordre mondial, fondé sur l'utilitarisme, l'obligation au libre-échange, la paix (et la domination) par le commerce¹⁰⁵. » Schmitt associe pour sa part le catholicisme à la terre, et le protestantisme à la mer. Curieusement, la vision thalassopolitique de Schmitt recoupe des intuitions deleuziennes quant à l'Amérique, à la machination et au nomadisme. « Quant à l'Île d'Angleterre [...], elle se déracina, se déterritorialisa. [...] Désormais, le Léviathan, jusqu'alors poisson, devenait machine. [...] La révolution industrielle a transformé les enfants de la mer en constructeurs et

¹⁰⁵ Gilles Polycarpe et Philippe Forget, *Le réseau et l'infini*, p. 55.

en machinistes¹⁰⁶. » Schmitt voit cependant d'un mauvais œil une thalassopolitique où l'idée de *nomos* serait mise à mal (le national y perdrait ainsi en pouvoir au profit d'un libéralisme international). Il écrit ainsi ces mots (qui sont, au vu de la stupéfiante horreur du nazisme, d'une cruelle ironie) : « La liberté des mers figure, du moins en principe, l'anarchie, c'est-à-dire le droit du plus fort¹⁰⁷. » L'imprimerie précède le protestantisme, lequel favorise une éthique du travail (avec la *Beruf*) et un esprit d'entreprise qui ne manquent pas d'accompagner la politique maritime anglaise, puis la mécanisation industrielle. Bien que son influence soit parfois lointaine, l'imprimerie contribue à la réticulation maritime et capitaliste anglosaxonne. Il faut ajouter que les banques et les compagnies d'assurance – autant d'institutions exigeant l'imprimerie – s'établissent principalement dans des villes au trafic important, le plus souvent des villes portuaires comme Amsterdam, Rotterdam ou Londres. Il faut alors comprendre que, à l'aube de la modernité humaniste, dans sa déclinaison protestante, l'imprimerie s'insère dans une constellation réticulaire où figurent banques, maisons d'assurance, villes et ports. « Tout commerce est commerce mondial; tout commerce est commerce maritime¹⁰⁸. »

L'imprimerie pulvérise littéralement les fongibilités générique et numérique, au sens où elle les diffuse. Le capitalisme marchand et financier l'utilise pour se développer au point de devenir civilisationnel. Avec la montée du capitalisme civilisationnel, avec l'industrialisation, le progrès technologique et le développement des villes, l'humanisme, légataire de la fongibilité générique, subit des métamorphoses importantes, souvent scandaleuses en leur temps. La naissance de l'anthropologie, nourrie par un intérêt envers les peuples « primitifs » des nouveaux espaces révélés à l'Europe, la théorie de l'évolution, la psychanalyse, la linguistique et le structuralisme témoignent d'un bouleversement de la figure humaine. La stabilité scripturaire devient un modèle pour penser les structures transcendantales d'une humanité autrement « humaine », en rupture avec des modèles épistémologiques souvent hérités de la théologie. Pour le dire d'une manière très concise, « l'homme » n'est plus distinct en droit des animaux (du moins au plan théorique), et il ne se définit plus par la raison. Afin d'en penser la stabilité, des structures transcendantales mais immanentes sont élaborées avec le concours de méthodes empiriques. Ces structures procurent un fondement (ou un assujettissement) générique qui vient pour ainsi dire relayer les grandes figures de l'humanisme, puis l'humanisme tout court, au moment même où le capitalisme devient civilisationnel et où les techniques de fongibilité numérique absorbent

¹⁰⁶ Carl Schmitt, *Terre et mer*, pp. 80, 82, 83.

¹⁰⁷ Idem, p. 108.

¹⁰⁸ Idem, p. 74.

la fongibilité générico-linguistique, au moment d'une crise dans la culture et d'un malaise dans la civilisation. Il faut voir, dans les chassés-croisés que nourrissent l'anthropologie, le structuralisme, la linguistique et la psychanalyse au début du XX^{ème} siècle, un effort pour « sursumer » l'humanisme (de construction récente, rappelons-le) au moment même où la technique qui a produit celui-là, l'imprimerie, est dépassée par l'apparition des médias de masse audiovisuels et de nouveaux modes de communication et de transport.

L'imprimerie suscite un ensemble de mouvements qui viennent parfois à s'affronter. Pour le formuler d'une manière schématique, on trouve deux lignes généalogiques. La première, plus à l'aise avec la fongibilité générico-linguistique, voit émerger l'humanisme et donne un sens au monde à partir d'une vision du langage œcuménique; elle nous semble plus compatible, non seulement avec l'ordre catholique, mais avec la philosophie dite « continentale ». Elle est au fondement d'institutions comme l'Université moderne et la littérature, et elle trouve un modèle organisateur dans l'État et son *nomos*. La deuxième, plus à l'aise avec la fongibilité numérique, voit émerger le capitalisme civilisationnel et comprend le monde comme un espace où prélever des bénéfices, selon un découpage quantitatif et une évaluation numérique; elle nous semble plus compatible avec les sciences, l'éthique protestante (relayée par une « éthique du jeu ») et avec la philosophie dite « anglosaxonne » (qui ne s'attaque pas sans hasard au « problème » du langage). Elle est au fondement des institutions bancaires et boursières, elle accompagne le commerce et elle trouve dans le marché un espace de jeu. Il s'agit d'une dichotomie relativement grossière à laquelle le lecteur pourra trouver plusieurs exceptions et cas ambigus; nous estimons néanmoins qu'elle colore adéquatement les termes d'un débat où nous voudrions voir situer la littérature contemporaine. Car ce qui ressort de nos considérations, c'est que l'imprimerie soutient deux techniques fongibles rivales mais complémentaires, et que toutes deux participent de cultures également rivales mais complémentaires, l'humanisme et le capitalisme civilisationnel. Ensuite, le capitalisme civilisationnel, s'appropriant les médias de masse audiovisuels et les télécommunications, absorbe l'humanisme et ses institutions pour leur donner un autre sens, c'est-à-dire une autre fonction. L'assujettissement numérique rend plus souple, plus véloce et plus plastique l'assujettissement générique. Dans la perspective du capitalisme civilisationnel, l'identité générique ne passe plus par le texte, par la Nation et l'Histoire, mais par l'image réticulée et la communication récréative, mondialisées et en temps réel.

Dans ce contexte, penser la valeur de la littérature en regard de l'humanisme ou de la fongibilité générique (serait-ce dans la psychanalyse) revient à ignorer deux problèmes fondamentaux : (1) l'humanisme comme puissance autonome appartient au passé; (2) la fongibilité générique et linguistique de l'humanisme, si elle est distincte de la fongibilité numérique, n'en partage pas moins un sens de l'immobilité et de la transcendance, lequel sert un dispositif d'assujettissement qui nous semble pourtant étranger à la puissance du langage. Il n'y a là de contradiction qu'en apparence. Le langage déploie une puissance, certes, mais celle-ci n'est pas déterminée par la fongibilité générique; au contraire, c'est la fongibilité générique qui est déterminée par la puissance du langage et du vivant, et c'est en ce sens que le langage exerce un pouvoir qui précède le savoir, un art avant la science. Nous voudrions à présent penser la valeur de la littérature, et la valeur de la création littéraire, à l'aune d'une vision et d'un usage du langage qui ne fétichise pas la fongibilité, et qui soit consciente de son coffrage auratique, de ses effets de « singularité ». Une vision du langage et de la littérature qui se passe ainsi de l'identification nationale et historique, même dans les positions négatives du postcolonialisme ou du postmodernisme. Le langage « pur » (c'est-à-dire autonome) qui nous occupe n'est pas immobile ni même stable, il vient impersonnellement relationnel; il déploie un pouvoir; s'il fabrique de la transcendance, il est avant tout matériel et immanent. C'est dans cette ouverture que nous comptons dorénavant nous engager.

Dans la mesure où, tel qu'indiqué, valeur et critère nécessitent un point d'ancrage fongible (dans le savoir, selon un jeu de vérité), il nous faut aménager conceptuellement un espace où une pratique affective, perceptive et expressive du langage puisse avoir de l'importance et exiger des efforts sans recourir aux critères finaux de la Raison ou de la Culture – et trouver une consistance qui se passe de l'humanisme et de son fond théologico-politique. Il ne suffit pas de se « débarrasser » de l'humanisme; encore faut-il garder une consistance qui empêche la noyade des pratiques esthétiques au sein d'une culture de l'excellence ou de la communication récréative (fermées par un critère final, interdisant donc certaines puissances, et limitant la création). En effet, la « création littéraire » doit selon nous conserver une consistance indépendante de la fongibilité numérique, si elle est pour être créative, c'est-à-dire capable de produire des intensités, de créer du possible, agir événementiellement sans devoir se rapporter à quelque code vide, sans revenir ni au critère final de la rentabilité ni à la communication récréative. Autrement elle se noie dans la plasticité d'un plan d'immanence pure que le capitalisme civilisationnel, nous le verrons, finit par refermer et occuper. La question de la

valeur de la littérature s'invagine donc en quelque sorte pour se retourner sceptiquement contre la notion même de valeur, dans une quasi-tautologie; quasi-tautologie, puisqu'il semble alors qu'il n'y ait plus de sol même pour poser la question de la valeur. Disons pour l'instant que la question du critère peut s'appuyer sur des gestes, plutôt que sur des représentations.

Afin de penser la question la valeur de la « littérature », tout comme le problème connexe d'un critère final, nous allons maintenant dégager quelques outils conceptuels aptes à nous permettre de surmonter la fin de l'hégémonie de l'imprimerie. Ce après quoi nous discuterons du capitalisme civilisationnel pour y penser la création.

CHAPITRE 2

Création et pouvoir

2.1.1 – La question de la vérité

Dans son texte sur l'histoire des sciences et Canguilhem, Foucault pose avec une extrême délicatesse la question de la vérité, de l'erreur et de la vie. Ainsi,

l'histoire des sciences n'est pas l'histoire du vrai, de sa lente épiphanie; elle ne saurait prétendre raconter la découverte progressive d'une vérité inscrite de toujours dans les choses ou dans l'intellect, sauf à s'imaginer que le savoir d'aujourd'hui la possède enfin de façon si complète et définitive qu'il peut prendre à partir d'elle la mesure du passé. [...] On ne peut pas, dans l'histoire des sciences, se donner la vérité comme acquise, mais on ne peut pas non plus faire l'économie d'un rapport au vrai et à l'opposition du vrai et du faux¹⁰⁹.

Dans un geste typique, Foucault poursuit en ramenant la question de la vérité au discours, soit à des actes de langage historiquement situés. « L'opposition du vrai et du faux, les valeurs qu'on prête à l'un et à l'autre, les effets de pouvoir que les différentes sociétés et les différentes institutions lient à ce partage, tout cela n'est peut-être que la réponse la plus tardive à cette possibilité d'erreur intrinsèque à la vie¹¹⁰. » L'opposition prédicative du vrai et du faux serait une réponse – voire une « forme » – de l'erreur vivante ou du vivant « errant ». Il faut alors situer la pratique de vérité foucauldienne non du côté du savoir et de la science, mais du côté de la vie et de l'erreur, soit du côté du pouvoir ou de la puissance.

D'une manière analogue, Benjamin pense le pouvoir juridique à l'aune de la « vie nue¹¹¹ » (*bloße Leben*), un pouvoir « constituant » (à la fois violence et autorité, *Gewalt*) qui ne se laisse pas capturer par un pouvoir constitué – et donc capable d'une katargèse qui ne répond pas à une *Aufhebung* administrative et juridico-étatique. Benjamin développe aussi l'idée du moyen pur (*der reinen Mittel*), un moyen sans fins, un moyen que nous qualifierions de plasmique et d'impersonnel et capable de faire forme-de-vie – alors « non violent », sans l'autorité de sa violence, et même sans autorité : *gewaltlos*.

2.1.2 – Guerre, martialité et pouvoir

Carl von Clausewitz trace pour sa part une distinction, simple mais potente, entre savoir (*wissen*) et pouvoir (*können*), entre la science (*Wissenschaft*) et l'art (*Kunst*). C'est bien sûr dans son traité *De la guerre (Vom Kriege)* :

¹⁰⁹ Idem, p. 1588.

¹¹⁰ Idem, p. 1594.

¹¹¹ Cf. *Zur Kritik der Gewalt / Critique de la violence*. Ce texte a été lu par Carl Schmitt, s'il faut en croire Agamben (cf. *État d'exception*, particulièrement le chapitre « Gigantomachie autour d'un vide »).

Nous avons déjà dit ailleurs que *savoir* [*wissen*] n'est pas la même chose que *pouvoir* [*können*]. Ils sont si différents qu'il n'y a pas de confusion possible. Le *pouvoir*, ce que l'on peut *faire*, ne peut à proprement parler se trouver dans les livres; le mot « art » [*Kunst*] ne devrait donc jamais être le titre d'un livre. Mais on s'est habitué à réunir sous le nom de « théorie de l'art », ou d'« art » tout simplement, les connaissances nécessaires à l'exercice d'un art (qui isolément, peuvent être des sciences complètes). Il est donc logique d'appliquer cette distinction et de nommer « art » tout ce qui vise au pouvoir de produire quelque chose [*hervorbringen*], par exemple l'architecture, et « science » tout ce qui vise au pur savoir, comme les mathématiques ou l'astronomie. Il va de soi que toute théorie de l'art peut inclure des sciences particulières et complètes [...]. Mais il faut aussi remarquer qu'il n'existe pas de savoir absolument dépourvu d'art. [...] Toute pensée est art. Là où le logicien tire un trait, là où cessent les prémisses qui résultent de la *connaissance* [*Erkenntnis*], là où le jugement entre en action, l'art commence. Mais plus encore : lorsque l'esprit discerne, il juge déjà, et par conséquent, il exerce un art, et cela vaut même pour le discernement des sens. [...] Encore une fois : le domaine de l'art s'étend là où l'on vise à créer et à produire; la science règne là où l'on tend à rechercher et à savoir. – Il découle directement de tout cela qu'il est plus approprié de parler d'art de la guerre plutôt que de science de la guerre¹¹².

Clausewitz formule plusieurs distinctions simples, mais importantes. Nous en tirons les conséquences suivantes. L'art est une pratique et un pouvoir qui produit et crée : ça crée, non d'une manière démiurgique ou géniale, mais plutôt dans une production d'effets ou d'événements – ce qui élimine d'emblée la question de l'origine, pour ouvrir aux effets. Cette création, ce pouvoir de l'art ne fonctionne pas dans une dialectique cause/effet au sens strict (auquel cas, un savoir ou une science intervient avec une importance excessive, par assujettissement); elle nous semble bien plus appartenir à la « magie » comme capacité de lier ou de délier, une production d'effets dont les causes sont en réalité incertaines, et une production d'effets sans fins¹¹³. En ce sens, l'art ne répète que dans la différence, pour le formuler en termes deleuziens. L'art fait événement, ce qui ne se rapporte pas non plus à la visible nouveauté moderne; plutôt, elle nous semble entrer avec plus de conséquences dans une imperceptibilité triviale mais potente, imperceptible, puisqu'elle précède le savoir. Ce qui implique les deux thèses suivantes : (i) du (le) mouvement précède toute description et tout savoir (et c'est l'une des solutions au paradoxe de Zénon); (ii) ensuite, le pouvoir n'est toujours qu'artificiellement subordonné au savoir : c'est-à-dire que le savoir sert en réalité à faire des choses, comme du pouvoir coagulé. Ce n'est pas sans raison que le savoir, avec ses technologies, est toujours capturé par le pouvoir organisé. Le savoir servirait à la répétition homogène d'un ensemble d'effets donnés, d'où le caractère « expérimental » de la science, qui ne vise pas tellement à faire de nouvelles expériences (ou à créer du possible), mais à utiliser celles dont les effets sont prévisibles et répétables au détail près. Ce réseau d'expériences

¹¹² Carl von Clausewitz, *De la guerre*, livre deuxième, chapitre 3, p. 150. La version allemande est disponible en ligne sur le *Projekt Gutenberg-DE*, à l'adresse suivante :

<http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=324&kapitel=1#gb_found>.

¹¹³ À la différence du miracle, la magie ne représente pas une exception au cadre « juridique » de la Loi naturelle et divine; comme elle est une action devant le savoir, elle apparaît privée d'explication et sans aucune transparence. C'est pour ainsi dire une exception pure, pure non en un sens transcendantal mais en un sens relationnel. Elle appartient ainsi aux moyens sans fins.

répétables donne une caution à la science et supporte le génie technologique. L'épistémologie qui en résulte donne à voir le monde comme un ensemble géométrique ou mécanique. Bien entendu, il s'agit là d'une vision des choses qui renvoie au sens commun, entendu que les scientifiques de haut niveau se considèrent souvent davantage comme des créateurs. Il faudrait supposer que cette épistémologie, où l'on croit souvent – faussement selon nous, en considérant Kuhn et Popper – que la science tend à la vérité, représente en quelque sorte une survivance des siècles passés, particulièrement des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. En réalité, depuis longtemps, le savoir n'est plus contemplatif, et c'est un lieu commun d'affirmer qu'il participe maintenant du pouvoir organisé en liant le commerce, l'industrie, la science et l'économie dans un réseau technocratique : on ne cherche plus à comprendre les structures essentielles, substantifiques, d'un monde fini ou absolu, mais à agir le plus solidement, concrètement et longtemps possible dans un monde mouvant. Ce qui est en jeu ici, c'est bien sûr une pragmatique, soit un rapport à la vérité qui est moins discursif qu'effectif.

*

Mehdi Belhaj Kacem produit pour sa part le concept d'intercept :

Cette porosité mutuelle, cette plasticité réciproque de l'accident appréhendé et du mode d'appréhension, que la martialité du penseur et du poète lui trouve sur le vif, est déjà l'annonce de ce que nous appelons *l'intercept*. [...] L'affrontement de chaque jet accidentel de singularité est imprescriptiblement martial, et la martialité est à son tour le corps plastique de cette perpétuelle affection par l'accident pur¹¹⁴ [...].

Nous ne voulons pas discuter pleinement ce concept; néanmoins, en laissant tomber sa charge agonistique, tout comme le jeu de séparation entre un sujet et un objet qui la permet, nous obtenons l'idée d'une capacité plastique d'action et de réaction. Si on pense l'intercept comme une capacité plastique à entrer, à se placer entre et à couler, nous obtenons un concept autrement plus intéressant. Celui-ci permet de penser l'action individuelle en déplaçant la volonté vers un double de différenciation, ici l'intercept, lequel se présente non pas comme une faculté pure, mais comme une sorte de musculature, une consistance pratique. Au-delà de la martialité, au-delà de l'individualisme possessif et de son agonistique, on trouve un geste de pouvoir quasi impersonnel. De plus, cette musculature ne doit pas être pensée comme une rigidité, une force qui se maintient en se braquant; il faut la penser comme de la souplesse qui ne se définit que par sa « propre » fluidité. Musculature impersonnelle et autonome, proche d'une forme-de-vie, cette souplesse laisse s'évanouir la violence en faveur d'un pouvoir qui se

¹¹⁴ Mehdi Belhaj Kacem, « L'intercept » in *Plasticité*, pp. 295-297.

présente comme un moyen sans fins – exactement comme, chez Artaud, la cruauté échappe au sadisme. Elle franchit sans cesse et cesse de se représenter pour faire.

Le mouvement du nageur ne ressemble pas au mouvement de la vague; et précisément, les mouvements du maître-nageur que nous reproduisons sur le sable ne sont rien par rapport aux mouvements de la vague que nous n'apprenons à parer qu'en les saisissant pratiquement comme des signes. C'est pourquoi il est si difficile de dire comment quelqu'un apprend : il y a une familiarité pratique, innée ou acquise, avec les signes, qui fait de toute éducation quelque chose d'amoureux, mais aussi de mortel. Nous n'apprenons rien avec celui qui nous dit : fais comme moi. Nos seuls maîtres sont ceux qui nous disent « fais avec moi », et qui, au lieu de nous proposer des gestes à reproduire, surent émettre des signes à développer dans l'hétérogène. En d'autres termes, il n'y a pas d'idéo-motricité, mais seulement de la sensori-motricité¹¹⁵.

*

Polycarpe et Forget terminent *Le réseau et l'infini* par une réflexion sur la guerre qui passe par une reformulation du mot de Clausewitz. « Alors que selon Clausewitz, la guerre était la politique continuée par l'immixtion d'autres moyens, pour l'Occident réalisé, *l'exercice transnational de la sûreté armée est la neutralisation du Politique par l'imposition de la technicité totale*¹¹⁶. » Selon Forget et Polycarpe, ce n'est plus tant l'État (le Politique) qui poursuit ses fins par le moyen de la guerre, mais un pouvoir transnational, économique et technocratique. Pour sa part, Foucault renverse la proposition de Clausewitz pour mettre les moyens avant les fins : des moyens comme fins en soi – éventuellement des moyens sans fins. Foucault émet l'hypothèse suivante : « le pouvoir c'est la guerre, c'est la guerre continuée par d'autres moyens. Et à ce moment-là, on retournerait la proposition de Clausewitz et on dirait que la politique, c'est la guerre continuée par d'autres moyens¹¹⁷. » Foucault esquisse un geste théorique qui vise les rapports entre pouvoirs constituants et pouvoirs constitués, d'une manière qui n'est pas sans rappeler le débat qui opposa Carl Schmitt (*Théologie politique*) et Walter Benjamin (*Critique de la violence*) au début du XX^{ème} siècle, et qui fut ensuite porté par Jacob Taubes (*En divergent accord*) et Giorgio Agamben (particulièrement dans *Le Temps qui reste* et dans *État d'exception*). Foucault tire trois conclusions du retournement de « l'aphorisme » de Clausewitz :

[1] Le pouvoir politique, dans cette hypothèse, aurait pour rôle de réinscrire perpétuellement [un] rapport de force, par une sorte de guerre silencieuse, et de le réinscrire dans les institutions, dans les inégalités économiques, dans le langage, jusque dans les corps des uns et des autres. Ce serait donc la le premier sens à donner à ce retournement de l'aphorisme de Clausewitz : la politique, c'est la guerre continuée par d'autres moyens; c'est-à-dire que la politique, c'est la sanction et la reconduction du déséquilibre des forces manifestés dans la guerre. [2] Et le retournement de cette proposition voudrait dire autre chose aussi : à savoir que, à l'intérieur de cette « paix civile », les luttes politiques, les affrontements à propos du pouvoir, avec le pouvoir, pour le pouvoir, les modifications de rapports de force – accentuations d'un

¹¹⁵ Gilles Deleuze, idem, p. 35. Ou encore : « Iê viva meu Deus... Iê viva meu mestre... Iê que me ensinou... a mandinga... »

¹¹⁶ Gilles Polycarpe et Philippe Forget, op. cit., p. 163. L'italique est dans le texte.

¹¹⁷ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* », p. 16.

côté, renversement, etc. –, tout cela, dans un système politique, ne devrait être interprété que comme les continuations de la guerre. [...] [3] Le retournement de l'aphorisme de Clausewitz voudrait dire encore une troisième chose : la décision finale [i.e. *die Entscheidung*, chez Clausewitz] ne peut venir que de la guerre, c'est-à-dire d'une épreuve de force où les armes, finalement, devront être juges¹¹⁸.

Maintenir ou conserver un ordre donné, lutter continuellement autour ou à l'intérieur de cet ordre, décider par la force : ce serait là les processus d'une « guerre » qui précède et décide du droit tout comme de toutes les institutions politiques. Foucault en reconnaît la part agonistique, et il oppose du même souffle deux hypothèses massives, soit l'oppression et la répression :

Donc, deux schémas d'analyse du pouvoir : le schéma contrat-oppression, qui est, si vous voulez, le schéma juridique, et le schéma guerre-répression, ou domination-répression, dans lequel l'opposition pertinente n'est pas celle du légitime et de l'illégitime, comme dans le schéma précédent, mais l'opposition entre lutte et soumission¹¹⁹.

Dans la bipartition foucaldienne, Hobbes tombe du côté du schéma « contrat-oppression ». Toutefois, l'atomisme hobbesien (où les individus précèdent ontologiquement leur forme politique ou leur vie en commun) est une fiction qui supporte les deux schémas, bien que l'ensemble de l'œuvre de Hobbes soit plus facile à comprendre en termes contractuels et oppressifs. Mais il est également possible de la comprendre dans les termes d'une guerre anté-politique, et ce toujours à partir d'un atomisme individualiste (on trouve alors un darwinisme social). C'est même la source de l'influence de Hobbes sur Carl Schmitt (qui cherche à opposer le *nomos* de la terre à la thalassopolitique capitaliste anglo-saxonne, et à maintenir ainsi l'État national et sa constitution, même dans la katargèse de l'état d'exception, face à la montée du pouvoir transnational). Dans sa *Théologie politique*, Carl Schmitt écrit ainsi ces lignes célèbres : « Est souverain celui qui décide de l'état d'exception¹²⁰. » (*Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet*) Bien sûr, il faut comprendre la « décision » (*Entscheidung*) dans son double sens, soit celui de la victoire, de la détermination ou de l'imposition (le « décisif ») et celui de la volonté ou du « choix » (« la décision »). Nous ne voulons pas entrer ici inutilement dans des considérations politiques et juridiques. Seulement, un monde où la force précède le droit traduit une épistémologie où la vérité n'est pas tellement un objet prédicatif ou discursif qu'un élément pratique ou pragmatique – une part de force, une passion ou un acte. Dans une optique pragmatique, la vérité tient dans l'expérience et dans l'usage, et non dans une adéquation transcendantale entre un sujet et un objet selon des propriétés statiques, homogènes et répétables. Comme le formule William James :

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Idem, p. 17.

¹²⁰ Notre traduction. J'utilise l'édition anglaise (*Political Theology*). Cette phrase initie l'ouvrage.

The truth of an idea is not a stagnant property inherent in it. Truth *happens* to an idea. It *becomes* true, is *made* true by events. Its verity *is* in fact an event, a process: the process namely of its verifying itself, its *verification*. Its validity is the process of its *valid-ation*. [...] True is the name for whatever idea starts the verification-process, useful is the name for its completed function in experience¹²¹.

Dès lors, la vérité devient événementielle et processuelle, et nous pourrions dire qu'elle constitue ou fabrique un point de verticalité dans l'immanence, c'est-à-dire une « machine de guerre » et une « machine de vision ». La vérité pragmatique tient dans une pratique discursive qui peut concerner l'effet de pouvoir dans un plan politique individualiste, mais nous croyons plutôt qu'elle concerne l'individuation commune (ou la forme-de-vie), entendu qu'elle ne vise pas tant la propriété que l'usage, et entendu qu'elle n'est pas statique (d'où l'individuation, fluide et en continu, en lieu et place de l'individualisme hostile, séparé et statique). Elle a ainsi une extension macropolitique, d'une part, et micropolitique, de l'autre, proposant la relation constituante en lieu et place d'une bipartition entre objet et individu constitués. De plus, comme elle est constituante mais non constituée, elle est historique (même et surtout sans Histoire) et « matérielle ». La politique de la vérité est un pouvoir et un art, non un savoir ou une science.

Dans *Le gouvernement de soi et des autres*, Foucault oppose, au logocentrisme derridien, le caractère pratique de la philosophie antique. Foucault cherche ainsi à penser la transformation du *logos* en *êthos*, et à voir comment cette transformation s'effectue dans une pratique. Comme ses dernières recherches concernent « le gouvernement de soi et des autres », elles engagent un « courage de la vérité » – soit un courage pratique qui ne vise pas tellement la violence dans la « guerre » (*omnium bellum contra omnes*), mais des moyens sans fin, *gewaltlos*, idiorrythmiques¹²² avec tous. Si la guerre est un moyen pour une fin politique (Clausewitz), la juxtaposition du politique sur la guerre provoque un aplatissement où disparaît pour ainsi dire l'idée même de fin. De même, l'idée de guerre peut « disparaître » imperceptiblement (disparaître sans disparaître), et la *Gewalt* céder le terrain aux moyens sans fins. Nous ne voulons pas parler ici de l'aspect politique d'une telle position (il est nécessaire d'en parler, mais peut-être pas dans un doctorat), mais de ce qu'elle implique pour le langage et la pratique de soi, et donc pour une certaine « littérature ». Il faut aussi voir comment le « courage » concerne le « cœur » tout comme la raison concerne « l'intellect » : cette anatomie littéralement fabulée reconduit la divergence entre *êthos* et *logos*, mais aussi celle entre pouvoir et savoir.

¹²¹ William James, *The Pragmatic Method*, « Pragmatism's Conception of Truth » in *The Writings of William James*, pp. 430-431.

¹²² « Toutes les entreprises qui concilient ou tentent de concilier la vie collective et la vie individuelle. » Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, p. 25.

2.1.3 – Athlétismes et musculature

C'est ici que nous pouvons faire intervenir une première fois l'idée d'athlétisme. L'athlétisme donne à penser autrement le travail des perceptions, de l'appareil perceptuel, de la vie comme corps¹²³ et du langage comme expérience pratique. Dans l'*Herméneutique du sujet*, Foucault développe les concepts de *paraskenê* et d'*askêsis*, en remontant aux pratiques ascétiques de l'antiquité gréco-latine.

L'ascèse ancienne ne réduit pas : elle équipe, elle dote. Et ce dont elle équipe, ce dont elle dote, c'est cela qu'on appelle en grec la *paraskenê*, que Sénèque en latin traduit souvent par *instructio*. [...] L'ascèse a donc pour fonction, ou plutôt pour tactique, pour instrument, la constitution d'une *paraskenê*. [...] La *paraskenê*, qu'est-ce que c'est? Eh bien, la *paraskenê*, c'est ce qu'on pourrait appeler une préparation à la fois ouverte et finalisée de l'individu aux événements de la vie. Je veux dire ceci : il s'agit, dans l'ascèse, de préparer l'individu à l'avenir, pour un avenir qui est constitué d'événements imprévus [...]. Et la *paraskenê*, ça ne sera rien d'autre que l'ensemble des mouvements nécessaires et suffisants [pour] nous permettre d'être plus forts que tout ce qui peut arriver tout au cours de notre existence. C'est cela la formation athlétique du sage¹²⁴.

Foucault cite ensuite Marc-Aurèle, où l'art de vivre est présenté davantage comme de la lutte que comme de la danse.

Cette opposition entre athlétisme et danse, lutte et danse, est intéressante. Le danseur, c'est bien entendu celui qui fait le mieux possible pour atteindre à un certain idéal qui lui permettra de surpasser les autres ou de se surpasser lui-même. Le travail du danseur est indéfini. L'art de la lutte, ça consiste simplement à être prêt en se tenant sur ses gardes, à rester d'aplomb, c'est-à-dire : n'être pas renversé, n'être pas moins fort que tous les coups que l'on peut rencontrer, qui peuvent vous être assénés par les circonstances ou par les autres. [...] L'athlète ancien est un athlète de l'événement. Le Chrétien, lui, est un athlète de lui-même. [...] La *paraskenê* encore, c'est l'élément de transformation du *logos* en *êthos*¹²⁵.

En termes contemporains, le danseur et le Chrétien, athlètes d'eux-mêmes, pourraient prendre la figure du sportif (à l'exclusion des arts martiaux précisément), tandis que l'athlète ancien, athlète de l'événement, serait plutôt un « athlète de la vie » – et même un athlète de la relation. L'intercept de Kacem devient alors affaire de *paraskenê*, d'équipement de la personne, mais en vue de l'imprévu qui n'est alors pas seulement envisagé en termes agonistiques, puisqu'il s'agit avant tout d'« art de vivre ».

Foucault écrit, de la *paraskenê*, qu'« il faut l'avoir sous la main, c'est-à-dire qu'il faut l'avoir en quelque sorte presque dans les muscles. » Antonin Artaud envisage l'athlétisme d'une manière semblablement martiale. Artaud pense ainsi une musculature affective, quelque chose comme une capacité d'expérimentation et d'équilibre qui vise les affects, qui vise à préparer l'acteur (et

¹²³ « L'unité humaine élémentaire n'est pas le *corps* – l'individu, mais la forme-de-vie. La forme-de-vie n'est pas l'*au-delà* de la vie nue, elle est plutôt sa polarisation intime. » Tiqqun, *Introduction à la guerre civile*, propositions 1 et 2.

¹²⁴ Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, pp. 306-308.

¹²⁵ Idem, pp. 307-312.

la personne) aux imprévus et aux accidents des affects. Cette musculature l'y prépare, mais elle n'en fait pas seulement un athlète, mais un artiste, c'est-à-dire quelqu'un qui est capable d'agir, presque de façon magique, à partir de ce pouvoir (qui se double d'un savoir ou d'une expérience). « Il en est de l'acteur comme d'un véritable athlète physique, mais avec ce correctif surprenant qu'à l'organisme de l'athlète correspond un organisme affectif analogue, et qui est parallèle à l'autre, qui est comme le double de l'autre bien qu'il agisse sur le même plan. L'acteur est un athlète du cœur¹²⁶. » Cet athlétisme vise l'acquisition d'une force, d'une maîtrise continuée, et elle confine chez Artaud à la cruauté du vivant tout comme à des capacités d'action « magiques ». Artaud voit dans cet athlétisme un travail de « l'âme » qui n'a rien à voir avec l'individu, mais avec l'individuation – ce n'est pas tant une figuration qu'une plasticité : cet athlétisme a affaire à un « double » plastique, un double de différenciation.

Pour se servir de son affectivité comme le lutteur utilise sa musculature, il faut voir l'être humain comme un Double, comme le Kha des Embaumés de l'Égypte, comme un spectre perpétuel où rayonnent les forces de l'affectivité. Spectre plastique et jamais achevé dont l'acteur vrai singe les formes, auquel il impose les formes et l'image de sa sensibilité. [...] La croyance en une matérialité fluidique de l'âme est indispensable au métier de l'acteur. Savoir qu'une passion est de la matière, qu'elle est sujette aux fluctuations plastiques de la matière, donne sur les passions un empire qui étend notre souveraineté¹²⁷.

Bien entendu, il serait facile de lire ici chez Artaud une agonistique où règnerait la tyrannie d'un sujet constitué. Mais ce serait oublier que, dans l'ensemble de l'œuvre d'Artaud, la consistance de l'individu se montre bien fragile face à la cruauté de forces d'individuation impersonnelles qui sont autrement plus décisives. Aussi pouvons-nous affirmer que l'athlétisme d'Artaud vise une consistance affective et une puissance individuelle selon l'individuation des affects. C'est une pratique qui, dans son cas, passe par le théâtre, lequel n'est pas alors tellement un art de scène qu'une pratique thérapeutique, rituelle ou magique. Et, faut-il ajouter, cet athlétisme ne passe pas par la parole – il passe par un « langage¹²⁸ » magique qui échappe aux mots « gelés » ou « ossifiés »; un langage plus près du signe animal que de la logorrhée individuelle. (Valère Novarina revisite vraisemblablement cet athlétisme – cf. chapitre 5.)

Vraisemblablement sous l'influence d'Artaud, Deleuze utilise aussi un concept d'athlétisme, qu'il distingue de l'activité sportive, dans le premier chapitre de *Critique et clinique*, en un texte dense qui récapitule les thèses sur « l'écriture » du *Kafka* et de *Mille Plateaux*. « Toute écriture comporte un athlétisme, mais, loin de réconcilier la littérature avec les sports, ou de faire de

¹²⁶ Antonin Artaud, « Un athlétisme affectif » in *Le Théâtre et son double*, p. 201.

¹²⁷ Idem, p. 202.

¹²⁸ Cf. Antonin Artaud, « Lettre sur le langage » in *Le théâtre et son double*.

l'écriture un jeu olympique, cet athlétisme s'exerce dans la fuite et la défection organique¹²⁹. » C'est un athlétisme de la mutation cruelle ou du devenir : « La langue se doit d'atteindre à des détours féminins, animaux, moléculaires, et tout détour est un devenir mortel. Il n'y a pas de ligne droite, ni dans les choses ni dans le langage. La syntaxe est l'ensemble des détours nécessaires chaque fois créés pour révéler la vie dans les choses¹³⁰. »

Chez Foucault, Artaud et Deleuze, l'athlétisme se décline comme une *paraskenê*, une « maîtrise » affective ou une ligne de fuite torse. Tous trois constituent une sorte de musculature qui ne vise pas « l'art pour l'art » mais un pouvoir. Nous voyons dans cette musculature l'exercice immanent d'une verticalité, machine de guerre ou de vision, laquelle agit par l'entremise des productions de l'esprit humain. Incidemment, le danseur japonais Kazuo Ohno affirmait que « Dieu est une musculature¹³¹ ». C'est le sens que nous donnons à la verticalité : le sens d'une musculature qui n'a de sens que dans ses effets et dans ses actes. Cette musculature participe d'une politique de la vérité. Dans ces trois formes de musculature, nous voyons un rapport de pouvoir et une pratique qui vise un pouvoir, et en ce sens, l'athlétisme est un art. L'art ainsi entendu exerce un pouvoir éthique immanent, et non une activité esthétique prêtant au sublime (de façon parallèle, ses objets, sa consistance et son champ d'action ne sont pas déterminés par un « monde de l'art », dans une pragmatique mondaine : il n'y est pas question de représentation). Ainsi comprise, la pratique de la vérité ne serait rien d'autre qu'une manière de parler de fluidité, dans la mesure où la fluidité serait une force hydraulique qui ignore la contradiction dans les actes (« agir sans agir »). Pratiquer la vérité, exercer une politique de la vérité serait une réappropriation du biopolitique, soit l'exercice du gouvernement de la vie nue – ou un athlétisme de la vie. Le gouvernement autonome de la vie nue est idiorrythmique, même imperceptiblement : il *se vent* forme-de-vie.

La musculature de l'athlète de la vie constitue un ensemble éthique, une force hydraulique apte à décider (*entscheiden*) dans l'impossible (c'est-à-dire créer), et non à choisir parmi les possibles d'un *gamespace*. Elle donne la force de la consistance, et la force du moyen pur. En ce sens, elle peut aussi entrer dans un art de la liaison et de la déliaison, un intercept impersonnel; elle possède ainsi un caractère « magique ». En tant que point de fuite qui exerce une ligne de fuite, cette musculature ouvre des sorties, elle décide d'une issue (ou une issue décide d'elle). Sans

¹²⁹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, « La littérature et la vie », p. 12.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Je cite de mémoire.

possible, cette musculature crée pourtant du possible, tout comme le moyen sans fins – *genaitilos* – décide et répond de lui-même. « Pour moi, l'hostis est un néant qui exige d'être anéanti, soit en cessant d'être hostile, soit en cessant d'exister¹³². » Le sens de l'issue exprime un sens de l'événement, et c'est ce qui fait continûment à côté, dans une monstruosité soudaine, et finalement ordinaire. C'est avec sobriété qu'on capture les âmes et les doubles. Ces doubles sont des musculatures, des auxiliaires ou des points de fuite, des lignes de fuite et des issues, ou encore des machines de guerre ou de vision. Ces musculatures se représentent verticalement comme des tissus, mais leur action et leur mouvement sont « horizontaux » : d'où leur imperceptibilité; d'où que nous puissions, *au moment opportun*, parler en termes transcendants *pour agir* en pure immanence (« l'univocité » de l'être). Ce type de musculature, au-delà d'un fait acquis, est l'expression d'un geste, le produit d'un athlétisme ou d'une éthopoiétique. Ce geste – « parler en termes transcendants pour agir en pure immanence », nous le nommons par concision *geste vertical*.

2.1.4 – Le geste vertical et l'éthopoiétique

D'abord, rappelons que le geste porte chez Leroi-Gourhan une portée spécifique qui correspond pour ainsi dire au monde d'un animal (Leroi-Gourhan parle de « programme opératoire »). Surtout, le geste est intimement lié à l'émergence du rythme (par l'entremise du travail musculaire), d'une part, et l'est d'autre part à la notion de culture, qui vient à jouer le rôle d'un monde humain *et* animal (moyen et milieu).

Chez l'animal, l'outil et le geste se confondent en un seul organe où la partie motrice et la partie agissante n'offrent entre elles aucune solution de continuité. La pince du crabe et ses pièces mandibulaires se confondent avec le programme opératoire à travers lequel se traduit le comportement d'acquisition alimentaire de l'animal. Le fait que l'outil humain soit amovible et que ses caractéristiques soient non pas spécifiques mais ethniques ne change fondamentalement rien¹³³.

Cette proposition émise par l'anthropologue est très proche du champ conceptuel qui lie Agamben et Wittgenstein, sur la question de la forme[-]de[-]vie (le premier, pour des raisons précises, soude le syntagme avec des tirets). Ailleurs, Focillon aura écrit des lignes convergentes, qui placent le corps dans une sorte de posture intermédiaire, puisque celui-ci crée et est immédiatement culture en soi, « médium » mais aussi « message » : « La main est action : elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense. [...] Le geste qui crée exerce une action continue sur la vie intérieure¹³⁴. » Au passage, le concept de culture est voué à « descendre » au corps, loin du cadre de fongibilité auquel il est souvent confiné. Or, cette descente exprime

¹³² Tiquun, *Introduction à la guerre civile*, proposition 19.

¹³³ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, tome 2, pp. 35-36.

¹³⁴ Henri Focillon, « Éloge de la main » in *Vie des formes*, pp. 104 et 128.

aussi la condition d'une verticalité. Le geste peut être vertical dans l'exacte mesure où il tient un plan d'immanence collectif et non encore déterminé par un savoir – soit un fond référentiel composé de relations de pouvoir et de rapports humains, et aussitôt signe ou langage, même infongiblement (ce qui situe le geste et sa création au point de pliage entre le fongible et l'infongible). « Kafka loves gestures, and is therefore economical of them¹³⁵. »

D'autre part, le geste vertical voisine ce qu'entend Agamben dans ses études philosophiques sur l'*experimentum linguae*, la forme-de-vie et le geste. L'*experimentum linguae* – « une expérience du langage comme tel¹³⁶ » – renvoie à l'expérience d'un vide, par et dans la langue, comme puissance : « Ce que le quelconque ajoute à la singularité n'est qu'un vide, une limite; le quelconque est une singularité plus un espace vide, une singularité finie et, toutefois, indéterminable selon un concept. Mais une singularité plus un espace vide ne peut être autre chose qu'une extériorité pure, une pure exposition¹³⁷ ». Ce vide médial engage de l'éthique :

Le fait dont tout discours sur l'éthique doit partir, c'est qu'il n'existe aucune essence, aucune vocation historique ou spirituelle, aucun destin biologique que l'homme devrait conquérir ou réaliser. C'est la seule raison pour laquelle quelque chose comme une éthique devrait exister¹³⁸ [...]. Cela ne signifie pas, toutefois, que l'homme ne soit pas ou ne doive pas être quelque chose, qu'il soit condamné au néant et puisse, par ailleurs, décider à son gré d'être ou de ne pas être, de s'attribuer tel ou tel destin (nihilisme et décisionnisme se rencontrent en ce point). L'homme, en effet, est et doit être quelque chose, mais ce quelque chose n'est pas une essence, ni même proprement une chose : il est le simple fait de sa propre existence comme possibilité ou puissance¹³⁹.

D'autre part, la forme-de-vie vient aussi donner consistance à ce vide, comme de l'*éthos* – auquel cas la vie nue (*bloße Leben*) n'est pas isolable : « Avec le terme *forme-de-vie* nous entendons, au contraire, une vie dont il n'est jamais possible d'isoler quelque chose comme une vie nue¹⁴⁰. » Selon nous, les propositions de Deleuze sur les « habitudes primaires » peuvent servir à penser la forme-de-vie et l'inséparable polarisation de la vie nue.

Quand nous disons que l'habitude est contraction, nous ne parlons donc pas de l'action instantanée qui se compose avec l'autre pour former un élément de répétition, mais de la fusion de cette répétition dans l'esprit qui contemple. Il faut attribuer une âme au cœur, aux muscles, aux nerfs, aux cellules, mais une âme contemplative dont tout le rôle est de contracter l'habitude. Il n'y a là nulle hypothèse barbare ou mystique : l'habitude y manifeste au contraire sa pleine généralité, qui ne concerne pas seulement les habitudes sensori-motrices que nous avons (psychologiquement), mais d'abord les habitudes primaires que nous sommes, les milliers de synthèses passives qui nous composent organiquement¹⁴¹.

¹³⁵ Gustav Janouch, *Conversations with Kafka*, p. 14.

¹³⁶ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, p. 11.

¹³⁷ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, p. 69.

¹³⁸ Comme chez Schürmann, elle n'est alors pas prescriptive a priori, d'où l'expression récurrente d'« *éthos* ».

¹³⁹ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, pp. 47-48.

¹⁴⁰ Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, pp. 13.

¹⁴¹ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, p. 101.

Quoi qu'il en soit, Agamben, empruntant vraisemblablement l'expression *forme-de-vie* à Wittgenstein (*Lebensform*), utilise *forme-de-vie* avec des tirets qui servent à en montrer la nature parfaitement moyenne, relationnelle et inséparable (elle fait bloc). Certes, la forme-de-vie porte en elle de la vie nue, mais celle-ci n'est pas dissociable : on ne peut l'extraire, et de façon similaire, il ne saurait exister de vie collective fondée sur la séparété ou sur la privatisation de l'existence, agrégation de sujets privés et isolables par un individualisme possessif. En un premier temps, la forme-de-vie donne la vie humaine comme coexistente avec une expérience du langage, de la pensée et de l'intelligible qui prend la forme d'une puissance immédiate, « commune ». « Nous pouvons communiquer avec les autres seulement à partir ce qui, en nous comme chez les autres, est resté en puissance, et toute communication [...] est avant tout communication non pas d'un *commun*, mais d'une *communicabilité*¹⁴². » Si cette perspective peut paraître « transcendantaliste » ou métaphysique (auquel cas on envisage gauchement le langage comme une structure apriorique, un universel, voire une substance), elle est en réalité beaucoup plus proche d'un plan d'immanence au sens où l'entend Deleuze; surtout, elle concorde avec les poussées menées par Wittgenstein dans les *Recherches*, dans la dissolution de la possibilité d'un langage privé. La médialité est pensée comme une *expérience*, et elle résiste au scepticisme par son « communisme », son usage, sa venue vivante et significative dans des effets infongibles.

Tout comportement et toute forme du vivre humain ne sont jamais prescrits par une vocation biologique spécifique, ni assignés par une nécessité quelconque, mais, bien qu'habituels, répétés et socialement obligatoires, ils conservent toujours le caractère d'une possibilité, autrement dit, ils mettent toujours en jeu le vivre même¹⁴³.

Cette médialité est à rapprocher des moyens sans fins, *gewaltlos*, évoqués par Benjamin dans *Kritik zur Gewalt*. Agamben la pense également comme geste, et en celui-ci il voit une sphère éthique ou éthopoïétique : « Ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter. Autrement dit, le geste ouvre la sphère de l'*èthos* comme sphère la plus propre de l'homme¹⁴⁴ ». À cet égard, soulignons qu'Agamben emprunte à Aristote une distinction cruciale dans son exposition, et qui distingue l'agir (*praxis*) et le faire (*poiésis*), le premier étant une action qui comporte sa fin en elle-même, et le second, une action ayant une fin autre qu'elle-même. « Le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la morale, et présente des moyens qui se soustraient *comme tels* au règne des

¹⁴² Idem, p. 21.

¹⁴³ Idem, p. 14.

¹⁴⁴ Idem, p. 68.

moyens sans pour autant devenir des fins¹⁴⁵.» Il s'agit pour ainsi dire de l'exercice d'un désœuvrement, d'une décréation ou d'un *otium* qui place la puissance avant l'acte (et le virtuel « devant » l'actuel); conséquemment, le geste devient source de mise en puissance, sans fins. Cette puissance vaut en elle-même sans jamais se figer sur elle-même (dans une représentation ou un savoir administrant le mouvement), et elle est intensément relationnelle en ce sens (désir sans manque).

Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. Du coup, l'être-dans-un-milieu de l'homme devient apparent, et la dimension éthique lui est ouverte. [...] Dans le geste, c'est la sphère non pas d'une fin en soi mais d'une médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes.

Agamben aborde ainsi la question d'un « plan d'immanence » proche d'une idiotie muette ou d'un mutisme idiot, soit l'expérience de l'infongible (où l'on voit le singulier passer entre universel et particulier). En tant qu'expérience livrée dans le geste, la médialité ne peut être privée, puisqu'elle n'a de sens et de consistance que dans le langage – soit dans un usage, un espace éthique, « culturel » au sens de la forme-de-vie. Ce jeu de geste et de médialité, Agamben le précise bien, ne concerne pas le savoir ou la représentation (le recul au métalangage), mais la puissance.

De façon analogue, si l'on considère la parole comme le moyen de la communication, montrer une parole ne revient pas à disposer d'un plan plus élevé (métalangage, lui-même incommunicable à l'intérieur du premier niveau) à partir duquel faire de celle-ci un objet de communication, mais à l'exposer, hors de toute transcendance, dans sa propre médialité, dans son propre être-moyen – et c'est là, justement, la tâche la plus difficile. Le geste est en ce sens communication d'un incommunicable¹⁴⁶.

Enfin, Agamben lie geste et moyen sans fins au gag (que nous croyons proche du comique de la *Zerstreuung*). Le gag révèle une impuissance d'une teneur particulière, puisqu'elle est celle qui met en et prépare à la puissance : elle est décréation (là où Zourabichvili dira que le virtuel accompagne l'épuisement du possible, chez Deleuze).

La définition du mystique selon Wittgenstein – montrer ce qu'on ne peut pas dire – est à la lettre une définition du *gag*. Et tout grand texte philosophique est le *gag* qui exhibe le langage même, l'être-dans-le-langage même comme un gigantesque trou de mémoire, comme un incurable défaut de parole¹⁴⁷.

Il nous semble que Foucault propose une perspective analogue lorsqu'il examine certaines des pratiques d'écriture de l'Antiquité gréco-latine. L'écriture n'est pas logophilique; elle transforme en forme-de-vie, infongiblement : elle est éthopoiétique. « Comme élément de l'entraînement de soi, l'écriture a, pour utiliser une expression qu'on trouve chez Plutarque, une fonction *éthopoiétique* : elle est un opérateur de la transformation de la vérité en *éthos*¹⁴⁸. » Ailleurs, Agamben porte un commentaire sur Wittgenstein, donnant à penser qu'*experimentum linguae* et

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Idem, p. 70.

¹⁴⁷ Idem, p. 71.

¹⁴⁸ Michel Foucault, « L'écriture de soi » (329), *Dits et écrits*, tome 2, p. 1237.

forme-de-vie se superposent. L'expérience du langage, avant toute représentation, produit une vie éthique, soit de la vie tout court (néanmoins inséparable de sa forme).

Wittgenstein évoque à sa manière l'*experimentum linguae* : « À présent, je décrirai l'expérience devant l'existence du monde en disant : dans cette expérience, le monde est éprouvé comme un miracle. Mais me voilà tenté de dire que l'expression juste, *dans* la langue, du miracle qu'est l'existence du monde – bien qu'elle n'exprime rien dans la langue – est l'existence du langage lui-même. » Tentons de poursuivre l'expérience de Wittgenstein et demandons-nous : « Si l'expression la plus adaptée à l'émerveillement devant l'existence du monde est l'existence du langage, quelle est alors l'expression juste devant l'existence du langage ? » La seule réponse possible à cette question est : la vie humaine, en tant qu'*ethos*, en tant que vie éthique¹⁴⁹.

David Kishik, dans une lecture de Wittgenstein, fait aussi expliciter concorder les positions des deux philosophes.

The linguistic activity does not exist in a void, but always within the space and time of our lives: “The *speaking* of the language,” let us remember, is not the whole activity, but only “a part of an activity,” and this larger activity is nothing more, and nothing less, than what Wittgenstein calls “form of life.” [...] A form of life is neither a possession nor a state but, indeed, an *activity* – *vita activa*. [...] A form of life is what we participate in, not what we correspond to. What gives a form of life its life is the way by which we use its powers, practice its possibilities, and exercise its potentialities. [...] *For Wittgenstein, to say that a sign is alive and to say that it is meaningful amounts to the same thing. The meaning of a sign is its life, and the life of a sign is its meaning. The words “life” and “meaning,” “alive” and “meaningful,” are used interchangeably*¹⁵⁰.

Bien entendu, ce commentaire tourne autour de certaines des plus importantes propositions des *Recherches philosophiques*. « Tout signe *isolé* paraît mort. *Qu'est-ce qui lui donne vie ?* C'est dans l'usage qu'il est *vivant*. » (§ 432) « Représenter un langage veut dire se représenter une forme de vie. » (§ 19) Au surplus, indiquons que le concept de *forme de vie* de Wittgenstein émerge pour relever celui de *culture*, comme le souligne Élisabeth Rigal :

Dans ce qui semble être l'un des tous premiers textes où elle est introduite (texte daté du 21 octobre 1937), la notion de *Lebensform* est présentée de la façon suivante : « [...] Il est caractéristique de notre langage qu'il repose sur des formes de vie fixes, sur des façons d'agir régulières. » [...] Notons que là où les *Recherches* parlent de « forme de vie », « Le cahier brun » parlait de « culture » (op. cit., II, § 3, p. 213)¹⁵¹.

Quoi qu'il en soit, la toile qui apparaît entre forme-de-vie, geste et éthopoïétique concerne une pratique qui change notre acception de la culture et de la fongibilité, et il faut finalement rappeler comment Pierre Hadot prend ses distances, très respectueusement, avec la réception de ses travaux par Foucault (d'où émerge le concept d'éthopoïétique). Face à l'idée de « technique de soi » promue par Foucault, Hadot insiste sur la dimension pratique des « exercices spirituels » antiques; mais surtout, il insiste sur leur dimension « transcendantale » et

¹⁴⁹ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, pp. 18-19. À noter qu'*éthos* (ἔθος) et *èthos* (ἦθος) n'ont pas la même origine étymologique, le premier renvoyant à la sphère des coutumes, et le second à la vie psychique. Ceci dit, il est possible voire nécessaire de faire converger ces deux concepts, entendu que tous deux renvoient à une disposition.

¹⁵⁰ David Kishik, « Wittgenstein on Meaning and Life », *Philosophia*, no 36, 2008, pp. 121-122, 124-125 (respectivement). L'italique est dans le texte.

¹⁵¹ Élisabeth Rigal, appareil critique des *Recherches philosophiques* de Wittgenstein, p. 330 (note sur la § 19).

impersonnelle (« universalité de la perspective cosmique¹⁵² »), puisqu'ils ne visent pas la jouissance de soi (une esthétique), mais une sortie à partir d'un point vertical (une éthique). Il ne s'agit pas d'une appropriation, même en empuancement, mais d'une sortie, dans un dehors assumé par une figure ou une idée transcendantale.

M. Foucault conçoit ces pratiques [des Stoïciens] comme des « arts de l'existence », des « techniques de soi ». Et il est bien vrai que, dans l'Antiquité, on parlait à ce propos d'« art de vivre ». Mais il me semble que la description que M. Foucault donne de ce que j'avais nommé les « exercices spirituels », et qu'il préfère appeler des « techniques de soi », est précisément beaucoup trop centré sur le « soi », ou, du moins, sur une certaine conception du soi¹⁵³.

Ailleurs, Hadot ajoute que les exercices spirituels, soit l'éthopoiétique, ne dépendent au final d'aucun dogme, puisqu'ils ne visent que la transformation de « sa » vie. « Au fond, je me suis rendu compte que ce que j'appelle exercice spirituel peut aussi être indépendant de toute théorie. Je veux dire par là que si on le pratique, on transforme sa vie sans que l'on ait besoin de dogmes précis¹⁵⁴. »

*

Pour nous, le geste vertical consiste en un surmontement pratique du scepticisme. Il vise à assumer toute transcendance en faveur d'un plan d'immanence, à produire des effets immanents non seulement à partir de la transcendance, mais aussi à partir des techniques de fongibilité. Il faut comprendre aussi que la médialité pure du langage (Agamben), sa mise en puissance et son vide, permet également d'envisager une dimension intermédiaire de la vie humaine, par où les médiums et leur utilisation sont conviés à produire des effets de sens et de vie. Le geste vertical engage des représentations transcendantales, mais il engage aussi le langage. Il engage également une appropriation possible du jeu intermédiaire de la littérature, soit un usage vide du livre imprimé. Semblablement, il peut – bien que ce ne soit pas directement notre objet, ici – engager l'image, l'audiovisuel, le jeu, etc. Ensuite, le geste vertical participe d'un athlétisme ou d'une éthopoiétique par où le langage transforme la vie, et inversement. Le fongible y est au service de l'infongible, et l'idée de geste effectue très subtilement et efficacement ce pliage (qui est également celui de la transcendance sur l'immanence, dans une différenciation qui les rend indifférents). Mais encore, le geste vertical engage l'éthopoiétique dans une forme-de-vie, c'est-à-dire qu'il ne concerne pas les intensités privées. Ce faisant, nous suivons Wittgenstein pour affirmer que le concept de culture peut se déplacer dans celui de

¹⁵² Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, p. 332.

¹⁵³ Idem, p. 324.

¹⁵⁴ Idem, p. 386.

forme-de-vie, jusqu'à embrasser la barbarie positive benjaminienne et le vide expérientiel qu'elle suppose (il faut doublement entendre le « vide expérientiel » : à la fois comme un vide d'expérience, une impuissance décréative, et à la fois comme un vide *pour* [de] l'expérience, une puissance).

2.1.5 – Un exemple

J'aimerais maintenant introduire un exemple. L'usage de l'exemple, bien que nous n'ayons pas encore discuté d'exemplarité (cf. 5.1.4), ne devrait pas surprendre. Cet exemple pourrait paraître au lecteur, à première vue, inopportun, incongru ou impertinent. Mais il concerne précisément les liens qui existent entre pratique de soi, athlétisme, geste vertical, transformation perceptuelle et rapport aux issues. Et il a l'avantage maïeutique de ne pas être littéraire. Cet exemple est donné par Greg Downey, un anthropologue enseignant à l'université Notre Dame. Downey est également un capoeiriste accompli (style angola) formé par Mestre João Grande à Salvador da Bahia, et il a publié un ouvrage très riche sur la capoeira aux presses de l'université Oxford. Cet ouvrage ne porte pas tellement sur le « sport » que serait la capoeira, mais sur la pratique de soi que celle-ci exige (et donc sur un art), et c'est ainsi qu'il faut situer tous les éléments introductifs qui figurent dans *Learning Capoeira*. Ce qui doit nous intéresser se trouve au chapitre 9, « Closing the Body ». Downey y explique d'une part que la capoeira partage avec le Candomblé (un ensemble de pratiques religieuses afro-brésiliennes) un sens de et un rapport à l'ouverture et à la fermeture corporelles; d'autre part, Downey rapporte une anecdote personnelle sur l'usage du signe de la croix et ses effets « expérientiels ».

Comme dans plusieurs cultes asiatiques, on trouve dans le Candomblé – mais aussi dans la capoeira – une pensée de « l'énergie » fluide, qui est dans ce cas-ci l'*axé*. L'idée est d'être capable de maîtriser les ouvertures et les fermetures pour préserver son énergie vitale.

According to practitioners of Candomblé, a person is “open” when he or she is vulnerable to supernatural attack or contamination. Devotees understand the world to be full of beneficial and harmful energies, sometimes resembling fluids. An “open body” is porous and cannot resist incursions by sickness, misfortune, unwelcome entities, or the malevolence of enemies¹⁵⁵.

Selon Downey, cela se traduit en capoeira par un sens de l'ouverture et de la fermeture. Fermeture de soi-même, d'abord, pour parer les coups et parer à sa propre vulnérabilité par une attentive et constante mise en mouvement du corps, par un sens du rythme et par l'accroissement de la vision périphérique (il faut dire que la capoeira est un art de la fuite). Sens

¹⁵⁵ Greg Downey, *Learning Capoeira – Lessons in Cunning from an Afro-Brazilian Art*, p. 146.

de l'ouverture ensuite, pour savoir créer des ouvertures et déceler les véritables ouvertures de celles qui seraient fausses ou feintes.

One great challenge of capoeira, according to practitioners, is that every action, especially an attack, inevitably makes a person vulnerable. To accomplish anything, therefore, a player must open him- or herself. [...] A great deal of instruction focuses on coaching students to perceive these ideal opportunities to counterattack as adversaries invariably leave themselves open. [...] To exploit the opening, a capoeirista [has] to develop an acute sense of timing to anticipate the opening and seize it. [...] When they recognize their own vulnerability, players also learn that openness is itself a tool to use in the game¹⁵⁶.

En apprenant à bouger selon les ouvertures, le capoeiriste apprend le geste « décisif ». À l'échelle martiale, c'est un sens de la porosité ou de la trouée, un sens de la création de possibles. Ceci se traduit dans une pratique de soi qui dépasse la *roda*, pour s'étendre à la vie quotidienne, dans une préparation à l'imprévu¹⁵⁷. On dit ainsi qu'un capoeiriste ne s'assoit jamais dos à une ouverture, dos à une porte ou à une fenêtre. De même, un capoeiriste ne doit pas montrer (ou doit dissimuler) ses connaissances « martiales » – dans un esprit de fermeture en mouvement qui passe par une sorte d'anonymat. Il faut aussi situer ici l'usage légendaire de la lame de rasoir. À la différence du Candomblé, ce jeu sur les ouvertures est toujours en mouvement et il n'est, précisément, jamais définitif. Pour cette raison encore, le capoeiriste doit à la fois demeurer décontracté et aux aguets. Il n'a, en théorie, aucun code d'honneur, aucune règle qui ne connaisse d'exception, et il peut feindre à loisir, selon l'occasion (ce qui explique en partie l'intervention de la *malícia* et de la *malandragem* – respectivement la malice et la malfaisance). Le capoeiriste peut feindre sans mentir, entendu qu'une politique de la vérité concerne une pratique fluide et non une représentation statique. Le capoeiriste ment pour ainsi dire à ceux qui, par idéo-motricité, croient immédiatement aux représentations : il joue des « mots » ou des signes d'ordre. Cela dit, la capoeira est une culture où circule intensément de la communauté.

Ce qui nous intéresse surtout dans cet exemple, c'est qu'il concerne un geste vertical. Downey rapporte comment il s'est mis à adopter le signe de croix, sans être pourtant particulièrement croyant.

At some point during my capoeira apprenticeship in Salvador, I inadvertently began to sign the cross and kiss my thumb. [...] The gesture became part of my capoeira game. I blessed myself before a match and then for dramatic effect if an opponent's kick passed too close for comfort, or I narrowly escaped from some fast-closing trap. I soon found myself doing the gesture outside the *roda*, using it in everyday life to punctuate storytelling. When I returned to the United States, my friends were struck by my odd new habit. The gesture was not explicitly intentional, nor had I taken much notice of acquiring it. I picked it

¹⁵⁶ Idem, pp. 140, 141, 145.

¹⁵⁷ Selon Mestre Pastinha : « The premonition of disguised danger is the strongest practical demonstration of the capoeirista's mastery of tactical behavior. »

up as part of a constellation of little quirks, along with a singsong Baiano accent, distinctive slang from Salvador, and other mannerisms [...]. A phenomenological analysis of these practices, both signing the cross and scrawling initials pregnant with magic [comme pour Noronha, un autre capoeiriste], focuses instead on how they are deployed and to what experiential effect. [...] [Noronha's] phrases of thanks and gestures of protection seem to arise from an awareness of vulnerability, like shifts in posture to guard against openness in the roda. [...] The sign of the cross, however, slipped into my habitual comportement largely without my awareness, under cover of so much intentional training. It was part of a way a capoeirista held him- or herself emotionally and corporeally in response to perceived danger. [...] Someone in the United States asked me if I thought that the gesture actually worked. The question would never have occurred to me because it was not done after calculating its effect. The gesture became part of the way I actively related to the world around me. [...] I did not perceive the gesture; I engaged the world *through* it¹⁵⁸.

Ce que nous apprennent cette anecdote et cet exemple, c'est qu'un geste qui semble référer à un transcendentalisme instrumentalisé peut plutôt faire partie d'une pratique et d'un athlétisme, au même titre qu'un changement de posture. Signe face à l'hétérogène, le geste vertical fait participer l'immatériel – machine de vision ou de guerre, point ou ligne de fuite – d'une pratique sensori-motrice. D'aspect « transcendantal », il n'en joue pas moins un rôle immanent, comme une musculature. Un pouvoir qui précède le savoir doit en prendre acte. L'art comme pouvoir intègre des gestes verticaux pour agir et provoquer des effets immanents. Il nous semble que la *paraskenê*, l'athlétisme affectif et l'athlétisme du devenir engagent tous trois des gestes verticaux, lesquels densifient la musculature de l'athlète de la vie. En outre, cette musculature peut comprendre le monde en termes d'ouvertures et de fermetures. Elle donne aux signes un rôle sensori-moteur. Les signes « signifient la répétition comme mouvement réel, par opposition à la représentation comme faux mouvement de l'abstrait¹⁵⁹ ». Ce sens de l'ouverture est un sens de l'événement décisif ou déterminant (un sens de la « cruauté »). « De la différence, il faut donc dire qu'on la fait, ou qu'elle se fait, comme dans l'expression 'faire la différence'. Cette différence, ou LA détermination, est aussi bien la cruauté¹⁶⁰. »

Enfin, indiquons que le signe de croix de Downey est un signe involontaire dans la production attentive d'effets réels, un signe qui échappe à la relation linguistique entre un signifiant et un signifié. Dans son anecdote, Downey affirme avoir « contracté » ce signe comme on attrape un accent ou une manière, comme on adopte une habitude – et peut-être comme se développe un style. L'habitude, c'est aussi bien la jointure asymétrique ou la « polarisation intime » entre vie nue et forme-de-vie. L'habitude, non au sens de la répétition de l'identique, d'un programme ou d'une routine (répétition alors d'un « code »), mais au sens d'une consistance comportementale face à l'imprévu – comme du corps pour l'intercept. D'emblée, l'habitude

¹⁵⁸ Idem, pp. 147-150.

¹⁵⁹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 36.

¹⁶⁰ Idem, p. 43.

jumelée au style annonce un « paradoxe » quant à l'art : le plus grand style, s'il est consistant, effectif et cohérent, n'en est pas moins « involontaire », c'est-à-dire qu'il dépasse l'individu comme le fait l'individuation. Le style est une manière productrice, une machine d'impersonnalité selon une forme-de-vie. La délicate stabilité du style ou de l'habitude indique une individuation au débit suivi, comme une cruauté vécue d'une manière fluide ou « lisse », loin des héroïsmes, c'est-à-dire dans une pratique de vérité qui échappe au couple sujet/objet, comme si elle faisait milieu. Le style, si « personnel », n'arrive que comme un surcroît d'impersonnalité, plus de singularité, comme une *physis* parfumée ou pacifiée par ensorcellement¹⁶¹. Il arrive comme une singularisation auxiliaire ou double. La *physis* pacifiée (mais aussi bien pacifiante), principe de croissance, ou la répétition, principe de différence, font trait d'union entre vie nue et forme-de-vie.

Nous écrivons « pacifiée/pacifiante » non pour faire référence à une agonistique, mais pour désigner un mouvement événementiel qui devient un milieu d'écoulement pour les formes vivantes à notre échelle (soit une « néguentropie » informante), un milieu d'équilibre – où l'équilibre n'est que l'accumulation continue de déséquilibres emboîtés les uns dans les autres, en tissu métastable. C'est une réduction de la friction. Ce milieu est aussi bien un « plan » :

Le plan d'immanence est comme une coupe du chaos, et agit comme un crible. Ce qui caractérise le chaos, en effet, c'est moins l'absence de déterminations que la vitesse infinie à laquelle elles s'ébauchent et s'évanouissent : ce n'est pas un mouvement de l'une à l'autre, mais au contraire l'impossibilité d'un rapport entre deux déterminations, puisque l'une n'apparaît pas sans que l'autre ait déjà disparu, et que l'une apparaît comme évanouissante quand l'autre disparaît comme une ébauche. Le chaos n'est pas un état inerte ou stationnaire, ce n'est pas un mélange au hasard. Le chaos chaotise, et défait dans l'infini toute consistance. Le problème de la philosophie est d'acquérir une consistance, sans perdre l'infini dans lequel la pensée plonge [...]. *Donner une consistance sans rien perdre de l'infini.* [...] Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos¹⁶².

Une recherche de consistance vient dans une politique de la vérité (toujours en un sens non prédicatif), une politique de la « ligne fluide » qui vise une texture décidée dans la « vitesse infinie ». Une politique de la vérité se double d'une sorte d'athlétisme où apparaît une musculature qui prend la forme de l'habitude, de la manière ou du style, et qui agit en tant que geste vertical selon une forme-de-vie.

¹⁶¹ Et non par domestication – l'ensorcellement, au sens où nous l'entendons, concerne une relation et une liaison décisive, alors que la domestication se fait à sens unique, dans un rapport d'assujettissement ; l'ensorcellement capture autrement, dans toutes les directions, en « tissu », par contagion, etc. S'il en est ainsi, les deux types de capture, domestication et ensorcellement, sont involontaires et impersonnelles ; seulement, la domestication s'attache à la fiction épistémologique d'une séparation, laquelle fonctionne dès lors à la manière d'une machine de guerre mettant en valeur les individus au détriment de leur individuation. À certains égards, l'humanisme relève bien d'une telle domestication, et il trouve dans l'écriture le milieu d'élaboration d'un régime de séparité dont le point de fuite est tantôt la transcendance de l'esprit humain ou de l'Humanité, tantôt la transcendance divine comme origine humaine.

¹⁶² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, pp. 44-45 et 189. L'italique est dans le texte.

2.3.1 – Écriture, création et événement

Où situer la « littérature » dans cette perspective pratique? D'abord, il faut imaginer un athlétisme qui soit à la fois athlétisme affectif, *paraskenê* et art de la fuite. Ensuite, la création par l'écriture ne doit pas converger vers les effets d'assujettissement générique de la fongibilité scripturaire (métaphysique, institutionnalisation, Histoire), mais elle doit partir de l'écriture – et donc du fongible – pour produire des mises en puissance selon une forme-de-vie, et entretenir un rapport au réel qui soit événementiel. Il ne s'agit pas là d'un devoir (une prescription) mais d'une condition d'existence (une nécessité accidentelle).

Pour autant, nous n'envisageons pas non plus de création dans le *gamespace* du capitalisme civilisationnel, entendu que la fongibilité numérique ne reproduit que le même en faisant circuler des possibles et des représentations : ce qui s'y donne comme création ressemble plutôt à la reproduction du même ou à la réalisation de possibles, « une créativité performative » (même dans les plus extrêmes des productions du monde de l'art). « The digital, once installed in the world, accelerates the potential for change, but for change always of the same type¹⁶³. » Face aux représentations, l'événement créé est infongible et sans code, comme le pouvoir l'est face au savoir.

*

François Zourabichvili élabore une synthèse du thème du possible chez Deleuze, un thème qui fait intervenir l'actuel et le virtuel, tout comme une idée de la création. Nous croyons que ce concept de création, qui repositionne le possible en-deçà des programmes et des mots d'ordre, engage l'idée d'événement d'une manière qui gagne à être juxtaposée avec certaines des idées d'Agamben énoncées dans *La Communauté qui vient* et dans *L'ombre de l'amour*, où l'impossible et l'impuissance sont présentés – paradoxalement, au premier abord – comme source d'empuissancement. Pour le formuler schématiquement, il y aurait d'une part un possible « à réaliser » qui serait celui de l'actuel et de l'actualisation (mais aussi celle du *gamespace*), mais aussi celui d'une libre faculté de choisir (*Freiheit*); d'autre part, on trouverait un possible qui serait « à créer » et qui renverrait pour sa part au virtuel et à la virtualisation (en un sens non informatique), mais aussi à l'événement et à une étonnante discontinuité (étonnante, puisque,

¹⁶³ McKenzie Wark, op. cit., section 94.

dans une pensée du continuum et de la continuité, la discontinuité apparaît comme une contradiction, voire comme une impossibilité : *Ausweg*. Ce deuxième possible a plutôt à voir, selon nous, avec la décision et le décisif (*Entscheidung*) : ce n'est plus la liberté de choisir qui est en cause, mais la capacité de *décider* continûment : fendre/entrer, et non circuler. La passion athlétique de la vie en bloc (vide sans code, mais aussi comme sens dans une forme-de-vie) s'oppose aux préférences de la mobilisation.

Par 'nouveau champ de possibles', il faut donc entendre autre chose : le mot possible a cessé de désigner la série des alternatives réelles et imaginaires (ou bien... ou bien...), l'ensemble des disjonctions exclusives caractéristiques d'une époque et d'une société données. Il concerne à présent l'émergence dynamique de *nouveau*. [...] Il y a une différence de statut entre le possible qu'on réalise et le possible qu'on crée. [...] Tout est possible, mais rien n'est encore donné, conformément à la nouvelle définition du possible, puisqu'il reste à créer : le possible est ce qui devient, et la puissance ou la potentialité mérite le nom de possible pour autant qu'elle ouvre le champ de création (à partir de là tout est à faire). Le possible est le virtuel [...] ¹⁶⁴.

À noter que le nouveau prend aussi bien la forme, alors imperceptible, de la répétition dans la différence. Cette vision de la création et du virtuel nous semble faire basculer la simple possibilité (*können*) dans l'ordre de la puissance (*Macht* et *mögen*). Il faut alors tirer le constat suivant : si le pouvoir précède le savoir, créer précède le possible, créer crée du possible et de l'inconnu. « Le possible ne préexiste pas, il est créé par l'événement. C'est une question de vie ¹⁶⁵. » La création engage l'inconnu d'une manière insoupçonnée pour le savoir, et elle n'a conséquemment rien à voir avec la réalisation d'une possibilité ou d'une image. C'est aussi en ce sens que la création est événementielle et infongible, et que la création est pratique. « Les révolutionnaires, les artistes et les voyants se contentent d'être objectifs : ils savent que le désir étreint la vie avec une puissance productrice, et la reproduit d'une façon d'autant plus intense qu'il a plus de besoin ¹⁶⁶. » Dès lors notre perspective s'ouvre de plus en plus à une forme d'érotisme ou de désir productif (ou « constructiviste ») où s'insèrent la musculature et le cœur athlétiques – comme si un désir intransitif pouvait exprimer autrement une politique de la vérité qui soit aussi fluidité : « Atteindre au devenir par-delà le possible, telle était la direction de Deleuze. Parvenir à l'identité du possible et du nécessaire, là où la volonté n'est plus qu'un faux problème, ou bien naît de l'événement même comme son auto-affirmation ¹⁶⁷ [...] »

Ce caractère « nécessaire » de la création ne fait que mieux ressortir son érotisme. Comme l'énonçait Deleuze durant une conférence : « Un créateur ne fait que ce dont il a absolument

¹⁶⁴ François Zourabichvili, « Deleuze et le possible (de l'involontarisme en politique) » in *Gilles Deleuze. Une vie philosophique* (dir. Éric Alliez), p. 339 et 345.

¹⁶⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Mai 68 n'a pas eu lieu » in *Deux régimes de fous*, p. 216.

¹⁶⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, p. 35.

¹⁶⁷ François Zourabichvili, op. cit., pp. 356-357.

besoin¹⁶⁸. » Ce n'est pas une nécessité causale, mais une nécessité proche de celle de l'éternel retour nietzschéen et qui fait dire oui au monde tel qu'il arrive. C'est une nécessité accidentelle. Dans une politique de la vérité et de la fluidité, le nécessaire est désiré, et ce désiré est nécessaire. D'où aussi qu'agir se fasse sans agir – par passion pour ainsi dire – et que créer soit agir.

La nouvelle sensibilité ne dispose d'aucune image concrète qui lui soit adéquate : de ce point de vue il n'y a d'action que créatrice, guidée non par une image ou un projet préformant l'avenir, mais par des signes affectifs qui, selon une formule-leitmotiv, « ne ressemblent pas » à ce qui les actualise. Aller du virtuel à l'actuel, suivant un processus d'émblée réel; et non de l'imaginaire au réel, suivant une trajectoire d'émblée actuelle¹⁶⁹.

Valère Novarina formule une idée semblable à propos de « l'écriture » : « Le verbe est acteur. Le verbe agit. Écrire opère le réel. Il n'y a pas de travail d'écriture – ou de parole –, innocent, inoffensif, inagissant. Aucun bavardage dans le monde jamais : le langage est partout *redoutablement* actif. On peut faire du théâtre politique sans pour autant singer le réel. » Enfin, dans ce contexte, la création est un agir pur comme un moyen sans fins, ou une individuation qui précède sujets et objets. Le virtuel s'actualise de cette façon, par et dans la création. « L'actualisation appartient au virtuel. L'actualisation du virtuel est la singularité, tandis que l'actuel lui-même est l'individualité constituée¹⁷⁰. »

Enfin, plus qu'un agir, la création langagière tient du geste. C'est dire qu'elle ne crée pas pour créer; elle accomplit plutôt deux lignes d'activité. Elle exhibe la médialité, soit le matérialisme comme monde et le monde comme matérialisme; mais elle exhibe aussi la vie en tant que prise dans le bloc inséparable d'une forme-de-vie, soit une collectivité. Simultanément, cet immanentisme est vertical, puisqu'il fabrique du sens. Il est vertical par l'attribution d'une importance (peu importe laquelle). La création langagière crée du réel et de la référence; de cette façon, elle est événementielle.

Elle « exhibe la médialité », elle rend « visible un moyen comme tel », elle donne média et message, comportement; mais elle le fait non en se prenant comme centre autotélique et autoréférentiel (code vide ou plasticité), mais en se trouant en faveur d'une verticalité, d'une consistance ou d'une significativité trouvée qui n'a de sens que comme forme-de-vie, sans séparation ni arrêt. Vivante, on la comprend comme telle. Paradoxalement, ce matérialisme et cet immanentisme sont tels qu'il peuvent sortir d'eux-mêmes, se dégorger, dans la katargèse

¹⁶⁸ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création? » in *Deux régimes de fous*, p. 292.

¹⁶⁹ François Zourabichvili, op. cit., p. 346.

¹⁷⁰ Gilles Deleuze et Claire Parnet, « L'actuel et le virtuel » in *Dialogues*, p. 181.

d'une dialectique à l'arrêt et non selon une *Aufhebung* dialectique. La *Vergängnis*, le fait de pouvoir passer, devient une condition « essentielle » à la concrétude du langage, à des effets d'histoire (c'est-à-dire à des effets politiques). Et la création langagière peut finir par fabriquer de la nécessité à partir d'un vide sans code – une nécessité qui finit par s'imposer comme réellement nécessaire, peut-être par un effet de prophétie en acte, au fur et à mesure que le langage vivant et le monde suivent des gestes événementiels devenant ordinaires. Loin des fétichisations, le fongible retourne à l'infongible. La création langagière crée du contexte, elle crée de la référence, et même un système de référence – accidentellement, puis nécessairement.

2.2.2 – Notes sur la littérature et sur la métaphysique

Nous avons utilisé à plusieurs reprises les termes « littérature » et « écriture » sans toutefois préciser ce que nous entendions par leur usage. Définir ce qu'est la littérature est une entreprise impossible, mais il nous faut ici proposer une définition opératoire (et donc provisoire). Dès lors, il apparaît que nos propositions sur la création langagière ne concernent pas tellement la littérature – ni peut-être, même, l'écriture : elles ont un autre cadre conceptuel et terminologique. En conséquence de quoi, selon les contextes, la plupart des occurrences du terme « littérature » et ses dérivés sont à entendre dans cette thèse de deux manières : ou bien comme des interpellation de l'usage commun de la création langagière; ou bien comme une appropriation de cet usage pour le faire fuir d'un paradigme humaniste, sans pour autant donner dans la communication récréative.

Ainsi, nous croyons que la définition la plus commune de la littérature est la suivante : toute parole qui tend à se fixer par écrit, par une écriture graphique (alphabet, alphabet consonnantique, alphabet cyrillique, idéogrammes, etc.), et dont la valeur tient largement dans le caractère esthétique du jeu signifiant/signifié. Le Robert – reflet du sens commun – la définit ainsi : « Les œuvres écrites, dans la mesure où elles portent la marque de préoccupations esthétiques; les connaissances, les activités qui s'y rapportent. » Juxtaposés, ces deux définitions forment vraisemblablement une définition commune de la littérature. Cette définition implique le discours littéraire et ses institutions historiquement préservées (ce qui fait intervenir un dispositif où entrent les éditeurs, la figure de l'auteur, l'université, les activités de promotion du livre, etc.) tout comme la pratique littéraire proprement dite (lecture, écriture), jusqu'à sa substantification. Le discours littéraire actuel entretient l'héritage de l'humanisme dans la promotion d'une histoire littéraire et des plaisirs d'une fongibilité linguistique et générique, et il

s'insère à certains égards dans la communication récréative et la performance culturelle marchande, plus proche en cela de la fongibilité numérique.

Par ailleurs, il est urgent de penser la littérature hors de son berceau humaniste, à côté de la fongibilité générique déployée dans le livre. En effet, la fiction et le lyrisme ont depuis longtemps quitté le livre. Certaines séries télévisées ont un souffle romanesque qui fait non seulement concurrence au roman, mais aussi au film. L'industrie du disque pulvérise le lyrisme. Les jeux vidéo ont maintenant atteint un point de développement à partir duquel il devient possible de « raconter » un monde (surtout par la navigation) d'une manière échappant profondément à la littérature. Même, il est hautement possible que le jeu vidéo, au XXI^{ème} siècle, finisse par bouleverser de fond en comble non seulement la manière d'envisager la narration *en tant que telle*, mais aussi notre conception de l'art et de l'esthétique : sans un remodelage conceptuel, il est logiquement impossible de considérer le jeu vidéo à partir des outils conceptuels hérités de la philosophie esthétique et de l'histoire de l'art : la performativité n'est pas affaire de représentation, bien qu'elle la subordonne (et c'est bien là le reflet de la subordination de la fongibilité générique à la fongibilité numérique, dans le capitalisme civilisationnel). Selon nous, la puissance de la langue ne peut que mieux rivaliser avec ces phénomènes esthétiques et commerciaux, lorsqu'elle sort de la forteresse de la fongibilité générique pour rencontrer la vie des signes infongibles.

Aussi voulons-nous avaler les dérivés terminologiques de « littérature » sans passer par un cadre conceptuel et institutionnel humaniste. Pour nous, une grande part de l'extension du littéraire est dévorée et avalée par le syntagme « création langagière » (« langage » étant moins historiquement accusé), que nous comprenons à partir des concepts de geste vertical et de forme-de-vie, auprès du concept d'*experimentum linguae* d'Agamben. Face à la situation médiatique et politique contemporaine (et nous en discuterons abondamment au prochain chapitre), il nous semble impossible d'envisager la valeur de la « littérature » contemporaine à partir d'un paradigme humaniste (même l'idée de « valeur » est problématique) : ou bien ce concept doit être abandonné et dissout (vraisemblablement de manière artificielle, sans refléter l'usage) ; ou bien il doit être conservé, dans une sorte de pathos placé sous un déni institutionnel, jusqu'à sa dissolution naturelle ; ou bien il doit être avalé par un autre paradigme. Selon nous, le capitalisme civilisationnel est déjà en train d'avalé la littérature. Or, nous proposons de « nous » approprié autrement le littéraire en arrachant la littérature à son cadre

conceptuel historique – prenant même une large part de la tradition – pour la déplacer dans un paradigme contemporain du capitalisme civilisationnel, mais en divergent accord. Nous voulons penser les pratiques langagières dans une certaine indépendance par rapport aux fongibilités génériques et numériques. Nous pourrions dès lors comprendre la littérature comme une pratique sémiologique qui fait principalement appel au langage, tend à se fixer par écrit, dans une écriture graphique (alphabet, alphabet consonnantique, alphabet cyrillique, idéogrammes, etc.) dont la valeur tient largement dans le caractère non-communicationnel du jeu signifiant/signifié. Cette nouvelle définition a pour désavantage qu'on y verse du nouveau vin dans de vieilles outres. Plutôt, nous pourrions penser la création langagière comme toute pratique langagière qui trouve sa puissance dans son usage, et plus particulièrement dans un usage non-informationnel et non-communicationnel, bien qu'il tienne par une forme-de-vie, idiorrythmiquement. Elle relèverait alors du geste. – Dans ce cas, pourquoi persister à envisager la littérature à partir du papier, à partir du livre, à partir de l'imprimé? Si l'on change de paradigme... ne risque-t-on pas alors de verser du vieux vin dans de nouvelles outres? Comme dans le geste vertical, l'étude du livre papier à partir d'un nouveau paradigme donne des effets de puissance d'une toute autre nature. Et l'appropriation de formes transcendantales à des fins immanentes peut aussi bien passer par un geste intermédiaire qui prend le livre papier pour objet et véhicule. Nulle besoin de la mise en scène dialectique d'une abolition : tout peut servir, d'autant plus que le livre papier ne cesse pas pour autant de produire des intensités infongibles : le livre papier permet des intensités et des effets de pouvoir qui, sans être humanistes, échappent à la communication récréative. Nous nous retrouvons dans un tel cas avec un trompe-l'œil, avec un effet d'imperceptibilité semblable à celui que soulève la littéralité (cf. chap. 6). Il n'en demeure pas moins qu'un tel geste théorique et pratique peut être créateur et événementiel, même imperceptiblement, et même sans se représenter comme tel. Cette position théorique sur la « littérature » engage dès lors une sensibilité matérialiste et intermédiaire. Qui plus est, le livre papier est alors compris intermédialement dans notre perspective comme média et message. Horizontal mais textuellement complexe, cet aplatissement trouve son critère final dans une suite de relations de pouvoir et dans des pratiques de liberté éthopoiétique tournée vers l'infongible. Ce n'est pas le signifiant ou le signifié qui nous intéresse, mais les effets de sens, les effets de pouvoir. Et nous voulons repenser la création langagière en général et la création papier en particulier sur cette base. Ainsi en va-t-il aussi de certains éléments fondamentaux des études littéraires, parmi lesquels la narration ou l'inventivité poétique : ils peuvent tous servir des effets de pouvoir et

d'immanence. Nous dévorons la viande de ces organismes. Aussi notre question est-elle en réalité celle de la puissance de la création langagière, et non pas de la valeur de la littérature (qui devient dès lors propédeutique).

*

Il semble que le « message » de ce médium qu'est l'écriture – de ces médiums que sont les différents alphabets ou le livre imprimé – soit un sens de la fixité et de la séparation qui favorise un « savoir » métaphysique, c'est-à-dire un usage « immobilier » et générique de la transcendance. Pourtant, il semble que ce « message » ne tienne que dans une situation médiatique et historique particulière, celle où le livre et l'imprimé sont hégémoniques, ne subissant aucune interférence intermédiaire. (Il faut néanmoins souligner qu'on trouve au fil des siècles une multitude de cas où l'écriture sert de support matériel pour le vivant, d'une façon souvent très pratique et transitive.)

Nous tenons la métaphysique comme un « cas d'espèce » de la transcendance – ce qui est une autre façon d'articuler notre propos sur le geste vertical. C'est dire que l'écriture accompagne la métaphysique occidentale en participant de la production de notions qui doivent beaucoup à une fétichisation de la fongibilité; pourtant et simultanément, on peut comprendre la transcendance comprise comme un fait épistémologique capable de susciter pragmatiquement du mouvement et de l'inconnu (« de la différence »). La transcendance peut donc accompagner l'écriture, soit en direction de la métaphysique, dans un goût des structures fixes, soit en direction d'un plan d'immanence marqué par un goût pour le mouvement sans forme. La nuance qui commence à apparaître est celle que nous avons déjà proposée par l'entremise de Clausewitz, lorsque nous avons distingué le pouvoir du savoir – et il semble que cette première opposition en soit aussi une entre puissance et représentation. Il va sans dire que la langue française nous sert ici, pour faire glisser le *Können* de « pouvoir » vers le *Mögen* d'une puissance pratique. Ainsi, la métaphysique se situe dans l'ordre du savoir et de la vérité prédicative, alors que la transcendance peut rencontrer une pragmatique.

Il me semble qu'une foi religieuse [*religiöser Glaube*] pourrait n'être qu'une sorte de décision passionnée en faveur d'un système de référence. Que, par conséquent, bien que ce soit une *foi*, c'est cependant une manière de vivre, ou une manière de juger la vie. Une façon d'embrasser passionnément *telle* conception de la vie¹⁷¹.

¹⁷¹ Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, p. 77.

En ce sens, la distinction philosophique entre transcendance et immanence est à la fois impertinente et à la fois fondamentale : elle est impertinente lorsqu'on se situe sur un plan d'immanence pratique, et elle est fondamentale lorsqu'on se situe dans un discours prédicatif qui fétichise la fongibilité. Elle est impertinente lorsqu'on pense en termes de pouvoir (en termes éthiques), et fondamentale lorsqu'on pense en termes de savoir (en termes épistémologiques). Or, dans la mesure où nous voulons virtualiser l'écriture, lui donner une puissance et une événementialité qui échappent à la fois aux dispositifs des pouvoirs organisés de l'humanisme et du capitalisme civilisationnel, nous devons envisager un geste théorique qui nous permette de nous approprier la transcendance et son pouvoir de consistance, tout en abandonnant et en combattant les effets éthiques et affectifs du savoir métaphysique, ses effets d'assujettissement générique. La transcendance ainsi comprise pratiquement se détache de la métaphysique. Cependant, elle devient accidentellement nécessaire à la virtualisation ou à la création événementielle, entendu que le capitalisme civilisationnel et son codage, où se révèle toute la force de contrôle de la fongibilité numérique, engage une plasticité immanente qui défait toute consistance infongible; une écriture qui renvoie à des puissances infongibles – un geste vertical – n'a pas de place dans la communication récréative, sauf à devenir « culture » et objet de circulation mondaine (au sens où l'entend la théorie du « monde de l'art »). Par conséquent, nous croyons que la force de la création littéraire contemporaine tient dans un équilibre pratique : la production scripturaire doit être à la fois fluide (en regard de l'humanisme et de la fongibilité générique), et à la fois consistante (en regard de la plasticité du capitalisme civilisationnel et de la fongibilité numérique). L'athlétisme d'une telle pratique littéraire se distingue aussi de l'exosquelette identitaire humaniste, tout comme de celui de la communication récréative.

En se détachant du savoir, de la représentation et de la vérité prédicative, le geste vertical ouvre à l'usage nombre de notions et de termes qui n'ont rien de concret ou de pratique, ce qui permet la réappropriation de quelque élément traditionnellement investi par les institutions de la fongibilité générique, qu'il s'agisse de la métaphysique, de la religion ou de l'humanisme. Le geste vertical fonctionne comme du pouvoir tourné vers l'infongible. Aussi l'utilisation de la transcendance à des fins immanentes sert-elle toujours une manière d'être. Elle peut par conséquent phagocyter tout élément du savoir, toute chose donnée pour fixe ou structurelle, et ce pour en faire de la création de possibles, de la création événementielle – événements continus qui précèdent et excèdent le savoir et la représentation. Le pouvoir précède le savoir,

ce qui implique que le premier utilise le deuxième, mais non l'inverse. Ce qui s'ouvre à notre perspective, ce sont des termes, des notions et des représentations comme *la vérité, la vie, la présence, le cœur, l'esprit, Dieu, l'humanité*, etc. Ces notions servent dès lors des manières d'être et des effets de présence en mouvement – c'est-à-dire la vie tout court (*bloße Leben*), que le geste vertical transforme en forme-de-vie. « Le point de fuite virtuel, qu'on le désigne 'dieu', 'l'état de Bouddha' ou 'la transcendance', donne une figure à la capacité de l'esprit humain à se déployer perpétuellement dans le temps sans lier ses mutations à une évolution historique quelconque¹⁷². » (Bien sûr, en termes deleuziens, on parlerait davantage de lignes de fuite et de fabulation plutôt que de point ou de figuration – mais ça n'a ici, *précisément*, aucune importance.) Ensuite, la littérature et l'écriture (en un sens populaire ou humaniste) deviennent des pratiques susceptibles de produire des effets infongibles – du sens pragmatique, des signes. Ces pratiques deviennent le lieu où la fongibilité est conduite à la limite de sa force de gravité, et où la fongibilité s'invagine pour ainsi dire. Elles peuvent alors introduire de l'idiotie, de l'innocence, de la stupeur ou de la musculature, et faire issue. « Cet indéterminé, ce sans fond, c'est aussi bien l'animalité propre à la pensée, la génitalité de la pensée : non pas telle ou telle forme animale, mais la bêtise. [...] La bêtise (non pas l'erreur) constitue la plus grande impuissance de la pensée, mais aussi la source de son plus haut pouvoir dans ce qui la force à penser¹⁷³. » Elles deviennent alors créatrices, non en un sens esthétique, non en regard d'une Histoire, mais en regard de la vie en mouvement, de la mise en puissance ou en présence. Elles créent alors de la réalité tout comme le fait la communication récréative, et elles ne représentent plus rien.

Pour bien montrer notre acception de la transcendance, nous allons discuter les principales caractéristiques de la transcendance en un sens métaphysique, en leur opposant des notions qui nous sont, *dans la pratique*, primordiales. Les caractéristiques de la transcendance métaphysique que nous retenons sont les suivantes : la séparation, la fixité, l'homogénéité (pureté structurelle kantienne). Elles garantissent la présence. Leur universalisme, séparé ou structurel, confine à l'absolu, soit à une totalisation infiniment achevée : le connu est principiel, les fondements (génériquement ou numériquement assurés) sont « connus » et se rapportent à un principe d'identité. En outre, ces caractéristiques sont aptes à la disposition hiérarchique.

¹⁷² Terry Cochran, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, p. 57.

¹⁷³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 353.

Nous opposons à ces caractéristiques des notions et des réalités qui, pour nous, s'approprient plutôt les lignes de fuite « transcendantale » : le continuum, le mouvement, le moyen sans fins; des réalités qui prennent place dans un monde où la présence n'est pas assurée et où l'inconnu est principal (un chaos, un infini qui se comprend comme une totalisation infiniment inachevée – « infini orgique »). Dans la métaphysique, on réalise des possibles; dans notre usage de la transcendance, on les crée. Cette appropriation de la ligne de fuite transcendantale exécute un dépassement et un investissement de la *physis* par et dans la *physis*. Nous nous situons *dans* un principe de croissance, au milieu, jamais au-delà.

C'est ainsi que nous pouvons accepter des constructions transcendantales : pour autant qu'elles nous font vivre, nous font fuir, nous font aller, nous font faire, nous font devenir. L'être ne sert qu'à devenir. Le devenir crée de l'être. Le devenir est l'un des termes qui nous sert à désigner un critère pour la virtualisation – pour la vertu et la force de la création « littéraire ». Il est également possible de voir, en l'impersonnelle vigueur du vivant, un critère final, mais mouvant. Nos « alliés » sont ceux qui font faire, ceux qui créent du mouvement, ouvrent du continuum, donnent du moyen.

Pour penser l'inconnu imperceptible, la création et l'événement, il faut recourir à un scepticisme, à une innocence où le monde se fait. Comme le rapporte William James, citant Benjamin Paul Blood (lignes reprises par Jean Wahl puis Deleuze) :

“Simply,” he writes to me, “*we do not know*. But when we say we do not know, we are not to say it weakly and meekly, but with confidence and content... Knowledge is and must ever be *secondary* [...]. It is given to the writer and others for whom he is permitted to speak—and we are grateful that it is the custom of gentlemen to believe one another—that the highest thought is not a milk-and-water equation of so much reason and so much result—‘no school sum to cast up.’ We have realised [*sic*] the highest thought of itself, and there is in it as much Wonder as of certainty; inevitable, and solitary and safe in one sense, but queer and cactus-like no less in another sense, it appeals unutterably to experience alone¹⁷⁴.”

Pas plus que la présence, le savoir et la représentation n'ont à être garantis : ils sont issus du devenir. Ce qui remplace la garantie épistémologique et ontologique, c'est précisément un athlétisme, un équipement spirituel, une musculature qui permet de surmonter le scepticisme dans le scepticisme, par une vigueur (ni *weak* ni *meak*) qui est aussi bien « érotique ». Dans ce geste, le corps ne peut être laissé en reste. Le corps est considéré, non en tant qu'il serait un représentant immanent de l'identité personnelle – comme une immanentisation de « l'âme » ou un exosquelette d'individualité; mais plutôt en tant que lieu d'une individuation décisive,

¹⁷⁴ Benjamin Paul Blood cité par William James in « A Pluralistic Mystic », *The Hibbert Journal*, vol. VIII, octobre 1909 – juillet 1910, pp. 757-758. Jean Wahl cite et traduit ce passage dans *Philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, et Deleuze en emprunte la traduction dans *Différence et répétition*.

déterminante et indéterminée, et aussi comme signe et créateur de signes, habitude contracteuse d'habitudes, vie nue prise dans une forme-de-vie, et où tout peut servir. Ce qui ressort de ces considérations, c'est aussi l'importance de l'expérience et de l'habitude pour penser le pouvoir devant le savoir.

Nous ne gardons donc rien de la métaphysique, s'il faut voir en celle-ci le lieu d'une représentation ou d'un savoir qui fonctionne selon un principe d'identité, lequel se détaille transcendantalement en séparation, en fixité et en homogénéité. Nous nous approprions toutefois la transcendance d'une manière pragmatique, comme un fait ou une force immatériel(le) capable de créer de la réalité. En outre, nous croyons qu'il y a un point où la transcendance et la fongibilité se juxtaposent d'une manière étroite, voire indiscernable. S'approprier la fongibilité, c'est aussi s'approprier la transcendance.

Par ailleurs, le geste vertical permet de penser la puissance du langage en regard du vivant, l'exercice d'une fluidité sémiologique et relationnelle, sans pour autant se dissoudre dans la communication récréative et sa plasticité. Le geste vertical permet même de *parler* et de créer du réel contre la production/conservation du réel que performe la communication récréative. En effet, si on pose le problème dans les termes d'une opposition entre l'humanisme et le capitalisme civilisationnel, d'une manière symétrique à une opposition transcendance/immanence, il devient ou bien impossible de rompre avec les vices de la métaphysique, ou bien impossible de parler sans faire dans l'ironie. Ce problème peut encore se formuler d'une autre manière : en opposant la vérité prédicative à la communication performative, on néglige la possibilité d'une vérité pragmatique qui fonctionne comme un empuissancement et qui échappe à la fois au prédicatif et au performatif. En revanche, en déplaçant la question du côté du pouvoir et de la puissance, face au savoir et à la représentation, la question de la transcendance et de l'immanence perd son sens, et ne subsiste que la nécessité de se pourvoir de critères effectifs et désirables – autant de machines de guerre ou de vision, autant de machines à créer du possible, à rendre possible l'expérience, fussent-elles provenir de « la transcendance ». Ainsi, ce geste nous rend l'usage de la transcendance et de la fongibilité.

Cette appropriation de la transcendance permet donc de penser l'écriture d'une manière souple et infongible. Cette utilisation de l'écriture pour obtenir des effets infongibles est comparable

au travail du rythme dans plusieurs disciplines : si on peut certes ramener le rythme à de la cadence, à de la contrainte et à du temps mesuré (Platon), il est tout autant possible de le ramener à « une manière particulière de fluer », à l'articulation séméiologique d'un style dans le mouvant. C'est ainsi que nous comprenons l'usage du rythme dans le hip hop (qui réunit le graffiti, la danse, la musique, l'animation festive et le lyrisme), dans la capoeira ou dans d'autres pratiques mixtes qui impliquent l'exemplarité communautaire, le langage et le corps : la libre contrainte et l'auto-discipline sont au service de l'expérience et de la création événementielle. Aussi voyons-nous dans le hip hop, pour prendre cet exemple, non pas une pratique au service du rythme comme mesure, mais une pratique qui donne au rythme le rôle d'un cadre de consistance à partir duquel fluer et fuir.

2.3.5 – Note sur le scepticisme et son surmontement

Il convient d'entrer et non de se croire au-delà. Nous avons évoqué précédemment le problème du scepticisme et de son surmontement. Il s'agit d'un problème important en ce qui regarde une opposition entre représentation et puissance, tout comme entre savoir et pouvoir. Nous allons l'évoquer ici en examinant brièvement l'exposition du scepticisme wittgensteinien par Saul A. Kripke. Ce problème et sa « solution » nous permettent de réduire le savoir à des pratiques humaines (qui dépassent les individus privés). Pour bien ancrer le problème, Ludwig Wittgenstein examine la question dans le cadre des mathématiques, en montrant qu'il n'existe aucune garantie à l'application d'une règle aussi simple ou évidente que celle de l'addition (l'usage du symbole « + »). Ni l'usage passé, ni la règle en sa logique nécessaire ne garantissent un résultat identique. « How can I justify my present application of such a rule, when a sceptic could easily interpret it as to yield any of an indefinite number of other results¹⁷⁵? » Selon Kripke, ce problème est celui qui est au cœur des *Recherches philosophiques*. En somme, le problème est celui de la garantie du savoir, entendu qu'on croit à la nécessité d'un mécanisme fongible d'ordre mathématique. Si on arrive à faire la démonstration que rien ne garantit l'intelligibilité d'une opération aussi claire et distincte que la règle de l'addition, la solution au scepticisme qui en résulte, concernant le savoir, est de le ramener aux conditions de vérification de l'application de règles communes – ce que Wittgenstein fait en termes comportementaux. Autrement dit, la solution à l'impossibilité du caractère véridatif du langage (même mathématique) passe par la considération de l'usage de ce langage, ce qui exprime de facto un passage de l'ordre du savoir à celui du pouvoir. La solution sceptique consiste à

¹⁷⁵ Saul A. Kripke, *Wittgenstein – On Rules and Private Language*, p. 17.

ramener le savoir à des jeux de langage, à des jeux sociaux relativement balisés, satisfaisants, mais non garantis. C'est toute la problématique qui, en dernière ligne, est dissoute.

Cette entreprise wittgensteinienne – et l'interprétation qu'en fait Kripke – vise à arrêter la régression à l'infini, une régression qui nous semble autant appartenir à la circulation déconstructionniste ou artistico-mondaine (*artworld*) qu'à celle de la fongibilité numérique. Car toute règle doit se rapporter à une autre règle qui en vérifie l'extension et l'application; mais arrive un point où la justification doit cesser : « Les explications ont bien quelque part un terme¹⁷⁶ ». Ce point ne réside pas dans le savoir ou dans ses machines, il n'appartient pas au langage d'une manière véridique : la seule butée qui puisse garantir le langage est le comportement de ses usagers, et rien d'autre. Évidemment, nous ne faisons qu'énoncer la position de Wittgenstein et de Kripke, sans déployer les arguments très fins qu'ils emploient respectivement dans leur « démonstration » philosophique. Ce qui met fin à la régression à l'infini n'est pas une démonstration mathématique où une règle ultime : un système ne peut se prouver par lui-même (selon le théorème d'incomplétude de Gödel¹⁷⁷), et tout ce qui nous permet de juger du savoir est l'accord entre ses usagers – ce qui mène à une philosophie du langage ordinaire, mais d'un langage ordinaire retrouvé après la nuit ou l'apnée du scepticisme, langage ordinaire « prime » qui brille légèrement déplacé : un détail aura changé l'ensemble. Ceci dit, il convient de souligner l'un des arguments sceptiques de Wittgenstein, lequel concerne l'existence (ou plutôt la non-existence) d'un langage privé.

Wittgenstein finds a useful role in our lives for a 'language game' that licenses, under certain conditions, assertions that someone 'means such-and-such' and that his present application of a word 'accords' with what he 'meant' in the past. It turns out that this role, and these conditions, involve reference to a community. They are inapplicable to a single person considered in isolation. [...] A sceptical problem is posed, and a sceptical solution to that problem is given. The solution turns on the idea that each person who claims to be following a rule can be checked by others. Others in the community can check whether the putative rule follower is or is not giving particular responses that they endorse, that agree with their own. The way they check this is, in general, a primitive part of the language game¹⁷⁸ [...].

Ces commentaires de Kripke font suite aux réflexions de Wittgenstein, notamment au § 202 des *Recherches* : « C'est donc que 'suivre la règle' est une pratique. *Croire* que l'on suit la règle n'est pas la suivre. C'est donc aussi qu'on ne peut pas suivre la règle *privatim*; sinon croire que

¹⁷⁶ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, I, §1.

¹⁷⁷ Rappelons que le théorème de Gödel a deux versants. Gödel l'énonce ainsi : « Dans tout système formel consistant contenant une théorie des nombres finitaires relativement développée, il existe des propositions indécidables' et 'la consistance d'un tel système ne saurait être démontrée à l'intérieur de ce système.' » Cité par Thierry Marchaisse in *Le Théorème de Gödel* (Ernest Nagel, James R. Newman et alii), p. 9. Le théorème de Gödel a porté un coup fatal aux entreprises de systématisation mathématique de Georg Cantor et de Gottlob Frege.

¹⁷⁸ Saul A. Kripke, op. cit., pp. 79 et 101.

l'on suit la règle serait la même chose que la suivre¹⁷⁹. » Selon Wittgenstein, suivre une règle ne peut s'accomplir que dans un jeu de langage, dans un jeu public. Pas plus que le langage, la règle n'est une affaire individuelle. (En ce qui nous concerne, nous aimerions reconsidérer ces lumineuses idées en introduisant une nuance dans l'idée de jeu de langage, une nuance qui passe par une distinction entre jeu constituant et libre – *play* – et jeu constitué et contraignant – *game*. Il semble que Wittgenstein se réfère principalement à ce jeu-*game*, d'où l'exemple fréquent du jeu d'échecs; nous préfererions investir l'extension philosophique du concept de jeu-*play*.)

Il y a donc un geste (qui est aussi une expérience) qui peut mettre fin à la régression à l'infini, et ce geste (un fait et non une représentation) permet de compléter le système par l'introduction d'une « garantie » externe, soit le comportement humain, sinon un sens de la décision. Il faut sortir du savoir, parce que, bizarrement peut-être, le savoir ne peut se comprendre lui-même : son intelligibilité – son dehors et ses effets – ne lui appartient pas – elle est historique et contingente. C'est un pouvoir qui garantit le savoir et une puissance qui garantit la représentation. Pouvoir et puissance ont un effet de concrétude (et même de « concrescence ») qui est aussi bien ce qui décide de la valeur du savoir, ce qui lui donne sa vertu et qui se donne comme un « critère » hétérogène. « En vertu de » est ici une expression on-ne-peut-plus adéquate. Par conséquent, le scepticisme ainsi entendu exerce un effet d'empuissancement, et le désarroi initial cède à une prise de pouvoir. Il nous semble donc que le célèbre mot qui conclut le *Tractatus* – « Ce dont il faut parler, il faut le taire » (trad. Klossowski) ou « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence » (trad. Granger) – exprime précisément cette possibilité d'empuissancement qui se trouve, par l'intercession du scepticisme, au cœur des *Recherches philosophiques*. Ce n'est pas tellement la métaphysique ou une certaine philosophie qui s'en trouve ipso facto remise à sa place, mais bien la prétention à fonder le savoir par le langage, et donc la prétention à subordonner le monde à une fongibilité générique fétichisée (fétichisée, car on oublie que l'assujettissement générique est entièrement dépendant des jeux de langage d'une communauté donnée – voire d'une société, dans le cas de l'imprimerie). De même, l'argument wittgensteinien qui met en vedette le symbole « + », dans les *Recherches*, nous paraît remettre en cause une certaine fétichisation de la machine computationnelle. Le geste wittgensteinien, s'il met le savoir dans une position d'impuissance, n'en laisse pas moins intact un jeu social où la réalité est créée selon des effets de pouvoir. Le monde n'est pas tellement décrit que *fait* ou *exercé*. C'est ainsi que Valère Novarina (proche ici de David Foster Wallace)

¹⁷⁹ Ludwig Wittenstein, *Recherches philosophiques*, § 202.

comprendra Wittgenstein, dans une formulation qui, si elle semble prendre le mot wittgensteinien en contrepied, ne va pas moins dans le même sens, à savoir celui d'une action par le langage, mais d'une action qui ne peut être instrumentalisée (chose qui requiert l'intervention d'un savoir) : « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire¹⁸⁰. » Ou encore : « Le mot humain est une prophétie d'animal; la parole appelle, ne nomme pas. [...] La parole n'échange aucun sens, mais ouvre un passage¹⁸¹. »

Il convient également de souligner que la méthode et le style du dernier wittgenstein reposent sur une exemplarité, une fragmentation et un sens de l'exception qui nous semblent, à juste titre, participer d'une stupeur et d'une *Zerstreuung*. En suspendant l'être en vigueur du savoir, le scepticisme de Wittgenstein crée littéralement une zone d'innocence. (Certains n'auront d'ailleurs pas manqué de comparer Wittgenstein et Kafka.)

En dernier lieu, mais de manière plus accessoire, Kripke discute d'Alan Turing et de la notion de machine immatérielle chez Wittgenstein (« Der Maschine als Symbol¹⁸² »). Les machines abstraites de Turing sont des machines à traiter la fongibilité numérique, des machines computationnelles qui préfigurent l'informatique. Leur sens des règles et leur solidité nous semblent rivaliser avec la consistance de la musculature immatérielle que nous avons présenté ci-dessus (2.1.3). Il n'est pas anodin que tous deux, machine computationnelle et musculature immatérielles, ne prennent de sens et d'effet qu'à l'extérieur du savoir. Wittgenstein attaque nommément l'impression qu'une machine-symbole porte en elle son propre mode d'action, son propre mouvement *possible*¹⁸³. Nous croyons encore que le geste vertical ou la musculature d'un athlétisme immatériel ne concerne pas l'accomplissement performatif d'un programme ou la réalisation d'un possible, mais une virtualisation qui crée de l'événement, crée du réel et fait du sens : une disposition en manière pour l'infongible et pour l'expérience. Ce geste sort des chaînes d'images, mais aussi des possibles imaginés, pour déplacer la teneur même de l'image. (« Nous pourrions dire que la machine [computationnelle], ou plutôt son image, est le point de départ d'une série d'images que nous avons appris à dériver de cette première image¹⁸⁴. ») En ce sens, la musculature immatérielle fait une machine de guerre ou de vision qui rivalise avec la

¹⁸⁰ Titre d'un texte de Valère Novarina présenté dans *Le théâtre des paroles*.

¹⁸¹ Valère Novarina, *Pendant la Matière*, fragments LXXII et LXXIX.

¹⁸² « La machine comme symbole. » Cf. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, § 193. Cité par Kripke, op. cit., p. 35, note 24.

¹⁸³ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, § 193 et 194.

¹⁸⁴ Idem.

machine computationnelle et avec ses règles entretenues par un contrôle programmatique, performatif et récursif.

2.4 – Récapitulation

Nous avons entrepris ce chapitre par des considérations sur la guerre et la violence, mais aussi sur le savoir et le pouvoir. Nous avons pu dégager un concept d'athlétisme qui se combine à une conception pragmatique de la vérité, laquelle exprime un pouvoir, mais aussi une sorte d'impuissance décisive où s'épuise le possible et se crée l'événement : d'où ce rapprochement que fait Foucault entre l'erreur et le vivant : la vie erre, elle ne réalise pas des possibles, elle en crée. L'athlétisme est ensuite apparu comme ce qui empuissance en fabriquant de la musculature, et comme ce qui accompagne le geste vertical. Nous lui avons donné un sens triple en nous appuyant sur les propositions de Foucault, Artaud et Deleuze : *paraskenê* ou équipement spirituel; athlétisme affectif; athlétisme de la fuite. Cet athlétisme tripartite permet de consister, d'ouvrir, de vider et d'entrer. L'athlétisme s'inscrit dans un jeu de pouvoir cruel et un monde en lutte, mais il dépasse l'agonistique dans la mesure où il engage des relations individuantes qui excèdent et le sujet et l'objet, et qui échappent à l'instrumentalisation (laquelle n'est possible que dans un jeu de subjectivation, par un assujettissement par et dans la représentation, le savoir). Ainsi, la perspective athlétique prend acte d'une vision du politique qui fait passer la guerre et le pouvoir avant les institutions, mais elle le fait du même souffle en engageant une puissance impersonnelle et un sens du commun. Dans la mesure où l'athlétisme s'engage explicitement dans des relations de pouvoir, il entretient un rapport privilégié avec l'art – en un sens non pas esthétique mais éthique.

Ensuite, en considérant l'idée de musculature spirituelle, nous avons évoqué le geste de parler en termes transcendants pour créer des effets immanents, geste que nous avons appelé « geste vertical ». La musculature spirituelle de l'athlète spirituel – artiste éthique – est apte à poser de pareils gestes verticaux. C'est ainsi que nous avons situé la « valeur » de la création littéraire par rapport à une vertu et à une virtualisation – et non par rapport à un assujettissement qui passe, dans l'évaluation, par une fétichisation de la fongibilité générique ou numérique. En lisant François Zourabichvili, nous avons discuté des concepts d'actuel et de virtuel chez Deleuze, pour opposer le possible et l'événement.

Enfin, nous avons pris position quant aux notions de « littérature » et d'« écriture », tout comme face à la métaphysique et à l'immatériel. Nous avons ainsi été amené à discuter du scepticisme et de son surmontement, ce qui nous paraît précisément le lieu d'un empuissancement où le savoir est ramené à des relations de pouvoir. Nous allons à présent situer ce matérialisme scripturaire face au « capitalisme civilisationnel ».

CHAPITRE 3

Le capitalisme civilisationnel et la plasticité

Ce n'est pas une situation assise ni facile à gouverner quand on prétend faire travailler la population mondiale, administrer la planète et faire surgir une forme de pouvoir qui ne se confond plus avec l'*auctoritas* des religions ou la *potestas* nationale ou impériale. En ce sens, le cycle de l'humanité née des grandes découvertes au XVI^{ème} siècle s'achève après les deux embrasements mondiaux et l'épilogue des trente glorieuses. Nous changeons de pièce. Le capitalisme n'avait pas pris au sérieux Nietzsche et Freud quand la culture des humanités classiques suffisait aux capitaines d'industrie, aux mandarins lettrés de l'Occident. Et que les multitudes auxquelles on avait jeté l'os à ronger du peuple souverain n'avaient conquis aucune des bastides, verrous du port d'embarquement : ni celui de l'éducation, ni celui de la science, ni celui de l'art, ni celui de la technique. Mais le peuple paysan et ouvrier est redevenu *demos*, nombre pur (cela a même produit la figure monstrueuse et incestueuse des masses et de « l'État de la mobilisation générale » ou de « l'État socialiste dans un seul pays¹⁸⁵ ») [...].

3.1.1 – Le caractère civilisationnel du capitalisme contemporain

Nous avons évoqué à plusieurs reprises le caractère « civilisationnel » du capitalisme contemporain, et ce en exigeant du lecteur la compréhension intuitive d'une expression qui, à notre connaissance, n'est pas ou n'est que peu usitée. De fait, au plan politique, on évoquera tour à tour le caractère « impérial » du capitalisme (Michael Hardt et Antonio Negri, collectif *Tiqun*), un fascisme postmoderne (López Petit), un néo-fascisme ou une société de contrôle (Deleuze), un biopouvoir néolibéral (Foucault), une société du spectacle (Debord), une américanisation ou une mondialisation étatsunienne (« disneyisation », « mcdonaldisation »), la mondialisation du *branding* transnational (Naomi Klein) ou encore un « choc des civilisations » (Samuel Huntington). Au plan économique, on parlera de capitalisme cognitif (Maurizio Lazzarato, Yann Moulier-Boutang), d'économie post-industrielle, d'économie de l'immatériel, d'économie de la connaissance ou d'économie du savoir, de société de l'information, de capitalisme expérientiel (B. Joseph Pine II et James H. Gilmore), de capital humain (Theodore Schultz, Gary Becker). Au plan culturel, l'hypermodernité ou la postmodernité sont des concepts en vigueur. Tous ces concepts et notions nous paraissent travailler, dans des perspectives et des approches parfois très différentes, mais toujours complémentaires, ce que nous comprenons d'une manière générale par « capitalisme civilisationnel ». (Et c'est peut-être en partie ce que visait Benjamin par l'expression *Hochkapitalismus* – concept qui semble avoir été très actif au début du XX^{ème} siècle allemand.)

Nous croyons que l'expression *capitalisme civilisationnel* désigne une époque et une culture – la nôtre – dont les multiples aspects sont aujourd'hui discutés dans les universités, dans les

¹⁸⁵ Yann Moulier-Boutang, *Le capitalisme cognitif*, p. 64.

médias, dans les groupes de recherches privés ou publics, dans les centres administratifs. Ceci dit, comment le capitalisme, un système économique qui existe, au moins en principe, depuis des milliers d'années (depuis l'invention de l'écriture, vraisemblablement), devient-il civilisationnel? Ne l'est-il pas intrinsèquement? Il ne peut acquérir ce caractère qu'en prenant intensément une dimension spirituelle (voire religieuse), culturelle et politique qui excède la seule organisation économique. En ce sens, il serait juste d'affirmer que le capitalisme devient civilisationnel avec l'intensification des techniques fongibles, d'abord par l'invention de l'imprimerie (qui décuple explosivement la puissance de l'alphabet), mais surtout et davantage avec l'apparition des médias de masse. Foucault situe incidemment l'émergence du capitalisme civilisationnel (dans une généalogie du libéralisme et du néo-libéralisme) à l'apparition de la biopolitique, dans la gestion nouvelle – et statistique – des « populations », autour des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles.

Dans la mesure où la littérature se présente comme une activité esthétique (et où, selon nous, la création langagière est éthique et éthopoïétique), et dans la mesure où le capitalisme contemporain se déploie numériquement à la conquête de l'immatériel, de l'esthétique et de l'éthique, la valeur de la littérature prend immédiatement une teneur politique, puisqu'elle semble bouleversée par le jeu de la communication récréative et de rentabilité (institutionnelle et marchande). D'où aussi une levée de bouclier de la part des « humanistes contemporains ». Cette levée de bouclier prend souvent la forme d'une attaque envers la « postmodernité », catégorie historique de la fin de l'Histoire qui semble avoir été inventée par les tenants d'une tradition livresque nationale et historique.

Nous avons voulu nous dégager du discours humaniste pour penser le livre hors d'un assujettissement générique qui sert, selon nous, une métaphysique. Mais nous voulons également dégager le livre d'un assujettissement numérique, et c'est ici que notre question, celle de la valeur de la littérature contemporaine, entre en scène. En effet, cette valeur nous permet aussi de penser la création langagière avec une consistance apte à « résister » – au moins théoriquement – à la communication récréative. Soulignons que, en ramenant la valeur à la vertu et à la virtualisation, et la littérature à la création langagière, notre question devient celle de la puissance de la création langagière en général, et de celle du livre imprimé en particulier.

La communication récréative couplée au numérique, la performance excellente, représente pour nous un « ennemi » autrement plus important que l'humanisme contemporain. La fongibilité numérique est par nature « horizontale », bien qu'elle joue un rôle transcendantal. En fait, elle fonctionne d'une manière si raffinée, d'une manière si souple en regard de la rigidité du fongible, qu'elle peut prendre toutes les formes et toutes les pratiques pour les numériser, pour les structurer par un code vide immanent (terrestre) *et* transcendantal (fixe et séparant). La fongibilité numérique est par nature protéenne et plastique, elle ne s'encombre pas d'un immobilisme vertical. D'où une ambiguïté remarquable – mais « accidentelle » – entre les thèses deleuziennes et les pratiques militaro-récréatives : le nomadisme, le rhizomatique, la schize (par exemple) peuvent être convertis en mobilisation, en réticulation et en ontologie protéenne¹⁸⁶. Par ailleurs, nous pouvons nous approprier cette plasticité, cette fluidité et cette horizontalité que véhicule le capitalisme contemporain. C'est même ce qui nous permet de penser le geste vertical et de le détacher de la métaphysique, de le détacher de l'assujettissement générique humaniste. Mais nous verrons que la plasticité que nous revendiquons (la « plasmaticité »), dans l'établissement d'un troisième terme pour penser la puissance de la création langagière, se distingue de la plasticité et de la fluidité capitaliste et récréative. Encore une fois, le cœur de notre argumentation tient dans un soucis de l'infongible, dans un soucis du vivant compris dans une forme-de-vie sans fins, et donc dans un désassujettissement. Or, si la plasticité de la fongibilité numérique peut certes se développer à l'horizontale, dans un noyautage réticulaire, fasciculé et infinitésimal, avec des effets micro-politiques (et donc micro-esthétiques), elle n'en reste pas moins fongible, c'est-à-dire qu'elle assujettit et homogénéise simplement l'infongible avec une plus grande efficacité : de fait, sa totalisation remplit les interstices et s'approprie les intervalles. Elle assujettit l'infongible à des structures transcendantales (code vide de l'argent, code vide de la représentation), ce qui reporte à une échelle presque atomistique la subjugation artificielle du devenir par l'être; c'est un effet de pouvoir qui, en ce qui nous concerne, est proprement biopolitique. Conséquemment, le monde du possible et de la liberté de choix du capitalisme civilisationnel ne représente rien d'autre qu'une gestion (à la fois régulation, contrôle et suspension) de l'événementialité et de la création (une « extase contrôlée »).

¹⁸⁶ Il est tout aussi remarquable que les textes qui portent sur le « rhizome » (principalement en art et dans le domaine des nouveaux médias) s'opposent à une schématisation arborescente en oubliant ce troisième terme que pose explicitement Deleuze : la racine fasciculée. Qu'on confonde si facilement rhizome et racine fasciculée nous semble symptomatique.

En ce sens, il devient effectivement possible de faire un rapprochement entre le fascisme du milieu du XX^{ème} siècle et notre situation actuelle. Seulement, selon nous, le fascisme national générique (ou la dictature) se distingue d'un fascisme transnational numérique, plus souple et extensif, même dans la totalisation. D'où un évident malaise au moment de comparer deux situations sociopolitiques hétérogènes. Il est plutôt ironique que, dans ses efforts pour protéger l'État allemand des intrusions d'un droit international (issu selon lui du monde anglosaxon), Carl Schmitt élabore une théorie qui se rapproche aujourd'hui de l'état d'exception qu'ont connu – et que connaissent? – les États-Unis tout comme plusieurs pays post-industrialisés au tournant du XXI^{ème} siècle. En effet, la théorie du *nomos* de Schmitt se rapproche d'une *Aufhebung*, dans une katargèse politique qui prend la forme de la « dictature constitutionnelle », un état d'exception qui ne vise que la préservation d'un ordre donné (national et ethnique) comme constitutionnel et souverain. Un régime juridique est préservé dans sa suspension, et il faut situer ici ce que nous avons dit précédemment au sujet de la guerre et du pouvoir constituant : *necessitas non habet legem*. « L'état d'exception se présente dans cette perspective comme un seuil d'indétermination entre démocratie et absolutisme¹⁸⁷. »

Bien entendu, l'état d'exception contemporain se distingue nettement de celui maintenu par le Reich allemand, et nous croyons que c'est précisément en raison de la puissante force d'intégration de la fongibilité numérique (force centrifuge privée de centre ou attraction numérique comme on dit « attraction terrestre »). La biopolitique contemporaine se distingue clairement à cet égard de la biopolitique fasciste, non seulement parce qu'elle ne tient plus dans un modèle national (sans parler des innombrables atrocités de l'Holocauste et des camps de concentration), mais surtout parce que, biopolitiquement, elle intègre au marché et numérise le vivant d'une manière autrement plus efficace et extensive. Contrairement à la biopolitique terrorisante et paternaliste du Reich, la biopolitique capitaliste favorise *et* exploite une forme de liberté, la liberté individuelle possessive¹⁸⁸ (qui entre dans un espace homogénéisé, sécurisé et pacifié). « The contradiction at the heart of protocol is that it has to standardize in order to

¹⁸⁷ Giorgio Agamben, *État d'exception*, p. 12.

¹⁸⁸ Et peut-être qu'il est possible d'opposer la *Führung* du *Führer* aux *drivers* (ou *pilotes*) économiques et sociaux qui modulent le capitalisme et lui donnent ses tendances – dans une direction autrement plus stochastique : « My interpretation is different in that I try to bring together those drivers of modern society normally considered separately, and also to describe their consequences. What I refer to as 'drivers' are: individualization (creation of autonomy, soloing), the creation of options, and the freedom from obligations (emancipation). These build the force field that we have to face in an open, free society... » Peter Gross in *Thumb Culture – The Meaning of Mobile Phones for Society*, p. 193. Bien que ces pilotes soient des tendances dynamiques, nous croyons qu'il arrive que des individus les mobilisent – ou les incarnent – à eux seuls, dans une sorte de « génie capitaliste » (par exemple, Steve Jobs). À noter enfin que le « champ de force » créé et entretenu par ces pilotes nous semble proche de ce que nous appelons le « nuage de figurine » (3.3.1).

liberate. It has to be fascistic and unilateral in order to be utopian¹⁸⁹. » Ce « néo-fascisme » est si transparent et atmosphérique qu'on ne le remarque seulement qu'en certaines circonstances ou [més]aventures, exactement comme la perception qui se renverse pour percevoir l'une ou l'autre de deux images incompatibles (par exemple, dans les astuces de perspective de Maurits Escher). Ce peut être en chutant – délibérément ou non – hors de la fongibilité numérique et de son cadre juridique (notamment dans la pauvreté et sa « minoration », ou encore dans le « terrorisme » ou le crime organisé), ou encore en sortant de la communication par une pratique de soi qui échappe à la subordination de la fongibilité générique analogique, ou bien en tombant hors de l'individualisme possessif, notamment dans la « folie » (il faut situer ici l'intérêt de Deleuze et Guattari pour une certaine schizophrénie). C'est ainsi croyons-nous qu'il faut situer l'état d'exception contemporain, pour le penser non seulement en termes politiques, mais aussi en termes économiques et représentationnels. En ce sens, la guerre civile légale (agissant sur un plan politique et militaire) se distingue d'une « guerre civile immatérielle », où les cultures locales sont opposées à une totalisation immatérielle capitaliste. Dans la mesure où notre objet, la puissance de la création langagière, est plus proche de débats éthiques et esthétiques que d'un débat juridique ou politique, nous ne poursuivrons pas ici ces hypothèses.

*

Maintenant, en quoi le capitalisme contemporain est-il précisément civilisationnel? Arnold Toynbee – à qui on attribue l'invention historiographique du terme *postmodernité* – présente une définition de la civilisation en discutant les idées de plusieurs intellectuels :

Bagby propose que nous nous en tenions à l'étymologie du mot « civilisation » et que nous en donnions la définition suivante : « type de culture que l'on trouve dans les villes ». Il propose de définir les « villes » comme « des agglomérations d'habitations dont beaucoup (ou, pour être plus précis, une majorité) d'habitants ne se livrent pas à la production de vivres ». [...] Mais, à mon avis, nous devons aller plus avant et mettre la civilisation en parallèle avec un état de la société où une minorité de la population, petite au demeurant, est libérée de tout travail, non seulement de la production de vivres, mais aussi de toutes les autres activités économiques.

Toynbee poursuit en discutant les idées de H. Frankfort, d'Alfred Whitehead et de Christopher Dawson.

Christopher Dawson fait la même remarque quand il dit que « derrière toute civilisation il y a une vision ». Dans cette façon de voir, à laquelle je donne mon adhésion, la présence, dans une société, d'une minorité libérée d'activités économiques est bien plus une estampille de la civilisation qu'une définition. En suivant la direction indiquée par Whitehead [qui attribue à la civilisation une conception cosmologique approfondie], je définirais la civilisation en termes

¹⁸⁹ Alexander R. Galloway, *Protocol*, p. 95.

spirituels. Peut-être peut-on la définir comme une tentative de créer un état de société dans lequel toutes l'humanité pourra vivre ensemble et en harmonie comme les membres d'une seule et même famille¹⁹⁰.

La civilisation tiendrait à une urbanisation et à une organisation sociale qui produit du surplus, si bien qu'une fraction de la population peut être dispensée de « travail ». Toutefois, la production de surplus et son organisation sociale ne serait, selon Toynbee, qu'une caractéristique superficielle de la civilisation, laquelle se définirait bien mieux « par une vision », « en termes spirituels ». Ensuite, Toynbee ramène le concept de civilisation, au départ socioéconomique et urbain, à la vision d'une harmonie universelle, œcuménique et littéralement cosmopolitique. Il va sans dire que l'angle de Toynbee – qui prend pour critère civilisationnel une harmonie universelle – est humaniste et chrétien. Il fait aussi intervenir une téléologie, ce qui est éminemment possible dans un contexte historiographique, dans un contexte où l'Histoire apparaît comme un récit nécessaire. Toynbee indique en effet que l'harmonie universelle est « le but vers lequel tendent inconsciemment sinon consciemment toutes les civilisations connues jusqu'ici¹⁹¹. » (Et « inconsciemment » implique ici une téléologie.)

Ceci dit, la définition de Toynbee nous paraît à la fois comporter un problème, pour nous, et à la fois porter une idée qui nous semble essentielle, pour autant qu'on n'en fasse pas un usage universaliste mondialisant. Si on définit la civilisation par l'urbanisation (et donc par une certaine réticulation), et qu'on définit cette dernière par une certaine indépendance quant au monde agraire, dans une position gouvernementale que ne rend seul possible la constitution d'un surplus, il nous faut alors en conclure que la civilisation est *en soi* « capitaliste » (un pas que franchit peut-être Clastres). Hormis le fait que cette déduction semble sommaire, expéditive ou trop directe, nous devons indiquer ce qui pour nous laisse croire à un capitalisme civilisationnel, à un moment où le capitalisme, comme système économique organisé par l'argent et subordonné à des pouvoirs organisés d'ordre impérial, théologique ou étatique, tend à devenir une civilisation en soi. Pour l'exprimer d'une manière tout aussi sommaire, nous pourrions dire que, si toute civilisation est « capitaliste » en soi, même avant l'apparition de la monnaie, le capitalisme ne tend à devenir civilisation en soi qu'avec sa spiritualisation. Cette spiritualisation se fait à un moment où l'urbanisation domine entièrement le monde agraire et le monde tout court, à un moment où le capitalisme, de système économique, devient

¹⁹⁰ Cette citation et la précédente, Arnold Toynbee, *L'histoire*, pp. 50-51.

¹⁹¹ Ibid.

biopolitique et gouvernemental, jusqu'à produire des effets éthiques et politiques qui dépassent le règne de l'économie. En devenant une force spirituelle et culturelle, le capitalisme relaie la religion (notamment dans sa forme monothéiste) tout comme la souveraineté étatique nationale, mais sans éliminer ces dernières : il les organise et les subordonne. En bref, nous retenons cette incitation à penser la civilisation en termes spirituels et urbains, mais nous abandonnons l'œcuménisme bienfaiteur pour ne conserver que la tendance à la totalisation. De plus, le capitalisme ne devient civilisationnel qu'en exerçant intensément une force spirituelle et culturelle – ce qui n'est possible que dans la réticulation intensive, à la fois médiatiquement (médias de masse) et médiologiquement (routes, voies ferrées, espaces aériens, etc.).

On trouve dans *La civilisation américaine* une présentation du concept de civilisation sous forme de recension historique. « De fait, c'est au XVIII^{ème} siècle que le mot entre en France dans l'usage courant. Mirabeau le père écrit en 1752 dans *Le traité de la population* que 'la religion est un des ressorts de la civilisation'¹⁹². » Ce qui recoupe les choix de Toynbee. Ensuite, selon Voltaire : « Somme toute, l'histoire serait limitée à la chronologie et à l'étude des grands de ce monde. La civilisation, elle, traiterai de l'évolution des sociétés, de leur complexité, voire de la vie quotidienne. » La « civilisation » serait une sorte de discours historiographique humaniste qui concerne l'ensemble de l'humanité (il va sans dire qu'une telle position implique néanmoins et l'Histoire et l'écriture). Deuxièmement, une autre définition est présentée : « La civilisation s'oppose à la barbarie. Elle est avant tout européenne, blanche, bourgeoise, scientifique. Elle résulte des efforts de l'homme pour améliorer son milieu par les conquêtes du savoir et les progrès de l'organisation sociale. » Cette autre définition ressemble beaucoup aux précédentes, en ce qu'elle implique une nécessaire mondialisation (celle du monde européen et son héritage judéo-chrétien) et un certain colonialisme (vertueux). Elle recoupe ce que Deleuze et Guattari désigne sous le terme « majorité » – référant vraisemblablement aux effets du projet kantien : « Par majorité, nous n'entendons pas une quantité relativement grande, mais la détermination d'un état ou d'un étalon par rapport auquel les quantités plus grandes aussi bien que les plus petites seront dites minoritaire : homme-blanc adulte-mâle, etc'¹⁹³. » Néanmoins, nous retenons l'idée d'organisation sociale. Troisièmement, les auteurs de *La civilisation américaine* citent Maurice Crouzet, directeur d'une *Histoire générale des civilisations* en sept volumes : « C'est, écrit-il dans la préface, un ensemble d'idées et d'institutions politiques, de conditions de la vie

¹⁹² Cette citation et les suivantes, André Kaspi, François Durpaire, Hélène Harter et Adrien Lherm, *La civilisation américaine*, avant-propos, pp. 1-4.

¹⁹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 356.

matérielle et de la technique, de forces de production et de rapports sociaux, (de) toutes les manifestations de l'activité religieuse, intellectuelle et artistique.» Toujours selon ces auteurs, Crouzet désigne l'histoire comme une discipline apte à constituer l'unité des diverses civilisations : la civilisation devient un objet historiographique. Enfin, soulignons le lien de nécessité généralement établi entre Histoire et civilisation – un élément qui nous paraît encore, tout comme l'idée d'harmonie universelle de Toynbee, dépeindre exclusivement une vision de la civilisation européenne (et anglosaxonne dans une certaine mesure), pour ainsi se limiter à un horizon médiatique et religieux donné.

*

Nous retenons donc les éléments suivants. La civilisation est une organisation sociale et urbaine qui comporte une « vision » spirituelle et culturelle. Elle implique également une réticulation, puisqu'elle organise un territoire étendu et s'étend dans le temps. Il s'agit d'une réticulation qui implique la circulation régulière des signes et des biens (et qu'est-ce qu'une ville sinon un tel circuit?). En outre, nous croyons que la civilisation, la ville et la constitution de surplus agricoles impliquent l'écriture (d'où une insistance théorique sur l'Histoire comme dimension du civilisationnel – élément problématisé dans le capitalisme, où on recourt à une batterie médiatique en temps réel), qu'il s'agisse d'écriture cunéiforme sumérienne ou de codex mayas. Le capitalisme devient civilisationnel au moment où il tend à devenir une civilisation « en soi » – ou plutôt : au moment où il détermine et gouverne ces attributs de la civilisation : ville, circulation, codage, culture. Il n'est pas une civilisation en tant que tel; il exerce un rôle « civilisateur » au profit du code vide de l'argent et des pouvoirs organisés qui en bénéficient. C'est exactement pourquoi nous ne l'exprimons pas dans une formule comme « civilisation capitaliste » : on y perd en plasticité et en capacité de mobilisation. Le capitalisme est civilisationnel parce qu'il exerce une attribution et une disposition; ce n'est pas quelque chose de substantifique. Nous préférons donc l'exprimer par le syntagme « capitalisme civilisationnel », précisément pour en marquer le caractère parasitaire et protéiforme (où multiculturalisme, pluralisme et mondialisation s'enchevêtrent). En outre, cet aspect civilisationnel nous permet de penser le capitalisme comme une pratique qui sort de l'organisation économique pour disposer une organisation sociale. À l'harmonie œcuménique de Toynbee ou même au concept de mondialisation, nous préférons la notion de totalisation, un investissement organisationnel autrement plus souple et plastique que ceux, manifestement

hérités d'un modèle humaniste judéo-chrétien et qui renvoie à l'Histoire (et donc à un modèle épistémologique historiquement déterminé par l'imprimerie), des auteurs que nous avons discutés ici. Nous insistons sur ces liens qui soudent l'Histoire et l'imprimerie (mais aussi avec la littérature), parce que, s'il est vrai que la civilisation implique une urbanisation et une écriture, il n'en résulte pas nécessairement un modèle livresque humaniste. Par conséquent, pour penser le civilisationnel au-delà du livre (et au-delà du christianisme), il faut dégager un modèle théorique qui ne se limite pas à l'Histoire ni à l'universalisme humaniste. Qui plus est, nous avons déjà indiqué comment le capitalisme contemporain, en assignant la fongibilité générique à la fongibilité numérique, et en mobilisant des ressources médiatiques extra-textuelles, rendait obsolète la modernité humaniste tout comme un certain usage du livre. Si le capitalisme est civilisationnel, ce n'est pas en fonction d'un modèle livresque. Dans une certaine mesure, même, la « fin de l'histoire » qu'on associe au postmodernisme n'exprime que cette tension qui existe entre fongibilité générique et fongibilité numérique au sein d'une pensée de la civilisation et de la paix sociale. Si le capitalisme contemporain se déroule dans une temporalité atomistique, en temps réel, ce n'est pas tellement parce qu'il abolit l'Histoire que parce qu'il porte les attributs de la civilisation dans un autre horizon organisationnel, où le numérique dispose du générique.

Par ailleurs, le capitalisme civilisationnel engage forcément un déplacement du concept de culture, avant même sa spécialisation (à la fois moderne et esthétique). Nous avons vu comment le concept même de civilisation était lié et construit par une vision de l'Histoire, ce qui suggérerait qu'il en va, dans un tel concept de civilisation, d'une vision de la généricité et de la culture qui passe par une structure verticale d'ordre transcendantal et métaphysique (et même épique et fondatrice). Le capitalisme civilisationnel n'assume pas une telle verticalité; il vient plutôt comme une évidence naturelle, un plan d'immanence horizontal et pur, invéré par l'intérêt individuel et possessif. Non vertical, le capitalisme devient civilisationnel dans la réticulation intensive et transnationale, laquelle absorbe et métamorphose un concept de culture présent dans la pensée européenne depuis la Renaissance. Il est civilisationnel dans la circulation, mais les modèles qu'il véhicule ont partie liée avec la performativité et l'excellence, selon un paradigme domestique et numérique.

Le changement conceptuel que nous observons chez Wittgenstein et Agamben, où « culture » devient « forme[-]de[-]vie, a également lieu dans le capitalisme civilisationnel. Il marque la fin

de la verticalité divine ou humaniste, d'ordre générique et métaphysique. Cependant, la forme de vie dans le capitalisme civilisationnel ne porte pas de tiret, puisqu'elle soumet la vie nue à une biopolitique; la vie nue peut être extraite de sa forme, et même, la forme ne lui est pas essentielle (ce qui crée une véritable « crise de la présence »). Dans l'anthropomorphose du capital, l'humain continue d'être toujours produit, mais il est produit comme forme de vie dont on peut extraire une vie nue manipulable par codage numérique (statistique, topologique, biologique). La collectivité souveraine de la Nation cède ainsi à des ensembles vides réticulés par un maillage de codes (Polycarpe et Forget), de codages et de mensurations par où les actions – les performances – prennent ou non de la valeur. Il en résulte que la culture au cœur du capitalisme civilisationnel est en réalité un ensemble indéfini de formes de vie privées arrangées dans un tableau plastique (super-forme de vie protéiforme). Si la totalisation de la culture et du modèle civilisationnel humaniste tient dans une verticalisation centralisatrice, celle du capitalisme civilisationnel tient dans une décentralisation, économie – et aussi bien réseau biopolitique – « dont le centre est partout, et la circonférence nulle part ».

Enfin, identifier une civilisation (ou une tendance civilisationnelle, en l'occurrence) exige un ensemble vide, soit celui de la « barbarie », qui fonctionne comme un envers. Le capitalisme civilisationnel, en dépit de son raffinement technique extrême, apparaît ainsi comme barbare ou « postmoderne », aux yeux de l'humanisme actuel; mais il désigne aussi comme barbares, mineurs (*Unterdrückten*), ceux qui s'y opposent sans recourir à un concept de culture constituée ou à un assujettissement vertical de type national ou métaphysique. Soit un certain nihilisme. Il en va aussi d'une sorte de guerre civile – même immatérielle – entre des formes[-]de[-]vie. Nous situons ici le barbare benjaminien, mais aussi le *bloom*. « Nous le disons pour introduire une nouvelle conception de la barbarie. Car à quoi sa pauvreté en expérience amène-t-elle le barbare? Elle l'amène à recommencer au début, à reprendre à zéro¹⁹⁴ [...] » Ce sens du vide représente une chance messianique, pour Benjamin. Sur ces barbares, il ajoute : « Dans leur bâtiments, leurs tableaux et leurs récits, l'humanité s'apprête à survivre, s'il le faut, à la civilisation. Et, surtout, elle le fait en riant. Ce rire peut parfois sembler barbare. » Ces propos recourent bien sûr le *Fragment théologico-politique*, où la *Vergängnis* (l'évanescence ou la consistance par le fait de passer) est liée un *Untergang* (déclin), soit à un terme utilisé généralement pour évoquer le déclin d'une civilisation. Il s'y joue tout le matérialisme

¹⁹⁴ Cette citation et la suivante : Walter Benjamin, *Œuvres II*, « Expérience et pauvreté », pp. 366 et 372.

messianique, entendu que la réparation passe par un sens de vide, de la dépossession et du devenir – par un sens de l’accomplissement de l’interruption :

À la *restitutio in integrum* spirituelle qui conduit à l’immortalité correspond une *restitutio* profane [*weltliche*] qui conduit à l’éternité d’une fin [*Untergang*], et le rythme de cette réalité profane [*Weltlichen*] – passante et s’évanouissante [*vergehende*] dans sa totalité, passante dans sa totalité spatiale, mais aussi temporelle – le rythme de la nature messianique est l’heureux [*Glück*]. Car messianique est la nature de pas son éternel et total « fait d’être passé » [*Vergängnis*]. Rechercher ce fait d’être passé, aussi pour les niveaux de l’homme qui sont nature, telle est la tâche de la politique mondiale, dont la méthode se doit appeler nihilisme¹⁹⁵.

La barbarie apparaît alors comme rien d’autre que l’opposition d’une forme-de-vie – ce que rencontre le geste de la création langagière – aux formes de vie soumises au capitalisme civilisationnel. Elle relève d’une imperformance.

3.2.1 – La communication récréative

Nous avons jusqu’à présent distingué deux fongibilités, respectivement générique et numérique, et montré qu’elles étaient à la fois apparentées et rivales. Cette distinction nous a permis de considérer la modernité humaniste en continuité historique avec le capitalisme civilisationnel; mais du même souffle, nous avons cherché à penser le capitalisme civilisationnel dans un saut qualitatif où la fongibilité numérique finissait par se subordonner la fongibilité générique, sans toutefois l’éliminer. Nous avons par ailleurs souvent opposé, à la modernité humaniste, le capitalisme civilisationnel ainsi que la communication récréative – comme si ces deux dernières notions se superposaient, jusqu’à se confondre. Ceci dit la relation entre le capitalisme civilisationnel (reposant sur un codage numérique) et la communication récréative (représentationnelle, horizontalement générique) est demeurée jusqu’ici obscure ou implicite. Nous allons à présent aborder ces questions d’ordre médiatique et représentationnel.

La littérature comme institution esthétique de la fongibilité générique est dépassée par les codes vides de l’argent ou de l’informatique, mais elle l’est tout autant par un réaménagement de la fongibilité générique, par une sorte de disposition horizontale du rapport transcendantal entre le genre et l’espèce. Ce réaménagement n’est rendu possible que par la reproductibilité technique audiovisuelle, à un moment historique où l’aura qui coffre artificiellement l’infongible devient temporairement hors d’usage. La fongibilité générique était principalement linguistique; elle devient principalement audiovisuelle et analogique, et est *mécanisée*. « Car la nature qui parle à l’appareil est autre que celle qui parle à l’œil. [...] Débarrasser l’objet de son enveloppe, en détruire l’aura, est la marque d’une perception dont le sens de l’égalité s’est

¹⁹⁵ Walter Benjamin, *Œuvres I*, « Fragment théologico-politique », pp. 264-265. Traduction modifiée.

développé de telle façon qu'elle l'applique également à l'unicité par la reproduction¹⁹⁶. » Cela entraîne une chance historique : le principe d'identité générique nationale est relayé par une « nouvelle » équivalence analogique, avec l'apparition – notamment – de la lithographie, de la photographie, du cinéma, des rouleaux de cire, du gramophone. Si ce réaménagement de la fongibilité générique représente une chance historique, au début du XX^{ème} siècle, nous croyons à rebours de Benjamin et rétrospectivement que ce déplacement « démocratique » est immédiatement devenu économique (industriel et commercial) et biopolitique, en produisant une fongibilité générique horizontale parallèle à celle de la fongibilité numérique du capital. Il faut situer ici la multiplication mondiale des images, un effet de synthèse qui favorise le temps réel et dissout les filiations historiques et les récits constitués. Bien entendu, des penseurs de la publicité et de la civilisation comme Edward Bernays ne sont pas étrangers à un tel développement. Le raffinement des techniques d'enregistrement et de diffusion a également contribué à un tel réaménagement, lequel sonne le glas de la modernité humaniste (citons parmi ces raffinements la juxtaposition du son avec l'image cinématographique ou encore l'apparition de l'appareil photographique portable). Autrement dit, le monde des images que critique un Boorstin ou un Debord représente précisément l'empuissancement définitif de la fongibilité numérique par une appropriation de la fongibilité générique analogique (de la photographie à la télévision), soit le moment où le capitalisme devient intensément et définitivement civilisationnel et où le domaine de l'immatériel devient exploitable à des fins commerciales et biopolitiques.

3.2.2 – L'éthique du jeu

Ces éléments contribuent en partie au passage d'une éthique du travail à une éthique du jeu (d'un complexe militaro-industriel à un complexe militaro-récréatif). Nous empruntons notre conception de l'éthique du jeu à Jeremy Rifkin et à McKenzie Wark.

The metamorphosis from industrial production to cultural capitalism is being accompanied by an equally significant shift from work ethic to play ethic. While the industrial era was characterized by the commodification of work, the Age of Access is about, above all else, the commodification of play—namely the marketing of cultural resources including rituals, the arts, festivals, social movements, spiritual and fraternal activity, and civic engagement in the form of paid-for personal entertainment. The struggle between the cultural sphere and the commercial sphere to control both access and the content of play is one of the defining elements of the coming era. Transnational media companies with communications networks that span the globe are mining local cultural resources in every part of the world and repackaging them as cultural commodities and entertainments. [...] The new era of capitalism brings play to the foreground of global commerce. The commodification of cultural experiences is, above all else, an effort to colonize play in all its various dimensions and transform it into a purely salable form¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, pp. 3 et 8. (Traduction André Gunthert.)

¹⁹⁷ Jeremy Rifkin, *The Age of Access*, p. 7 et 260.

Rifkin présente l'éthique du jeu comme une marchandisation de la vie immatérielle, « une marchandisation du jeu ». Cette marchandisation prend la forme d'une appropriation et d'une exploitation transnationale, et elle transforme des gisements immatériels en marchandises culturelles et en divertissement. Rifkin entend par jeu (*play*) ce que nous comprenons dans la récréativité – où *plaisir* et *divertissement* participe d'une disposition des désirs. Nous savons que d'autres penseurs¹⁹⁸ préfèrent opposer *play* et *game*, et travailler autour de la notion de règle; il semble que Rifkin ait une approche moins nuancée sur ce point. Il explique néanmoins que

real play also is deeply participatory in nature and generally takes place face-to-face, in close environments. Play is spontaneous. While there are rules—some implicit, other explicit—and the play is often serious, directed, and goal-oriented, it is generally far less rigid than traditional work schedules on the factory floor or in offices¹⁹⁹.

Surtout, Rifkin explique ce qu'est un éthos du jeu (*play*) – et sa vision à cet égard est plus proche d'une théorie de la plasticité et de la récréativité que de considérations sur le mouvement libre (Gadamer) ou sur la règle (Wittgenstein). Ce faisant, Rifkin accepte également la division historiographique entre le moderne et le postmoderne, et il oppose le couple travail/sens (dans un plan vertical) au couple jeu/non-sens (dans un plan horizontal), et ce par un geste intellectuel qui nous semble pointer vers une théorie du rythme et du code vide. Nous tenons aussi à souligner qu'une opposition entre un sens historique national et une mondialisation en temps réel y est à tout le moins implicite.

If people of the modern world searched for purpose, those of the postmodern world seek playfulness. Order of any kind is considered restraining, even stifling. Creative anarchy, on the other hand, is tolerated, even pursued. Spontaneity is the only real order of the day. Everything is less serious in the postmodern environment. Irony, paradox, and skepticism are rampant. There is no concern with making history but only making up interesting stories to live by. Because there is no overarching historical frame governing either nature or society, interest in history, per se, wanes. [...] The fast pace of a hyper-real, nanosecond culture shortens the individual and collective horizon to the immediate moment. [...] What count is “now,” and what's important is being able to feel and experience the moment. Climax and catharsis subsume efficiency and productivity in both personal and social life. It is a world full of spectacles and entertainments and highly sophisticated performances acted out on elaborate stages. In this new era, the “reality principle,” which governed the human conduct from the Protestant Reformation through the industrial revolution, has been dethroned, or, more appropriately, abandoned. The “pleasure principle” reigns²⁰⁰.

Enfin, Rifkin indique le caractère restreignant de cette sorte de jeu : « Play is becoming as important in the cultural economy as work was in the industrial economy. The kind of play

¹⁹⁸ Notamment Roger Caillois, dans *Les jeux et les hommes*. Les recherches de Caillois trouvent aujourd'hui un écho étonnant dans les études sur les jeux vidéo, et si ses travaux sont loin d'être dénués d'intérêt, leur réception actuelle nous semble manquer parfois de perspective. Nous pourrions en dire autant quant à *Homo ludens* de Johan Huizinga.

¹⁹⁹ Jeremy Rifkin, op. cit., p. 261.

²⁰⁰ Idem, p. 194.

produced there, however, is only a shadow of the kind of play produced in the cultural sphere. Because it is purchased, it is not a social experience, but rather a contractual one²⁰¹. »

Dans son ouvrage sur le jeu vidéo qui vise à libérer le jeu-*play* de la contrainte du jeu-*game*, McKenzie Wark reprend l'idée d'éthique du jeu pour l'associer plutôt à un contexte et à un dispositif : l'éthique du jeu constitue l'exercice d'un espace agonistique, et il représente une régulation de l'ennui (*boredom*). Selon Wark, le complexe « militaro-récréatif » engage des actions de conquêtes extérieures et des actions administratives intérieures, où la sécurisation et la neutralisation nécessaires à la réticulation capitaliste doivent être tempérées par un coffrage ludique, lequel dispose les désirs et les plaisirs (selon nous sous la forme de l'*entertainment* et du *fun*) et élimine le déchet, la toxicité ou l'« externalité négative²⁰² » que représente l'ennui : c'est la mobilisation totale. Il va de soi qu'une telle réticulation suppose que les pouvoirs organisés n'agissent pas de manière centralisée et/ou omnisciente²⁰³, agissant plutôt dans une délibération à vue restreinte. Les relations de pouvoir excèdent largement les pouvoirs constitués, lesquels sont eux-mêmes soumis aux mutations parfois drastiques qu'impose un espace agonistique relevant d'un darwinisme social ou économique – et ce d'autant plus que, dans un monde défini par le pouvoir et où le politique est la poursuite de la guerre par d'autres moyens, le savoir est un nutriment du pouvoir, et non son « timonier » (Platon). L'éthique du jeu permet de penser un espace immatériel et esthétique où les individus rivalisent les uns avec les autres, dans un réseautage qui prend la forme de relations publiques, d'une micro-propagande ou d'une micro-propagation :

Le réseau envahit notre monde, notre vie, jusqu'à notre langage. Ne parle-t-on pas désormais de « jouer ses réseaux », là où l'on parlait de « faire jouer ses relations » ou « ses amis » ? Comme si les autres et soi-même n'étaient que les points d'une filière opaque de connexions, qui traverseraient une ambiance hostile et pesante. Le membre du réseau n'est doté ni de l'épaisseur affective de « l'ami », ni même de la dimension psychologique de la « relation » ; il a seulement la consistance d'une pièce d'un dispositif qui l'englobe et peut exiger de lui une automaticité des réactions²⁰⁴.

Dans ce contexte, Wark ramène l'éthique du jeu à un espace agonistique qui, dans son exigence de performativité et de performance, emprunte au sport et, dans son exigence de représentation spectaculaire, emprunte à l'art, pour dépasser à la fois l'art et le sport : « Now art and sport become work disguised as games, or is it games disguised as work? The sporting metaphors [cf. “Just do it”] migrate from leisure to work and back again. [...] Almost every

²⁰¹ Idem, p. 263.

²⁰² Sur ce concept économique, cf. Yann Moulier-Boutang, *Le capitalisme cognitif*, p. 46 et suivantes.

²⁰³ Ainsi que l'énonce Daniel Roth dans un texte sur l'autorégulation financière : « The era of sunlight has to give way to the era of pixelization. » Daniel Roth, « The Road Map for Recovery » in *Wired*, mars 2009, p. 83.

²⁰⁴ Gilles Polycarpe et Philippe Forget, *Le réseau infini*, p. 5.

moment is swept into a relentless agon²⁰⁵. » Ce jeu agonistique, véritable espace de compétition (déterminée en regard d'un pointage numérique) tient dans ce que Wark nomme le *gamespace* (3.5), un espace où l'ennui doit être évacué et géré comme un gaz résiduel (en fait, l'ennui doit être évacué; mais on peut aussi bien affirmer que, dans la mesure où l'ennui tient entre la sécurisation, la neutralisation et l'intensité spectaculaire, il est une sorte d'air ambiant et nécessaire dont la qualité doit être contrôlée. À cet égard, l'ennui apparaît presque comme une « source d'énergie » immatérielle).

The military entertainment complex is above all the management and maintenance of boredom. The military wing trains boredom's lax energies outward; the entertainment wing coaches the residual boredom within. Both without and within, boredom is contained within the lines of gamespace. [...] The game plan replaces the work ethic. The interests of the military-entertainment complex dominate policy, and policy's goal is to alleviate the threat of boredom. [...] The trick for the military-entertainment complex is to collude in maintaining boredom, without having it turn upon it and bite the feed that powers all our distraction²⁰⁶.

L'éthique du jeu représente un espace agonistique aménagé comme un lieu de divertissement et d'amusement, le lieu d'un jeu autotélique. L'espace agonistique sécurisé et neutralisé exige une mise en jeu des désirs et des plaisirs, une mobilisation qui doit se dérouler entre l'inertie de la sécurité pure et l'anarchie d'un jeu sans règle. Par conséquent, il est aussi le lieu d'une disposition de l'ennui. Il faut dire que l'ennui est le produit d'un monde numérique fermé et homogène, entendu que tout y est subordonné au code vide de l'argent. Paris Hilton : « Ce n'est pas l'argent qui est diabolique, c'est l'ennui. Être ennuyeux est la pire insulte qu'on puisse faire à quelqu'un. » Aussi serait-il plus exact de parler d'une biopolitique du jeu que d'une éthique à proprement parler. Lorsque nous ajoutons, à ces caractéristiques, celles évoquées par Rifkin (soit la marchandisation de la vie immatérielle, d'une manière plastique, horizontale et récréative), nous obtenons l'éthique du jeu au sens où nous la comprenons.

Pour comprendre le passage d'une éthique du travail à une éthique du jeu, nous allons présenter quatre hypothèses interdépendantes, assez brièvement, en nous exprimant d'une manière forcément elliptique, puisqu'il y aurait lieu de faire intervenir une quantité de matériel théorique, et tout un ensemble de considérations, qui dépassent de loin notre propos. Selon nous, le passage d'une éthique du travail à une éthique du jeu s'explique (i) par l'instrumentalisation des désirs et (ii) du plaisir (sous la forme du *fun* et de l'*entertainment*) au sein du capitalisme civilisationnel, (iii) par une meilleure accessibilité matérielle et (iv) par l'immatérialisation d'un individualisme possessif.

²⁰⁵ McKenzie Wark, *Gamer Theory*, section 156.

²⁰⁶ Idem, section 175.

(i) Premièrement, il les médias de masse ont ouvert à l'instrumentalisation la sphère immatérielle des désirs. Les secteurs industriels et commerciaux y voient se décupler ou s'intensifier les perspectives de vente, entendu que les désirs sont par nature insatiables, là où les besoins peuvent être matériellement comblés. Cette instrumentalisation comporte aussi un avantage au plan politique et biopolitique, au début du XX^{ème} siècle, face aux menaces du communisme (et, dans une moindre mesure, du fascisme), ce qu'exprime bien, encore une fois, l'œuvre influente de l'inventeur des relations publiques, Edward Bernays²⁰⁷. « Vous avez transformé les gens en infatigables machines à bonheur' (*'constantly moving happiness machine'*), dit le président Hoover à Barnays [sic] en 1928²⁰⁸. » Le désir fonctionne ici en dynamo : mobilisé comme demande – et manque – de satisfaction et comme *pursuit of happiness*. La multiplication et la canalisation des désirs au moyen de la fongibilité analogique permettent une régulation qui sert explicitement à la fois l'État, l'industrie et le commerce, tout comme les pouvoirs organisés et les individus qui s'y épanouissent.

(ii) Deuxièmement, l'exploitation et la régulation des désirs intensifie et neutralise. Elle fait plaisir, mais elle ne satisfait que dans une motricité qui engage une insatisfaction tout aussi motrice. Une telle insatisfaction prend la forme de la réalisation prochaine du possible, médiatiquement propagé et multiplié. Le désir se déplace de plaisir ponctuel en plaisir ponctuel selon une courbe d'insatisfaction et de « bonheur ». Ce dispositif de l'*happiness machine* se traduit par une vision de la liberté individuelle qui implique le choix personnel parmi une gamme indéfinie de possibles, parmi des « menus » (« browsing as a recreational activity²⁰⁹ »). Elle engage une privatisation de l'existence (« le libéralisme existentiel ») où, selon nous, le choix s'oppose à la décision, et la liberté (*Freiheit*) à l'issue (*Ausweg*). C'est une libre matelassure, totalisante et amusante. Il faut aussi souligner que la liberté individuelle, dans son effet de privatisation (que renforcent le développement des télécommunications et une urbanisation déterminée par l'industrie automobile) empêche de facto l'exercice d'une liberté relationnelle et communautaire, ce dont témoigne l'affaïssement progressif du nombre d'associations et d'organisations locales au cours du XX^{ème} siècle²¹⁰. C'est ici qu'il faut situer le pseudo-événement (*pseudo-event*) de Boorstin, un événement autotélique et autoréférentiel, spectaculaire,

²⁰⁷ L'œuvre de Bernays est très éloquente à cet égard. Ceci dit, le documentaire *Century of the Self* travaille cette question avec une remarquable limpidité. Il a été réalisé par Adam Curtis et diffusé par la BBC.

²⁰⁸ André Gorz, *L'immatériel*, pp. 65-66.

²⁰⁹ Jeremy Rifkin, *The Age of Access*, p. 35.

²¹⁰ Cf. Robert D. Putnam, *Bowling Alone*.

par lequel le monde immatériel déréalise partiellement la vie des masses d'individus. « We are haunted, not by reality, but by those images we have put in place of reality. [...] The simplest of our expectations concerns the amount of novelty in the world. [...] The new kind of synthetic novelty which has flooded our experience I will call pseudo-events²¹¹. »

Dans ce processus civilisationnel et culturel, c'est la vie elle-même, avec l'expérience du monde, qui devient un médium récréatif. Giorgio Cesarano nomme ce processus « l'anthropomorphose du capital²¹² ». Le capitalisme civilisationnel devient ainsi intensément biopolitique, puisqu'en plus de décider de la gestion de la vie biologique des populations, il en exploite et en gouverne la vie immatérielle. « Controlling the Customer means exactly that—being able to hold and direct his or her attention and manage the minuscule details of each person's life experiences. The commercial agents assume the role of caretaker²¹³. » La vie entre dans le dispositif d'une fiction – la communication récréative produit pragmatiquement le réel. « To quote a line from the Broadway musical *Rent*, 'real life's getting more like fiction every day²¹⁴.' » Ainsi que l'exprime Neil Gabler dans un livre sur l'émergence de la société du loisir, « life itself was gradually becoming a medium of its own, like television, radio, print and film, and [...] all of us were becoming at once performance artists in and audiences for a grand, ongoing show²¹⁵. » Et Rifkin indique que « In the postmodern world, stories and performances become as important as, or even more important than, facts and figures²¹⁶. » Ce qui nous paraît encore refléter l'appropriation du générique par le numérique, par l'entremise de la communication récréative. Ce déplacement vers la vie récréative implique une plus grande plasticité individuelle (i.e. davantage de liberté individuelle), selon la multiplication de l'offre récréative et des désirs tuyautés individuellement à un possible gratifiant. « [Entertainment] was about gratification rather than edification, indulgence rather than transcendence, reaction rather than contemplation, escape from moral instruction rather than submission to it. » La

²¹¹ Daniel J. Boorstin, *The Image*, pp. 6, 7 et 9.

²¹² « Quand se généralise son caractère fictif, 'l'anthropomorphose' du Capital est un fait accompli. » Cité par le collectif Tiquin in *Théorie de la jeune fille*, p. 13. Selon nous, « l'anthropoclasme » de Valère Novarina est à situer contre cette anthropomorphose (que Novarina nomme « anthropolâtrie »). (Cf. *Lumières du corps*, pp. 84-85.)

²¹³ Jeremy Rifkin, *The Age of Access*, p. 103.

²¹⁴ B. Joseph Pine II et James H. Gilmore, *The Experience Economy*, p. 45. Cet ouvrage publié aux Harvard Business School Press s'inscrit plutôt en faveur d'une instrumentalisation pragmatique d'effets expérimentiels dont la mimésis et l'artificialité ne doit pas être comprise en termes prédicatifs. En bref, il s'agit d'utiliser à bon escient la *fakery* pour produire des effets expérimentiels sur le consommateur, lesquels se traduisent bien sûr par la création de plus-value. Dans ce contexte, ce n'est pas la nature véridative de la représentation qui importe, mais ses effets pragmatiques.

²¹⁵ Neil Gabler, *Life: The Movie*, p. 4.

²¹⁶ Jeremy Rifkin, *The Age of Access*, p. 194.

liberté du capitalisme civilisationnel n'est pas éthique et idiorrythmique, elle est *esthétique* et privée, et ce biopolitiquement (elle serait alors pragmatiquement représentationnelle ou « bioesthétique »). Encore une fois, il nous semble que le rôle plastique de l'esthétique individuelle exprime clairement l'aménagement de la fongibilité générique par la fongibilité numérique du capitalisme, soit le moment où le capitalisme devient pleinement civilisationnel.

Enfin, il convient de faire intervenir ici une définition de l'*entertainment* et du *fun* – lesquels occupent majoritairement l'espace culturel assigné au plaisir. « In sum, the rise of electronic communications and entertainment is one of the most powerful social trends of the twentieth century²¹⁷. » Gabler en remonte l'étymologie jusqu'au latin *inter-tenere*, « to hold among » : « Entertainment provides just the opposite : inter-tenere, pulling us into ourselves to deny us perspective²¹⁸. » Le divertissement au sens de l'*entertainment* performe exactement l'inverse de la *Zerstreuung* (à laquelle se réfère Benjamin, rappelons-le, à la fin de *L'œuvre d'art*) : au lieu d'opérer une fragmentation sans totalité, un geste d'entrer au milieu, toujours au milieu, l'*entertainment* maintient dans une totalisation, dans la conquête de l'intervalle et dans une fascination isolante, mais il y ajoute jeu et plaisir.

Homme du troc, du négoce et de l'échange, de l'atelier et du produit, le bourgeois [au sens historique] tire son identité des intervalles entre les lieux, les cités et les personnes. C'est de l'intervalle qu'il retire ses forces de subsistance et de croissance. Alors que le grand s'érigeait comme le tenant du lieu agonistique, le bourgeois est le gérant du médium qui sépare et unit la vie matérielle des hommes²¹⁹.

En ce sens, il est juste d'affirmer que cette « bioesthétique » est aussi « anesthésique », à la fois multipliante et neutralisante. Quant au *fun*, grand principe de la *happiness machine*, il semble qu'il apparaisse au XVII^{ème} siècle, comme une variante dialectale du terme obsolète *fun* (« to cheat or hoax »), lui-même issu du verbe médiéval *fon* (« make a fool of, be a fool ») et du substantif *fon* (« fool²²⁰ »). Nous aimerions comprimer cette étymologie afin de fabriquer un concept où se composeraient triche et séparation. Il s'agirait d'une triche qui ne relèverait pas de la tricherie d'un *trickster*²²¹. Ce partage entre la triche et la tricherie nous semble entrer dans un chiasme

²¹⁷ Robert D. Putnam, *Bowling Alone*, p. 245.

²¹⁸ Idem, p. 18.

²¹⁹ Gilles Polycarpe et Philippe Forget, *Le réseau et l'infini*, p. 58.

²²⁰ Cf. *Oxford English Dictionary*. Cette étymologie est la même d'un dictionnaire étymologique à l'autre, mais il semble que l'emphase sur le divertissement comme phénomène n'apparaisse qu'au milieu du XX^{ème} siècle, autour des années 1960, soit avec la multiplication des téléviseurs. Dans les dictionnaires, on fait alors une place à l'*entertainment*, là où on parlait surtout du verbe *to entertain*.

²²¹ Sur le *trickster*, cf. Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, chap. 3. Deleuze et Guattari ont élaboré une théorie de la trahison et du détournement qui se place face à la circulation infinie du signifiant (ce que nous avons désigné par « logocentrisme »), et à la « tricherie » du prêtre interprète (notamment au chapitre 5 de *Mille Plateaux*). Cette tricherie sacerdotale et herméneutique correspond à une promesse avortée et à une dette infinie, à une suspension qui nous semble correspondre à un messianisme bloqué. La distinction que nous faisons entre triche

avec un partage entre le comique et l'humour (le premier étant anarchique ou éthique, et le deuxième contraignant ou moral).

Pour penser l'atténuation qu'implique la substitution du plaisir par un *fun* neutre et biopolitique, par une fascination, nous retenons que le *fun* semble étymologiquement concerner un sujet et un objet dans un rapport de manipulation (dans le *befooling*), ce qui implique un intervalle ou une distance proprement ironique. Dans cette distance, chacun est à la fois conscient de soi-même (*self-conscious*) et attentif – autant qu'exposé – au jugement d'autrui. Le *fun* tient selon un milieu ambiant, mais il apparaît aussi dans des rapports de subjectivation : il entre à la fois dans le travail de fenestration de la fiction totale, et à la fois dans la production d'un exosquelette identitaire et ironique. Ensuite, le *fun* se double d'une triche qui s'exerce par la grâce de la règle (de même, la négation selon un principe d'identité reconduit ce qu'elle nie : source d'une dialectique²²²), mais en visant une consommation et une dépense. En ce sens, au plan spirituel, le *fun* exerce une sorte d'état d'exception permanent, un loisir (« être permis²²³ ») et une katargèse conservatrice (pour ne pas dire une *katharsis*). De plus, il est gazeux et atmosphérique (ne dit-on pas « détendre l'atmosphère »), et il agit presque comme du langage.

Thanks to market forces, the creation and purveyance of humor have become decentralized and deregulated. [...] The implication here is that everyone can be funny. More than that: Everyone *must* be funny. Because “funny” is becoming a language unto itself, the lingua franca of the wired world. You can't update your Facebook account without a self-deprecating quip. [...] I envision a future where humans communicate only in jokes²²⁴.

Le *fun* se combine ainsi avec l'*entertainment*. Selon nous, ces deux éléments culturels, immatériels et biopolitiques, de concert avec les médias de la séparation et de la saturation, participent de la communication récréative. Cette dernière agit comme le jeu-*game* d'une régulation générique, une performance au service de la fongibilité numérique du code vide de l'argent. L'agrément du *fun* et de l'*entertainment* est générique et il immobilise dans la mobilisation. (Il faut dire que *fun* exprime mieux la réduction du plaisir que le mot français *amusement*, puisque ce dernier porte une idée de dérive et d'égarement qui ne nous semble pas nécessairement lénifiante – au contraire. L'*amusement* serait peut-être plus proche du comique et de la *Zerstreuung*.)

et tricherie nous sert à garder en vies les figures du *toon* et du *trickster*. Au sens où nous l'entendons, la tricherie est plus proche de la *trahison* deleuzienne.

²²² Cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 71 et suivantes.

²²³ Selon le *Dictionnaire historique de la langue française* : « Loisir est la substantivation (1080, *leisir*) de l'infinitif de l'ancien verbe impersonnel *loisir* 'être permis' (v. 980, *lez*, 'il est permis de', troisième personne du présent), en usage jusqu'au XIV^{ème} siècle et issu du latin *licere* (licence). » À cet égard, le loisir s'oppose clairement à l'*otium* tout comme à la temporalité ascétique, puisqu'il ne concerne pas une idiorythmie, mais une permission comprise dans un cadre contraignant. La permissivité est ainsi la prérogative d'un dispositif.

²²⁴ Scott Brown, « Gag Reflexes » in *Wired*, avril 2009, p. 58.

(iii) Troisièmement, le $XX^{\text{ème}}$ siècle est un siècle d'accessibilité matérielle. Dans la voirie civilisationnelle des désirs et du plaisir, dans ce contrôle atmosphérique qui crée les masses génériques et les entretient, l'industrie et le commerce répondent à la massification culturelle par une productivité industrielle et une diffusion commerciale augmentées. Produire et vendre davantage, et à moindre coût. Un ensemble de techniques de production (dont le fordisme) et d'inventions matérielles (dont le développement des polymères) participent d'un gouvernement de l'accélération et de l'intensification canalisées. Le titre d'une brochure publicitaire de Monsanto des années 1940 l'exprime crûment : « The horn of plenty is mechanized²²⁵. » Une plus grande accessibilité matérielle permet d'étendre la possessivité individuelle jusqu'à constituer – et c'est maintenant un cliché – la classe moyenne, au début du $XX^{\text{ème}}$ siècle, avec ces avatars que sont devenus la banlieue, l'automobile et le plastique. La société du loisir est avant tout la société de la permission individuelle, comme on dit d'un soldat qu'il est « en permission ». Une permissivité dans la dépense insatisfaisante, selon la constellation des possibles, imaginés au premier chef par les médias de masse; une permissivité qui permet le choix individuel dans la totalisation générique du capitalisme civilisationnel; une permissivité qui se décline comme une incitation à jouir de soi-même (*enjoying/indulging oneself*). « By the 1920s, America was awash in goods and in need of a new kind of human being who might be more open to a consumer lifestyle—someone less serious and more playful, less in control and more adventurous, someone anxious to 'make an impression'²²⁶. »

La communication récréative ne peut exister sans accessibilité matérielle. De même, l'instrumentalisation économique (et biopolitique) du désir et du plaisir exige une plus grande accessibilité matérielle. À ce chapitre, l'invention et le développement de l'immense famille des polymères ont joué et jouent toujours un rôle fondamental. De fait, avec les médias audiovisuels de masse, les polymères sont selon nous ce qui permet de comprendre l'articulation de la fongibilité générique et de la fongibilité numérique dans le capitalisme civilisationnel. Avec les polymères, l'ensemble des qualités de la matière deviennent « fongibles », génériques et reproductibles (si ce n'est d'une manière réelle et durable, ce l'est au moins dans l'ordre de la perception populaire).

Referring explicitly to a high-capacity injection molding machine that “spews out the [molded] articles faster than we can tell about it,” the title [Monsanto’s “The horn of plenty is mechanized”] also suggested plastic’s wider social role. Along the same lines, a General Electric booklet celebrated plastic

²²⁵ Rapporté par Jeffrey L. Meikle, *American Plastics: A Cultural History*, p. 177.

²²⁶ Jeremy Rifkin, *The Age of Access*, p. 200.

molding in 1946 as “publishing in three dimensions” and compared it to “printing from movable type—the invention that did more than any other to bring about modern civilization²²⁷.”

De cette fongibilité résulte le caractère protéiforme qu’on prête si souvent aux polymères²²⁸. Une publicité de bakélite datant de 1926 clame ainsi qu’il s’agit du « material of a thousand uses²²⁹. » (D’une manière plus « accessoire », le plastique – ici la bakélite – participe étroitement de la propagation de la photographie amateur et des postes de radio²³⁰.) Cette nature protéenne sera incidemment reprise dans la publicité et dans les communications industrielles comme un élément révolutionnaire comparable à la découverte de l’Amérique.

(iv) Quatrièmement, tous ces éléments participent du développement d’une culture de masse où la fongibilité générique « s’horizontalise », portant le générique à des niveaux analogiques et ordinaires qui annoncent une tension entre représentations nationales et transnationales. Or, cette culture de masse générique – dont l’action civilisationnelle incorpore le désir, le plaisir et l’accessibilité matérielle – exige logistiquement un plan atomistique, celui de l’individualité possessive.

Its [the original seventeenth-century individualism] possessive quality is found in its conception of the individual as essentially the proprietor of his own person or capacities, owing nothing to society for them. [...] The human essence is freedom from dependence on the wills of others, and freedom is a function of possession. Society becomes a lot of free equal individuals related to each other as proprietors of their own capacities and of what they have acquired by their exercise. Society consists of relations of exchange between proprietors. Political society becomes a calculated device for the protection of this property and for the maintenance of an orderly relation of exchange²³¹.

Macpherson exprime l’individualisme possessif en tenant la liberté comme une fonction de possession, soit l’exercice d’une technique fongible. Mais cette possessivité, d’abord générique, puisqu’elle concerne un rapport entre un sujet et des choses (et on peut imaginer que parmi celles-ci figurent avantageusement les biens immobiliers), débouche sur une fongibilité numérique mise en valeur par la biopolitique (que Foucault fait remonter aux physiocrates²³²). Les qualités individuelle et les échanges qu’elles favorisent confinent au calcul numérique et biopolitique (« Political society becomes a calculated device »), et la valeur d’échange devient explicitement politique. Enfin, dans un tel contexte, la liberté relève du privé : elle est

²²⁷ Jeffrey L. Meikle, *American Plastics*, p. 177.

²²⁸ Cf. Roland Barthes, *Mythologies*, « Le plastique »; Jeffrey L. Meikle, *American Plastics*.

²²⁹ Rapporté par Jeffrey L. Meikle, *American Plastics*, p. 31.

²³⁰ Respectivement, par l’amélioration du tirage photographique et par l’usage de la bakélite pour imiter des matériaux rares pour la production du boîtier des postes de radio (et ce, en suivant l’esthétique du *Streamline*).

²³¹ C.B. Macpherson, *The Political Theory of Possessive Individualism: From Hobbes to Locke*, p. 3. Jacob Taubes critique sévèrement cette perspective anglosaxonne et cette lecture de Hobbes, dans une lettre à Carl Schmitt publiée dans *En divergent accord*.

²³² Cf. Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*.

naturellement atomistique et favorable à une quantification : point de jonction de l'arithmétique politique et du capitalisme.

L'individualité possessive est vraisemblablement issue à la fois de la réticulation urbaine, militaire et économique, et à la fois de l'usage intensif de la fongibilité (de la métaphysique occidentale et de la religion judéo-chrétienne jusqu'à la forme du livre imprimé et de l'argent) : la sécurisation réticulaire (Polycarpe et Forget²³³) ajoute à la garantie ontologique et épistémologique que procure la fongibilité. Il s'agit d'un assujettissement subjectivant, un état de présence qu'Ernesto de Martino prend à rebours dans son étonnante étude de la magie. Le *self-made man* et l'*homo aconomicus* sont les versions économiques de l'autonomie ontologique garantie aux individus, à la fois dans la théologie et dans la philosophie. Le capitalisme civilisationnel les assouplit et les exploite dans une ingénierie du manque qui surpasse les besoins naturels : « Behind everything, something more, something better is waiting; everything that is more and better is waiting to be realized, and everybody has the right to demand more and better²³⁴. » En outre, la généricité audiovisuelle de masse capitalise tout autant sur le « service identitaire », un devoir représentationnel présentant une occasion d'exploitation commerciale et industrielle.

To have personality is to stand out in a crowd, to be noticed, to command attention, to influence others. To “be yourself,” to have “self-confidence” became the rallying cry of a generation. Those very qualities, in turn, became the psychological raw material for mass marketing techniques and national advertising campaign designed to run a nation of savers and producers into a nation of spenders and consumers²³⁵.

Comme un *gn̄lbi seantón* courbé, « être soi-même » devient un motto générique et un impératif catégorique susceptible d'être quantifié, numérisé et mis en marché. Cette « expression de soi » serait proprement éthopoiétique, tout en donnant à l'éthique et à l'esthétique une extension politique et économique; mais dans la mesure où elle est abouchée au dispositif de la communication récréative, elle est bien plus « bioesthétique » (les comportements sont neutralisés dans une esthétique atmosphérique). « No wonder people find their leisure as dull as other work—leisure is work²³⁶. » Élément d'un dispositif, l'éthique du jeu intègre désir, plaisir et privatisation possessive et, avec les médias de la saturation et de la séparation, elle constitue la communication récréative, soit la manière dont le capitalisme devient

²³³ « Réticuler l'espace constitue ainsi un acte d'appropriation qui tend à la sûreté d'un mouvement réitérable, réversible [...]. » *Le réseau et l'infini*, p. 18.

²³⁴ Heinz Abels, cité par Stefan Bertschi in *Thumb Culture – The Meaning of Mobile Phones for Society*, p. 189.

²³⁵ Jeremy Rifkin, *The Age of Access*, p. 200.

²³⁶ McKenzie Wark, *Gamer Theory*, section 156.

civilisationnel, dans la subordination de la fongibilité générique par l'entremise de la reproductibilité analogique.

3.3 – Saturation et séparation médiatiques

La communication récréative engage une éthique du jeu, mais elle résulte aussi de l'omniprésence des médias analogiques et digitaux. En ce qui nous concerne, cette omniprésence engage deux sortes d'effet distincts mais conjoints : la saturation et la séparation. À son tour, la saturation et la séparation ont une influence considérable sur la subjectivation technocratique : sous l'influence de la saturation médiatique, la subjectivation subit une perte de consistance qui confine à la dépersonnalisation protéenne; simultanément, sous l'influence de la séparation médiatique, elle subit une prise de consistance exosquelettique et une mobilisation par la représentation. C'est ainsi que l'individualisme possessif d'un Macpherson prend une consistance plastique que nous allons devoir interroger. Toutefois, nous allons d'abord examiner en quoi consistent la saturation et la séparation médiatiques. Soulignons que ces phénomènes impliquent parfois les mêmes médias.

3.3.1 – Saturation

D'emblée, nous pourrions dire que les médias de la saturation sont des médias de saturation sociale et esthétique. Ils remplissent et mobilisent tous les intervalles de la vie individuelle. Ce remplissage provoque une atomisation par l'accumulation des données, des sollicitations et des stimuli. Une telle atomisation serait une stupeur proche de la *Zerstreuung* si elle n'était pas compensée par le compactage exosquelettique d'une représentation de soi. Les médias de la saturation accélèrent la vie sociale et engendrent un nombre inouï de stimulations sociales, jusqu'à l'engourdissement. « I was immersed in and consumed by social connection, and the results were numbing²³⁷. » Cette connectivité produit des effets de présence, une manifestation médiatiquement « précontrainte »; mais elle favorise aussi un remplissage et un chargement. Par ailleurs, la saturation médiatique ressemble beaucoup à la *stultitia* évoquée par Foucault, en regard de Sénèque. Elle est décrite comme un éparpillement (terme ici proche de la *Zerstreuung* – bien que cette dernière nous semble toujours momentanée, à la différence de la *stultitia* qui semble elle concerner un mode de vie) :

La *stultitia* se définit par l'agitation de l'esprit, l'instabilité de l'attention, le changement des opinions et des volontés, et par conséquent la fragilité devant tous les événements qui peuvent se produire; elle se

²³⁷ Kenneth J. Gergen, *The Saturated Self*, p. 2.

caractérise aussi par le fait qu'elle tourne l'esprit vers l'avenir, le rend curieux de nouveautés et l'empêche de se donner un point fixe dans la possession d'une vérité acquise²³⁸.

Au demeurant, les stimulations sociales peuvent aussi bien provenir de personnes réelles que de « personnes » fictives. Comme l'écrit Rifkin : « They [the proteans] spend as much time with fictional characters on television, film, and in cyberspace as they do with peers in real time, and even integrate the fictional characters and their experiences into social conversations, making them part of their own personal stories²³⁹. » Chuck Klosterman l'exprime d'une manière autrement plus décadente, dans un essai sur les mascottes qui personnifient les marques de céréales sucrées : « we nonsense types spend hours and hours staring at cardboard creatures like the Trix Rabbit and absorbing his ethos²⁴⁰ ». De plus, non seulement les stimulations sociales proviennent de personnes réelles ou fictives; les relations avec des personnes réelles peuvent prendre un caractère « fictif » ou fictionnel, en intégrant un ensemble de représentations personnelles qui côtoient celles des grands diffuseurs : les relations se colorent tantôt de telle imagerie, tantôt de tel récit, tantôt de cinéma et tantôt de telle attitude de *rockstar* ou de tel artiste international – ce qui rend complètement inopérante une référentialité vériditative : est vrai ce qui « marche ».

L'émergence d'une économie de services, voire d'une économie expérientielle, favorise la multiplication de contenus véhiculés par les médias de la saturation :

Every institution and human being is being courted and connected to some form of commodified service or relationship. And while we have created a kind of labor- and time-saving device and activity to service one another's needs and desires in the commercial sphere, we are beginning to feel like we have less time available to us than any other human in history. That is because the great proliferation of labor- and time-saving services only increase the diversity, pace, and flow of commodified activity around us²⁴¹.

Tout comme l'activité commerciale, les médias de la saturation fonctionnent dans une accélération et une diversité exponentielles. En outre, ils agissent selon une pression réticulaire :

We are enveloped in relationships, some virtual, some real. Our cellular phones, voice mail, faxes, and e-mail keep us in instant communication with people everywhere in the world. Our networks—both economic and social—embed us in still more varied relationships. Advertising messages, direct-mail campaigns, radio, television, and cyberspace provide even more interaction. There is virtually no alone time left; every spare moment becomes an opportunity to make another connection. [...] Caught up in the waves of competing and often contradictory social discourses that flood us, we all desperately divide up our limited attention, giving bits and pieces of our consciousness over to each passing demand on our time²⁴².

²³⁸ Michel Foucault, « L'écriture de soi » (329) in *Dits et écrits*, tome II, p. 1239.

²³⁹ Jeremy Rifkin, op. cit., p. 187.

²⁴⁰ Chuck Klosterman, *Sex, Drugs, and Cocoa Puffs*, p. 124.

²⁴¹ Jeremy Rifkin, op. cit., p. 112.

²⁴² Idem, pp. 208-209.

[Kubey and Csikszentmihalyi:] “Heavy viewing and the rapid montage of much contemporary television may also help reinforce an intolerance in the heavy viewer for daily moments that are not similarly chocked full of sight and sound.” [...] As with other addiction, conclude Bowden and Offer, “viewers are prone to habituation, desensitization and satiation... A researcher reported in 1989 that ‘virtually everyone in the television industry ardently believes that the audience attention span is growing shorter, and that to hold that audience, television editing must even be faster paced and present more and more exciting visual material²⁴³.’

Ce constat est également celui de Moulrier-Boutang, qui évoque une nouvelle rareté, celle de l’attention cognitive, de l’attention affective (*care*) et du temps. Moulrier-Boutang le fait en référence à l’ordinateur, mais bien sûr, il est possible d’étendre son constat à l’ensemble des médias de la saturation.

L’attention du travail sur ordinateur est [...] multitâches et multi-orientée. Elle ne supporte pas la monotonie, car l’attention est d’autant plus portée par le désir ou par l’intentionnalité que l’ordinateur par ses programmes a automatisé les opérations de mémoire mécanique (répétition rigoureusement à l’identique, ce que nous ne faisons jamais) et qu’il sollicite la créativité. On parlera de défaut d’attention non pas quand vous cessez de vous concentrer sur une seule tâche, mais lorsque l’attention, en se fragmentant indéfiniment sur des éléments disparates (chacun d’entre eux pouvant requérir beaucoup d’attention), se perd ou retourne à une masse d’images, de relations multiples.

Les médias de la saturation engagent une fragmentation et mobilisent la créativité. Cette occupation intensive de l’attention engendre une fatigue nerveuse différente de la fatigue corporelle, qui oblige à « faire le vide » :

L’épuisement nerveux de nombre de travailleurs sur écran peut nous faire penser à la journée épuisante du manœuvre des docks. La fatigue générée est toutefois plus intense et plus totale, car l’esprit de l’ouvrier demeure largement libre, tandis que, pour le travailleur sur ordinateur, cette opération de diversion est beaucoup plus compliquée et... fatigante. [...] La fatigue nerveuse engendrée par l’activité attentive sur ordinateur appelle en réparation cette sorte de demi-sommeil cérébral souvent vécu par ceux qui s’affalent sur un lit et laissent défiler les images sans lien, comme une véritable reprogrammation ou défragmentation de leur disque dur cérébral²⁴⁴.

Incidentement, un tel effet de fragmentation et de défragmentation nous paraît incorporer l’optique tactile qu’Alois Riegl désignait sous l’adjectif *baptisch* – concept repris par Benjamin, Deleuze et Lev Manovich²⁴⁵. Ceci dit, il semble que même la défragmentation soit mécanisée ou automatisée, si nous considérons le *zapping* et le *surfing*, respectivement par la télévision et par l’usage « récréatif » d’Internet. Dans un tel cas, la saturation réticulaire mobilise, épuise... et

²⁴³ Robert D. Putnam, *Bowling Alone*, pp. 239-240. Dans un chapitre sur les médias de masse, Putnam cite une quantité de chercheurs parmi lesquels Robert Kubey, Mihaly Csikszentmihalyi, Sue Bowden et Avner Offer. Cf. Sue Bowden et Avner Offer, « Household appliances and the use of time » in *Economic History Review*, vol. 47, n° 4, 1994, p. 725. Par ailleurs, Csikszentmihalyi est surtout connu pour ses travaux sur un état de transe qu’il nomme « flow ». Ces travaux ont été notamment utilisés dans des recherches sur le jeu vidéo.

²⁴⁴ Cette citation et la précédente, Yann-Moulrier Boutang, op. cit., pp. 117-118-119.

²⁴⁵ Respectivement : *L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique*; Francis Bacon – *logique de la sensation*; *The Language of New Media*. Cette observation nous confirme que la fragmentation par saturation exerce une *Zerstreutheit*, dont la canalisation est nécessaire dans un contexte civilisationnel. Il semble que ce soit cette irruption de *Zerstreutheit* qui représente une chance face au fascisme, tandis que sa canalisation – canalisation de la stupeur – renvoie plutôt à une biopolitique capitaliste et à son aménagement du pouvoir. Par ailleurs, l’œuvre de Riegl où apparaît *baptisch* est *Die spätromische Kunstindustrie*.

mobilise encore. Cette chaîne d'actions ressemble beaucoup à ce qu'écrit David Foster Wallace à propos de la télévision (et de l'ironie) : « But something is malignantly addictive if (1) it causes real problems for the addict, and (2) it offers itself as a relief from the very problems it causes²⁴⁶. » Seulement, là où on pourrait voir une addiction accidentelle résultant d'un comportement défaillant, un point où la volonté s'oppose au désir et où l'individu se définit tantôt par l'une ou l'autre dans une sorte de dispersion, nous pourrions y voir le résultat d'un travail biopolitique qui puise directement et systématiquement dans un gisement de désir, opéré dans une éthique du jeu, par l'amusement et le divertissement, à la grande [in]satisfaction de chacun. La gestion de l'ennui et l'anthropomorphose du capital ne fonctionnent que de cette façon : ils disposent dans une sorte de codage structurant entre le vidé (0) et le plein (1) : mobilisation, épuisement, mobilisation. Cette disposition étale la dialectique hégélienne comme la carte d'une étendue réticulaire, où la négation et la négation de la négation se rapporte à un principe d'identité horizontal et mondialisant²⁴⁷ (spatial), au lieu d'être vertical et historique (temporel). Le Sujet absolu y devient une sorte de plasticité intelligente mais horizontale (cf. Catherine Malabou) – comme si, dans l'immatérialisation du capitalisme civilisationnel, le capital lui-même devenait intelligent, non pas « main invisible » mais « système nerveux ».

Kenneth J. Gergen énumère les médias de la saturation et les classe en deux groupes²⁴⁸, celui des « *low tech* » et des « *high tech* », auquel il faudrait ajouter un annexe, selon nous, pour penser toute l'étendue contemporaine de l'informatisation électronique (par exemple, il faudrait ajouter la téléphonie cellulaire, le baladeur audio, etc.). Le premier groupe comprend sept éléments : (1) le chemin de fer; (2) le service postal; (3) l'automobile; (4) le téléphone; (5) la radio; (6) le cinéma; (7) le livre imprimé. Le deuxième groupe comprend trois éléments : (8) la télévision; (9) l'aviation; (10) « les communications électroniques » (ce qui inclut le télécopieur, le courriel et la digitalisation, pour former un ensemble ouvert). Ces dix éléments médiatiques ou médiologiques permettent une communication qui multiplie indéfiniment le nombre de connections, de contacts et d'échanges, pour porter la vie sociale à une intensité telle qu'elle ne devient pas seulement liquide, mais gazeuse – pour employer une analogie thermodynamique. Cette atmosphère est celle de la saturation, soit une immobilisation par la mobilisation.

²⁴⁶ David Foster Wallace, « E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction » in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, p. 38.

²⁴⁷ Peut-être faut-il situer ici les utopies cosmopolitiques et œcuméniques qui tournent autour du cyberspace comme « intelligence collective » (Pierre Lévy) – dans une totalisation atomistique ou pixelaire. Saturation et séparation nous semblent à l'opposé d'une telle rêverie chrétienne.

²⁴⁸ Kenneth J. Gergen, op. cit., pp. 50 et suivantes.

Dans la mesure où les médias de la saturation sont en large partie des médias analogiques et mécaniquement génériques, ils produisent un effet d'homogénéisation proprement fongible où le tissu social (et a fortiori « la masse ») devient plastique et gazeux, et la personne (et a fortiori l'individu), privée de « soi » ou d'identité personnelle (*self*). Voilà qui est paradoxal, entendu que la sphère des services fonctionne en véhiculant des valeurs individualistes (l'anticonformisme, le sens de l'initiative, la « personnalité », le goût, etc.). La fongibilité générique, analogique et mécanisée, rend les individus fongibles (ce que d'aucuns – comme Theodor Adorno – désignent par la « chosification » ou la « réification »), et c'est encore là un aspect de l'anthropomorphose du capital. « In an important sense, as social saturation proceeds we become pastiches, imitative assemblages of each other. In memory we carry others' patterns of being with us. [...] Each of us becomes the other, a representative, or a replacement²⁴⁹. » Par conséquent, la saturation médiatique fait ontologiquement pression sur l'individu, afin qu'il se « représente » et manifeste sa personnalité, provoquant une sorte de spirale inflationniste où le vivant et la vie sociale deviennent de plus en plus génériques, exigeant toujours plus d'efforts de représentation, jusqu'à un véritable service identitaire où les comportements et leur enveloppe esthétique et sémiologique sont parfaitement mobilisés, en plus d'être nourris en intensité. Les marques de commerce et les produits s'engagent aussi dans cette inflation, dans cette contradiction qui consiste à tenter de sortir de l'homogénéité fongible par plus de fongibilité. La personnalité devient aussi soluble et volatile qu'une représentation – d'autant plus que les désirs sont sans cesse mobilisés, forcés à circulation. « Saturation erases the self. [...] The fully saturated self becomes no self at all. [...] Selves as possessors of real and identifiable characteristics [...] are dismantled. [...] The technologies of social saturation are central to the contemporary erasure of individual self²⁵⁰. » Si l'on veut, la sensation d'être vide, couplée au besoin d'être socialement manifeste – ce que nous avons désigné ailleurs comme le couple du fantôme et de la vedette – traduit une sorte de battement systolique et diastolique de la fongibilité générique. La saturation frappe de stupeur, et celle-ci est remplie de mobilisation générique. Gergen cite ainsi Cynthia Heimel, du Village Voice : « “Celebrities are our common frames of reference, celebrity loathing and revilement crosses all cultural boundaries. Celebrities are not our community elders, they are our community²⁵¹.” » Il ajoute plus loin que,

²⁴⁹ Kenneth J. Gergen, op. cit., p. 71.

²⁵⁰ Idem, pp. XIII, 7 et 48.

²⁵¹ Cité dans *The Saturated Self*, p. 56.

it is television that most dramatically increases the variety of relationships in which one participate—even if vicariously. One can identify with heroes from a thousand tales, carry on imaginary conversations with talk-show guests from all walks of life, or empathize with athletes from around the globe²⁵².

Ce qui fait écho aux réflexions de David Foster Wallace (DFW), dans un texte qui remonte aux sources de l'ironisme étatsunien :

The man who can stand the megagaze is a walking imago, a certain type of transcendent semihuman who, in Emerson's phrase, "carries the holiday in his eye." The Emersonian holiday that television actors' eyes carry is the promise of a vacation from self-consciousness. [...] For 360 minutes per diem, we receive unconscious reinforcement of the deep thesis that the most significant quality of truly alive persons is watchableness, and that genuine human worth is not just identical with but *rooted in* the phenomenon of watching. [...] I happen to believe this [the fact that we like to watch] is why television also appeals so much to lonely people. [...] We're just viewers. We are the Audience, megametrically many, though most often we watch alone: E Unibus Pluram²⁵³.

DFW insiste sur la nature optique d'une réalité sociale (la manifestation et la représentation), mais nous voudrions l'étendre à d'autres domaines perceptifs et à d'autres expériences pour comprendre comment la saturation médiatique entraîne à la fois une mobilisation de la représentation et à la fois une immobilisation et une séparation des personnes, dans le dispositif de coagulation et d'épaississement de leur individuation. Il va sans dire que ce phénomène dépasse la télévision.

Ce terme [*fascination*] définit une conduite psychique d'empêchement et d'interdiction, et, en même temps un sens de domination exercée par une force aussi puissante qu'occulte qui limite l'autonomie de la personne, sa capacité de décision et de choix. Le terme d'*affascino* désigne également la force hostile qui circule dans l'air et qui ourdit des machinations en dressant des obstacles ou en soumettant à la contrainte²⁵⁴.

La saturation médiatique mobilise et épuise l'attention affective, l'attention cognitive et le temps des individus. Elle est le lieu d'une vorace contraction du temps et de l'espace. Au lieu de se limiter à l'appel et à la vocation (*Beruf*), elle est *occupation* (*Besetzung* et *Besatzung*) de l'attention (ce qu'illustre, encore une fois, le passage d'une éthique du travail à une éthique du jeu). La saturation fragmente et immobilise – elle frappe de stupeur – et rend le monde opaque à force d'explicitation²⁵⁵. L'accélération et l'intensification sociales et culturelles qui résultent des médias de la saturation, en plus d'épuiser l'attention des individus, fragilise – ou annihile – la subjectivation et l'individuation (le *self*), tout comme elle rend le savoir labile. Une abondance générique et exponentielle (*mecanized horn of plenty*) provoque une véritable indigestion d'immatérialité, comme s'il s'agissait d'un gras ou d'un acide. Plus personne n'arrive à métaboliser le monde, quand ce dernier passe à l'état diluvien, dans l'explicitation et la sollicitation, mais aussi dans l'effarante rétention rendue possible par les médias

²⁵² Idem, p. 61.

²⁵³ David Foster Wallace, op. cit., pp. 25-26, 22-23.

²⁵⁴ Ernesto de Martino, *Italie du Sud et magie*, p.17.

²⁵⁵ Cf. Peter Sloterdijk, *Écumes*.

électroniques²⁵⁶. Un excès de représentations et de contenus, un excès de « savoir » noie un sens de la vérité dans un relativisme où toutes les échelles s'annulent, et où il n'y a plus ni geste vertical ni cohérence éthique (ou même éthologique). Dans la saturation, la fragilisation de l'individuation et la stupeur ne mènent pas à un sens de l'issue (*Ausweg*) ou de l'exception, ils débouchent sur un exosquelette représentationnel. Pourtant, l'imperceptibilité fantomatique de l'être saturé pourrait engendrer le *bloom*; mais en s'exerçant dans un dispositif qui comprend aussi une éthique du jeu, la saturation ne sert qu'un jeu d'intensification et de neutralisation – une mobilisation. Un degré avant la stupeur, un degré avant la fascination ou la « médusance », se trouve une ligne d'horizon qui connecte un ensemble indéfini de choix dans une sorte de menu comportemental : « The drama has so often been played out on television and movie screens that one is already prepared with multiple options²⁵⁷ ». Ces choix sont des possibles saturants qui fonctionnent comme autant de *moi-mêmes* dans une fiction pragmatique. L'effet de granulation représentationnelle et la labilité de la saturation déréalisent la réalité, ils rendent le monde inconsistant dans l'expérience (« to be trained as an American manager is to be trained for a world that is no longer there²⁵⁸ »). Dans ce contexte, le fictif générique et micro-politique devient hégémonique, et il se subordonne le « réel » dans une fiction totale, si bien que les relations peuvent aussi bien être fictives, et l'ironie, maîtresse. « Sure, reality TV doesn't look like reality, but then neither does reality. Both look like games²⁵⁹. » Ou d'une façon plus criante :

The main problem with mass media is that it makes it impossible to fall in love with any acumen of normalcy. There is no “normal,” because everybody is being twisted by the same sources simultaneously. You can't compare your relationship with the playful couple who lives next door, because they're probably modeling themselves after Chandler Bing and Monica Geller [de la série télé *Friends*]. Real people are actively trying to live like fake people, so real people are no less fake. Every comparison becomes impractical. This is why the impractical [cf. l'ironie] has become totally acceptable; impracticality almost seems cool²⁶⁰.

Il en résulte une fongibilisation des individus. Au lieu de faire l'expérience d'une individuation consistante, les individus éprouvent dans la saturation la force de gravité de leur permutabilité et de leur homogénéisation. De plus, la déréalisation des relations dans une fiction autoréférentielle engage une intensité qui exige néanmoins une technique de conservation de la subjectivité. Dès lors, pour éviter de disparaître dans la plasticité et la généricité des médias,

²⁵⁶ « De même que l'être humain transforme en sa propre chair ce dont il se nourrit, de même par son élaboration spirituelle et son travail, il transforme son environnement naturel en monde qu'il habite, il le métabolise en lieu d'existence. » Polycarpe et Forget, op. cit., p. 6, note 1. Sur la métaphore de la digestion dans l'éthopoiétique stoïcienne, cf. Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome 2, « L'écriture de soi » (329), p. 1241.

²⁵⁷ Kenneth J. Gergen, op. cit., p. 71.

²⁵⁸ Idem, p. 57.

²⁵⁹ McKenzie Wark, op. cit., section 7.

²⁶⁰ Chuck Klosterman, op. cit., pp. 4-5.

on aura recours à davantage de représentation²⁶¹, à une sorte d'ego communicationnel et interficiel où s'exerce, médiatement, une séparation. Une sorte de fenestration entretient une sécrétion exosquelettique dont la posture principale est l'ironie (un « comme si » au possible). C'est à ce prix que l'individualisme possessif survit, métamorphosé, à l'immatérialisation.

En disant « individu », nous désignons un sujet qui s'implique dans l'aventure de la conservation de soi-même et veut déterminer de manière expérimentale quelle vie est la meilleur pour lui-même. Si tu veux qualifier de zombies nomades les gens qui vivent en fonction de ces règles du jeu, libre à toi; mais dans mon esprit, il est clair que tu parles de ces individus-designers. [...] On peut résumer ce phénomène en une formule : conservation de soi plus expérimentation sur soi égale intensification de soi-même²⁶².

Nous croyons que l'intensification et la conservation de soi-même, respectivement dans la saturation et la séparation, représentent la forme immatérielle de l'individualisme possessif, une forme qui devient matière à transformation industrielle et commerciale, dans une éthique du jeu ou une anthropomorphose du capital. L'individualisme possessif s'immatérialise dans la communication récréative, et il devient mobilisable *en tant que tel*.

La « liberté » individuelle n'est ainsi plus que la fleur d'une totalisation; elle y est cultivée, métabolisée et productivement disposée, pixolairement²⁶³, telle une matière nutritive. En ce sens, elle est bien plus esthétique qu'éthique. L'individu est cultivé comme une matière première, que nous pourrions appeler *figurine* (« de la figurine »). Nous parlons de « fruits » (de fleurs) mais nous pourrions bien mieux parler de « larves²⁶⁴ ». Cette domesticité peut se concevoir comme un *farming*²⁶⁵, dans une vision de la *culture* plus proche de l'élevage et de l'agriculture, où se cultive l'individu possessif matériel et immatériel – la forme de vie peut

²⁶¹ Les entreprises n'échappent pas à ce service identitaire, ce qui ajoute exponentiellement à la saturation : « Through [...] emotional loading, products and services are endowed with their own character, an image setting them apart from rival products. This is important for competition in today's saturated markets where products viewed objectively, become increasingly similar. » (Stefan Bertschi in *Thumb Culture – The Meaning of Mobile Phones for Society*, p. 190.

²⁶² Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire*, pp. 15-17.

²⁶³ Le pixel fait partie d'un système graphique de localisation en deux dimensions (axes X et Y), alors que le pixol renvoie à un système en trois dimensions comportant un axe de profondeur Z.

²⁶⁴ D'autant plus que *larve* renvoie à un horizon figuratif et spectral, selon le *Dictionnaire historique de la langue française* : « **Larve** est emprunté (1495) au latin impérial *larva* 'figure de spectre, fantôme', d'où aussi 'épouvantail', 'masque (en tant que représentation des vivants)' et 'pantin en forme de squelette', les fantômes n'ayant pas d'autre corps dans la croyance populaire. »

²⁶⁵ Le terme *farming* est un mot sans équivalent en français (et il est peut-être plus profond que « domestication »). *Farming* renvoie à *ferme* (fermeté) et *ferme*. L'*Oxford English Dictionary* en donne l'origine et la définition suivantes, qui nous convient parfaitement : « ORIGIN Middle English : from Old French *ferme*, from medieval Latin *firma* 'fixed payment,' from Latin *firmare* 'fix, settle' (in medieval Latin 'contract for'), from *firmus* 'constant, firm' ; compare with **firm**. The noun originally denoted a fixed annual amount payable as rent or tax; this is reflected in sense 3 of the verb, which later gave rise to [to subcontract] (sense 2). The noun came to denote a lease, and, in the early 16th cent., land leased specifically for farming. The verb sense [grow crops or keep livestock] dates from the early 19th cent. » Cette image fut reprise dans plusieurs œuvres de fiction ou d'anticipation populaires, notamment dans le cycle de *The Matrix*, où les individus sont entretenus dans un état végétatif producteur d'énergie – pour ne rien dire de *Ghost in the shell*, d'*Avalon* ou de *Neuromancer*.

toujours exulser sa vie nue. Puisque ce *farming* est principalement immatériel, il ne se déroule pas dans l'intervalle oppressif entre le maître et l'esclave; il prend plutôt place comme un milieu ou un gaz d'habitudes, en diagonale. Et comme dans l'utilisation des armes biologiques ou bactériologiques²⁶⁶, l'atmosphère produite touche autant ceux qui profitent d'un pouvoir organisé que ceux qui en sont faiblement ou aucunement bénéficiaires. Conséquemment, le parc des larves ne relève pas d'un imaginaire pastoral où un guide ou un pasteur (maître) disposerait de bêtes d'élevage (esclave) d'une manière statique, maîtrisée et verticale; ce parc est plutôt un « nuage de figurine » où se condensent productivement des larves, lesquelles sécrètent et consomment plus de figurine (ce parc de larves est ainsi davantage un « camp de vacances » ou un parc thématique qu'un camp de concentration²⁶⁷). Incidemment, le concept de « nuage de figurine » recoupe peut-être « l'espace sociomatériel » de Michael Hulme et Anna Truch : « 'sociomaterial space is the medium in which people act, intersect, move and locate themselves'²⁶⁸. » Il faut dire aussi que, dans le capitalisme civilisationnel, l'individu possessif devient une matière première au même titre que l'information : tous deux – individus et information – sont les ressources énergétiques de l'économie des services et des expériences – le fer de lance du capitalisme immatériel. Cette ressource énergétique nourrit la mobilisation totale.

C'est en faisant fonds sur la productivité première de la vie que le capital fabrique indéfiniment son monde objectivé. Le capital s'accroît par la production marchande de toutes les formes de vie, les étalonnant à l'aune de leur rentabilité financière, et les livrant à l'usure de la consommation. La psyché personnelle est ainsi évaluée, utilisée, usée et consommée comme ressource productive; les appartenances collectives, qu'elles soient de pays, de classe, de religion, sont gérées selon leur intérêt industriel ou leur valeur médiatique. [...] Mondes et identités sont transformés en moyens et signaux performatifs, que le processus marchand met en rapport avec le critère de l'argent²⁶⁹.

Par conséquent, le *farming* qui immobilise dans la mobilisation et qui crée de la plus-value peut être qualifié de « new real estate²⁷⁰ ». De même, dans cette « nouvelle immobilisation », il serait pertinent de reconsidérer la notion de servage, un servage immatériel et dynamique : celui de la

²⁶⁶ Cf. Peter Sloterdijk, « Tremblement d'air » in *Écumes*.

²⁶⁷ Le thème du touriste est semblablement motivé dans l'œuvre d'Agamben, à chacune de ses occurrences. Soulignons qu'un non-lieu tel qu'un Ikéa, où se combinent tour à tour les codes et les signes du poste douanier, de l'aéroport, du musée ou du parc d'attraction, fournit un bon exemple de l'esprit du parc de larves. Plusieurs auteurs semblent irrésistiblement entraînés à comparer les non-lieux du loisir avec les lieux de terreur et de déshumanisation des camps de concentration. S'il faut impérativement mettre ces comparaisons en perspective, nous n'en croyons pas qu'elles expriment un véritable point de convergence, qui passe vraisemblablement par le biopolitique. Dans *Vinyl Leaves*, un livre sur les parcs thématiques de Disney, Stephen L. Fjellman évoque le *friendly fascism* (p. 24) qui caractérise le service à la clientèle. Pour sa part, David Foster Wallace, dans *A supposedly fun thing I'll never do again*, un texte relatant une croisière de luxe, indique (p. 272) que « there's an Ellis-Island/pre-Auschwitz aspect to the massed and anxious waiting, but I'm uncomfortable trying to extend the analogy. »

²⁶⁸ Michael Hulme et Anna Truch, « The role of interspace in sustaining identity » in *Thumb Culture – The Meaning of Mobile Phone for Society*, p. 139. Les auteurs citent ici P.E.S. Freund et G.T. Martin.

²⁶⁹ Gilles Polycarpe et Philippe Forget, *Le réseau et l'infini*, p. 135.

²⁷⁰ Nous empruntons cette expression à Michael Hulme et Anna Truch, op. cit., p. 145.

créativité. Indiquons enfin que, si par et dans le nuage de figurine s'exercent des effets d'immanence ou de transcendance, selon la situation, il en résulte une certaine indépendance par rapport au couple du vertical et de l'horizontal. Alexander R. Galloway parle en ces termes de protocole informatique, mais nous croyons que ses propos s'appliquent tout autant au nuage de figurine de la mobilisation totale : « I attempt to show that protocol is not by nature horizontal or vertical, but that protocol is an algorithm, a proscription for structure whose fork of appearance may be any number of different diagrams or shapes²⁷¹. » Il en résulte que le nuage de figurine est, avant toutes choses, un nuage plastique.

Notre intuition (ou notre « image ») du nuage de figurine s'aligne sur une « politique atmosphérique » (Sloterdijk) et engage – en la radicalisant – la dichotomie schmittienne qui oppose le Béhémoth et le Léviathan; un droit national et un droit international; le *nomos* de la terre (*Ordnung = Ortung*) et une « thalassocratie » anglosaxonne et capitaliste. Mais là où Schmitt oppose la terre à la mer, nous croyons qu'émerge plutôt un élément « aérien » et immatériel. Cet élément constitue le pivot de la métamorphose du complexe militaro-industriel en complexe militaro-récréatif, dans l'émergence d'une « éthique du jeu » et d'une biopolitique autrement plus « fine » que celle du Reich – avec efficacité, mais avec un minimum de terreur intérieure : la sécurité remplace la terreur. Ainsi, le capitalisme civilisationnel est non seulement fluide : il est gazeux, exactement comme on parle aujourd'hui d'art contemporain²⁷². Schmitt l'évoque rapidement en 1944, sans toutefois réaliser l'ampleur de ce qui est en jeu : « En fait, si l'on pense aux ressources et aux énergies techniques et mécaniques nécessaires à l'exercice de la puissance humaine dans l'espace aérien, et aux moteurs à explosion qui propulsent les aéronefs, il semble bien que l'élément véritablement nouveau de l'activité humaine soit le feu²⁷³. » Enfin, le caractère gazeux de la biopolitique capitaliste se signale dans l'effusion de l'imagerie artistique dans toutes les sphères de l'existence, mais il est loin de se limiter à la culture de l'image. À ce titre, la musique « d'atmosphère » ou « d'ambiance » est exemplaire. Boorstin relate ainsi les activités de l'entreprise Musak (qui a fait faillite en 2008), en parlant littéralement d'*inhalation* : « Now the appropriate music for any occasion is that which need not

²⁷¹ Alexander R. Galloway, *Protocol*, p. 30.

²⁷² Cf. Notamment Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, p. 9 : « C'est comme si, plus il y a de beauté, moins il y a d'œuvres d'art, ou encore comme si, moins il y a d'art, plus l'artistique se répand et colore tout, passant pour ainsi dire à l'état de gaz ou de vapeur et recouvrant toutes choses comme d'une buée. L'art s'est volatilisé en *éther esthétique* [...] ce milieu subtil qui imprègne tous les corps. »

²⁷³ Carl Schmitt, *Terre et mer*, p. 88. Également, du même auteur, cf. *Le Léviathan dans la doctrine de l'État de Thomas Hobbes*.

be followed but can simply be inhaled²⁷⁴. » Il faut aussi situer ici un concept qui oriente les dernières tendances en informatique, celui du *cloud computing* (« l'informatique dématérialisée »).

Tech gurus, venture capitalists, and even the dimmest blog readers know that the digital action these days lies in the "cloud." [...] Cloud companies assume that consumers will embrace the idea that much of what was once crunched on their PCs and stored on their hard drives will now live in some vague, faraway ether, trusting that it will always be there when they need it²⁷⁵.

Le *cloud* est un design de systèmes informatiques qui consiste en la délocalisation des logiciels informatiques (et mêmes des fichiers créés) vers des serveurs indépendants de tout ordinateur personnel. Il requiert donc un accès à Internet, et exprime ainsi un dispositif. Le *cloud* a pour avantage de réduire considérablement les besoins en mémoire de chaque ordinateur personnel, permettant une miniaturisation et une réduction des coûts spectaculaires; mais il a pour désavantage de retirer beaucoup d'autonomie aux usagers. Fait remarquable, Nicolas Carr compare le *cloud* à un réseau électrique²⁷⁶. Par ailleurs, nous croyons que les allusions au « souffle », dans plusieurs textes anciens et contemporains, doivent être dégagés de la théologie ou même de l'humanisme, pour servir plutôt une machine de vision qui reconnaisse – et engage – le caractère atmosphérique du capitalisme civilisationnel : « Autour de nous, les mots ne sont pas assez vides, ils sont trop pleins : pas assez érudés par *l'esprit de la respiration*²⁷⁷. » De même, le scepticisme – et a fortiori son surmontement – peut être pensé comme une apnée qui permet de changer de milieu. « On peut comparer [un scepticisme fécond] à une pause où la pensée reprend haleine, après quoi elle pourra se perdre à loisir dans les petits détails, sans le moindre sentiment d'essoufflement²⁷⁸. » Une apnée qui ouvre aussi au détail dans lequel se démobilise le temps, l'espace et l'attention; cette apnée prend aussi bien part à un sens du vide et de l'usage, un sens de l'impropriété et du désœuvrement (un « comme non²⁷⁹ »). Comment glisser hors séparation et hors saturation.

3.3.2 – Note sur la contraction

Avant d'examiner la séparation médiatique, nous voudrions réfléchir aux contractions du temps, de l'espace et des individus dans la mobilisation totale de la communication récréative.

²⁷⁴ Daniel J. Boorstin, *The Image*, p. 174.

²⁷⁵ Steven Levy, « Ray Ozzie has a plan » in *Wired*, décembre 2008, pp. 176-177. Gartner inc., puissant cabinet de recherche et conseil en informatique, « défines cloud computing as a style of computing in which massively scalable IT-related capabilities are provided "as a service" using Internet technologies to multiple external customers. » Toujours selon Gartner, « Worldwide cloud services revenue is on pace to surpass \$56.3 billion in 2009, a 21.3 percent increase from 2008 revenue of \$46.4 billion [...]. The market is expected to reach \$150.1 billion in 2013. » Cf. <www.gartner.com>, section « Press releases ».

²⁷⁶ Cf. Nicholas Carr, *The Big Switch – Rewiring the World, From Edison to Google*.

²⁷⁷ Valère Novarina, *Lumières du corps*, fragment 136.

²⁷⁸ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 43.

²⁷⁹ Cf. Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, pp. 43 et suivantes (sur la « révocation »).

En elles, la saturation et la séparation trouvent un point de jonction. Ces contractions représentent l'attention « occupée » et la décontextualisation, l'isolement de celle-ci; elles participent d'un compactage qui n'est que l'intensification de la mobilisation. Comme l'écrivent Polycarpe et Forget, en évoquant la compacité d'un réseau :

La *compacité* [...] concentre la densité de mouvement virtuelle dans des espaces individualisés – comme les logiciels, les ateliers, les objets manufacturés complexes, les systèmes gestionnaires d'échange, etc. – afin de la préserver, et de la réserver pour des connexions mutantes impliquant des espaces de densité congruente²⁸⁰.

Un tel compactage contractif prend la forme d'une atomisation (où se rejoignent fragmentation saturante et isolement séparant). Ce compactage se signale à la fois par la mobilisation qu'il intensifie, mais aussi par l'effectuation d'une congruence, arrangement plastique et rapide des individus et des forces (une polymérisation) – une disposition par paquets²⁸¹. Les individus y sont contractiles. Cette congruence nous paraît relever de la mosaïque pixolaire, soit un état momentané du nuage de figurine. Elle articule un champ de force dont les axes sont l'individualisation (*soloing*), la création de choix et de possibles, et l'indépendance accrue quant aux obligations locales (désengagement ou « émancipation »). Dans le processus contractif, des ensembles topiques sont momentanément condensés, formant des « portraits » réticulaires; comme si une multitude d'êtres « humains », fictifs ou non, se disposaient dans une plus grande personne, dans de la figurine. Chacune de ces dispositions est une disposition individuelle, avant de s'élargir en « toile » plus ou moins grande (*network*), dans une mosaïque pixolaire qui contracte autant de cartes d'identité, chargeant, rechargeant et redisant la personne dans une reconfirmation identitaire. La contraction peut être schématisée en rapport à une dilatation (systole/diastole, dans un jeu de manifestation entre 1 et 0), et elle entre dans un rapport chiasmatisé avec l'agrégation et la ségrégation, tout comme avec la saturation et la séparation. La ségrégation n'est plus verticalement générique (ethnique ou nationale), elle s'effectue à la pièce selon la disposition réticulaire (et elle est en ce sens bien plus plastique qu'horizontale); inversement, l'agrégation rassemble des individus contractiles dans des portraits réticulaires temporaires et en temps réel (par exemple, dans un effet « *my buddies* »). Séparation et saturation s'emboîtent semblablement. Mais encore, l'inflation immatérielle ou sociomatérielle peut être

²⁸⁰ Gilles Polycarpe et Philippe Forget, *Le réseau et l'infini*, p. 85.

²⁸¹ Ce qui rejoint la plasticité informatique du *packet-switching* développé simultanément par Donald Davies et Paul Baran (de l'entreprise Rand), à la fin des années 1950. Baran a collaboré à la création du réseau ARPA, « l'ancêtre » d'Internet. « [Packet-switching] allows messages to break themselves apart into small fragments. Each fragment, or packet, is able to find its own way to its destination. Once there, the packets reassemble to create the original message. » Alexander R. Galloway, *Protocol*, p. 5. Ces concepts de Davies et Baran semblent donner une extension pratique aux intuitions de Vannevar Bush (cf. « As We May Think » in *Atlantic Monthly*, juillet 1945).

décrite en termes dilatatoires et atmosphériques, entendu que le mot *inflation* provient sémantiquement d'une étymologie qui implique souffle et gonflement²⁸².

La saturation et la séparation médiatiques participent d'une mobilisation au travers d'un compactage où le temps, l'espace et les individus sont contractés. La contraction est le message, et celui-là est aussi bien contractuel que constrictif : la contraction engage, presse, pressurise pour extraire un surplus. Le temps, l'espace et l'individu sont réduits et serrés dans un compactage et une condensation qui produit avec un minimum de perte, sans reste et avec une vitesse croissante. C'est un contrat social en temps réel, mais le *socius* en cause est de la sociomatérialité et de la figurine. Ceci dit, en occupant le temps, l'espace et l'individu avec des moyens immatériels, la contraction représente une nouveauté qui se juxtapose à la perspective mécanique et disciplinaire. Elle ne représente pas une rupture avec un âge d'or où l'on « savait » prendre son temps, habiter le monde, etc.; en fait, elle représente une amélioration considérable d'une vision mécaniste de l'univers, laquelle remonte à la Renaissance, mais ne trouve qu'au début du XX^{ème} siècle, dans le taylorisme, une application pratique exemplaire, un parachèvement. Pour tout dire, il semble que la maximisation de l'occupation matérielle au moyen d'un découpage temporel et spatial, dans les chaînes de montage, prenne une dimension immatérielle dans la saturation communicative et la mobilisation totale.

Taylor created a set of precise instructions—an “algorithm,” we might say today—for how each worker should work. [...] Taylor’s system is still very much with us; it remains the ethic of industrial manufacturing. And now, thanks to the growing power that computer engineers and software coders wield over our intellectual lives, Taylor’s ethic is beginning to govern the realm of the mind as well. The Internet is a machine designed for the efficient and automated collection, transmission, and manipulation of information, and its legions of programmers are intent on finding the “one best method”—the perfect algorithm—to carry out every mental movement of what we’ve come to describe as “knowledge work”²⁸³.

Et c'est bien ce qu'accomplit Google, selon Carr, au moyen d'une numérisation statistique :

Google, says its chief executive, Eric Schmidt, is “a company that’s founded around the science of measurement,” and it is striving to “systematize everything” it does. Drawing on the terabytes of behavioral data it collects through its search engine and other sites, it carries out thousands of experiments a day, according to the Harvard Business Review, and it uses the results to refine the algorithms that increasingly control how people find information and extract meaning from it. What Taylor did for the work of the hand, Google is doing for the work of the mind²⁸⁴.

²⁸² Selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, le mot *inflation* « est un emprunt savant au latin *inflatio* ‘enflure, gonflement (de l'estomac), ‘flatulence’ et ‘inflammation’, formé sur *inflatum*, supin du latin *inflare* ‘souffler dans ou sur, enfler’, ‘gonfler’ et ‘enfler le ton’. » À noter que dans *l'inflatio* se croisent et le gonflement digestif, et le gonflement respiratoire, ce qui rejoint étonnamment le thème de la saturation et d'une difficulté à métaboliser. Nous retrouvons aussi le thème de la bulle exploré par Peter Sloterdijk.

²⁸³ Nicolas Carr, « Is Google Making Us Stupid? » in *The Atlantic Monthly*, juillet/août 2008. Ce texte d'environ huit pages est disponible en ligne, sans pagination : <<http://www.theatlantic.com/doc/print/200807/google>>.

²⁸⁴ Idem.

Le temps se contracte dans le temps « réel », où la simultanéité mondiale remplace la linéarité historique, et il se contracte médiatiquement par la disponibilité accrue des individus.

The old schedule of minutes, hours, days, and weeks becomes shattered into a constant stream of negotiations, reconfigurations, and rescheduling. One can be interrupted or interrupt friends and colleagues at any time. Individuals living in this phone space can never let it go, because it is their primary link to the temporally, spatially fragmented network of friends and colleagues they have constructed for themselves²⁸⁵.

Le temps devenant désormais un champ de forces productif et rentable, il s'agit de se l'approprier en le travaillant, en le configurant, c'est-à-dire en anticipant sans cesse sur le vécu social et les nouveautés virtuelles du concurrent. Dominer le temps, c'est alors préfabriquer les repères (goûts, besoins, signes...) de la masse sociale, donc normer son avenir de façon qu'elle ne puisse jouir du rythme de son être propre, non plus qu'orienter ses pulsions consommatoires vers des objets autres ou concurrents [ce qui ressemble à la fascination au sens de Martino]. Le stratège de la productivité n'entend pas subir le temps du monde et la temporalité de l'expérience vive des cultures humaines; il doit au contraire les reconfigurer et les profiler de sorte qu'ils soient adaptés aux réquisits de la rentabilité productive. Il s'agit d'être toujours en avance sur le concurrent, comme il faut que d'avance les masses de la consommation soient prêtes à digérer les nouveautés²⁸⁶.

De plus, les télécommunications – dont le téléphone cellulaire – rendent l'emploi du temps indépendant de l'emplacement d'un individu, le maximisant par l'élimination ou la réduction de la contrainte spatiale (une « friction ») : « Before the introduction of the mobile phone, the use of time was defined by location of an individual²⁸⁷. »

L'espace est aussi contracté dans l'élimination ou la réduction des distances, par l'accroissement de la connectivité et des relations sociales. Par exemple, le téléphone cellulaire disloque la relation entre un ordre social et un emplacement particulier : « In a very general way, cell phones introduce an element of entropy into all social orders, because they permeate them with communicative relationships which transcends system boundaries in highly heterogeneous and unpredictable ways²⁸⁸. » Cela dit, nous pourrions en dire autant d'autres dispositifs médiatiques – par exemple la transmission de « nouvelles » télévisées sur un écran géant placé sur un quai de métro, ou encore au-dessus d'un étal de fruits au supermarché.

Electronic media destroy the specialness of place and time. Television, radio, and telephone turn once private places into more public ones by making them more accessible to the outside world. And car stereos, wristwatch televisions, and personal sound systems systems such as the Sony "Walkman" make public space private. Through such media, what is happening almost anywhere Individu can be happening wherever we are. Yet when we are everywhere, we are also no place in particular²⁸⁹.

Il faut souligner que Hulme et Truch restreignent leur réflexion à la communication entre individus; pourtant, nous croyons qu'elle s'applique tout autant à toute sociomatérialité, pour

²⁸⁵ Hans Geser, « Is the Cell Phone Undermining the Social Order? » in *Thumb Culture*, pp. 27-28.

²⁸⁶ Gilles Polycarpe et Philippe Forget, *Le réseau et l'infini*, p. 104.

²⁸⁷ Michael Hulme et Anna Truch, « The Role of Interspace in Sustaining Identity » in *Thumb Culture*, p. 140.

²⁸⁸ Ibid. Hulme et Truch citent ici Hans Geser.

²⁸⁹ Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place*, p. 125.

inclure toutes les productions culturelles – même fictionnelle – susceptibles de charger un individu et de perturber sa relation au temps et à l'espace. À ces éléments médiatiques, il faut ajouter l'importance croissante du temps de transport (en particulier celui de la commutation ou du *commuting*), ce qui, selon le contexte pratique et théorique, prend la forme d'un non-lieu (un espace destiné à la transition) ou encore celle de l'« interespace²⁹⁰ » (*interspace*). En particulier, le développement routier en Amérique du Nord illustre une réticulation automobile qui perturbe l'expérience spatio-temporelle, notamment dans un effet de fenestration causé par la vitesse et par les habitacles de véhicules très rapides (avions et automobiles). « [People] prefer to be no place in particular – in limbo, en route. [...] Perhaps we should call ours the 'Spaceless Age'. » Et, en parlant de l'automobile : « The new moving 'picture window'²⁹¹. » Incidemment, cette réticulation automobile a été systématisée au même moment où étaient inventés les réseaux de communication dont provient Internet, dans une logique distributive et décentralisatrice qui visait un effet militaire, à la fois par l'étalement et par les possibilités de mobilisation rapide. « Both the Internet and the U.S. interstate highway system were developed in roughly the same time period [1950-1970] for roughly the same reason (to facilitate mobility and communication in case of war). Later they both matured into highly useful tools for civilians²⁹². »

La contraction et la mobilisation de l'espace engagent une mobilité qui confine au transnational. Elle est à des lieux du modèle juridique de Carl Schmitt, qui fait dériver le droit et le *nomos* d'une appropriation ou d'une « prise de terre » (*Landnahme*) : selon le théoricien Nazi, l'ordre (*Ordnung*) émerge d'un lieu (*Ortung*) occupé²⁹³. Sous le *nomos*, « mesure [*Mass*], ordre [*Ordnung*] et configuration [*Gestalt*] forment [...] une unité spatiale concrète ». La biopolitique capitaliste engage plutôt une tout autre mesure, plus plastique, moins verticale (au sens national) : celle de l'argent, nécessairement mobile et « illimité ». La subordination de la fongibilité analogique au code vide et à la fongibilité de l'argent exige la dislocation du lien qui, selon Schmitt, unit l'ordre et la prise de lieu (c'est la mondialisation). Incidemment, le mot

²⁹⁰ « The term [interspace] was initially used to refer to the period which occurs between two separate but related events which are specifically located in space and time. This can refer to either the travel time between two events (e.g. home and work in the morning) or between the arrangement of a meeting (e.g. occurring on a Wednesday) and the meeting itself (e.g. occurring on the following Friday). » Hulme et Truch, op. cit., p. 137.

²⁹¹ Ces deux citations : Daniel J. Boorstin, *The Image*, pp. 114-115 et 111, respectivement.

²⁹² Alexander R. Galloway, *Protocol*, p. 38.

²⁹³ Incidemment, cette vision de la « prise » nous semble assez proche de celle qui rapporte la possession – dans l'individualisme possessif – à la valorisation capitaliste, ce dont témoignent les débuts de la « science économique », avec les physiocrates; également, dans le « Nouveau Monde », la prise des terres habitées par autochtones, sous prétexte qu'elles n'étaient pas mises en valeur. Les thèses de Pierre Clastres sont ici également probantes.

nomos provient de *nemein* : « un mot qui signifie aussi bien ‘partager’ que ‘faire paître’²⁹⁴. » À cet égard, le parc humain du nuage de figurine, atmosphérique et non pastoral, échappe encore à l’emprise théorique de Schmitt. La prise capitaliste est atmosphérique; elle capture par transition. Indiquons par ailleurs que le concept de prise (*nehmen*) porte en lui un concept d’écriture, d’enregistrement ou de capture analogique (*aufnehmen*). En ce sens, le « mot d’ordre » deleuzien, lequel renvoie à la « communication » et à « l’information » (geste plastique et anthropogénétique s’il en est un), semble déplacer l’*Ordnung/Ortung* schmittien vers un couple ordre/information qui se fond dans toute l’extension de *l’enregistrement*. La fongibilité participe bel et bien d’un dispositif, et le capitalisme civilisationnel en déploie les possibilités avec une intensité et une finesse inégalées.

The first term in Net form is the record. The record has its roots in the ability of physical objects to store information. A record is any type of nonrandom information, not simply something that records language or data. Thus, the act of sharpening a raw stone into a tool embodies the stone with the “information” of its new shape. Arranging randomly scattered leaves into a straight line gives the leaves “information”²⁹⁵.

La contraction de l’espace se fait également dans la perturbation de la division entre espace privé et espace public. Premièrement, la communication récréative permet de faire du lieu public une expérience privée : tel est le cas de l’usage du téléphone cellulaire, du baladeur numérique, voire du livre dans des lieux publics. Au demeurant, même l’usage des téléviseurs dans les lieux publics peut créer cet effet de contraction privée ou d’isolement. De même, la conduite automobile transforme elle aussi la voie publique en espace privé (un effet de distanciation qui explique peut-être, en partie, certains cas de « rage au volant »). Le lieu public se privatise dans la fenestration immatérielle, dans un effet de séparation médiatique. Deuxièmement, les lieux privés deviennent pour leur part massivement publics, par l’intervention tantôt de médias de masse (télévision, Internet) et tantôt de moyens de télécommunication individualisée (courriel, téléphone), dans un effet de saturation médiatique.

Imagine that many of the walls that separate rooms, offices, and houses in our society were suddenly moved or removed and that many once distinct situations were suddenly combined. Under such circumstances, the distinctions between our private and public selves and between the different selves we project in different situations might not only disappear, but they would be greatly diminished. We could not play very different roles in different situations because the clear spatial segregation of situations would no longer exist²⁹⁶.

Cell phones support the maintenance of highly pervasive social roles that bind individuals wholly into particular groups, communities or occupational functions. This diminishes their capacity for keeping a separate private life or maintaining any other commitments²⁹⁷.

²⁹⁴ Cette citation et la précédente : Carl Schmitt, *Le nomos de la terre*, p. 74.

²⁹⁵ Alexander Galloway, *Protocol*, p. 72.

²⁹⁶ Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place*, p. 6.

²⁹⁷ Hans Geser, « Is the Cell Phone Undermining the Social Order? » in *Thumb Culture*, p. 33.

Enfin, les non-lieux et les interespaces provoquent l'homogénéisation de larges parties du paysage, qui deviennent pour ainsi dire fongibles : ultime dépassement du couple meuble/immeuble en faveur du fongible/infongible²⁹⁸. Les parcs thématiques et les lieux destinés au tourisme produisent aussi une homogénéisation des lieux, par une décontextualisation méthodique, un geste d'aménagement commercial qui est souvent repris dans le commerce de détail et dans les lieux de service (restaurants thématiques). « Disney, with its bricolage of themes within themes, is also the muse of decontextualization. [...] Recontextualization is the first practice abetted by decontextualization; consumption is the second²⁹⁹. » Disney et Las Vegas en sont paradigmatiques. Ajoutons à cela que Las Vegas entretient pour ainsi dire une architecture « en temps réel », sans perspective historique ni patrimoine, puisqu'on y détruit systématiquement les édifices tombés en désuétude *esthétique*, dans un geste qui n'est pas sans rappeler la mode vestimentaire³⁰⁰; la simultanéité de la décontextualisation divertissante remplace la linéarité de l'Histoire. La dislocation des lieux – dans l'homogénéisation, la transition et la décontextualisation – trouve son pendant médiatique dans la fragmentation de l'information en ligne et dans l'hapticité informatique.

When the Net absorbs a medium, that medium is re-created in the Net's image. It injects the medium's content with hyperlinks, blinking ads, and other digital gewgaws, and it surrounds the content with the content of all the other media it has absorbed. A new e-mail message, for instance, may announce its arrival as we're glancing over the latest headlines at a newspaper's site. The result is to scatter our attention and diffuse our concentration³⁰¹.

La simultanéité des possibles et des informations sature l'attention, qui bondit d'un stimulus à un autre, ce qui ne manque pas de changer les habitudes de lecture d'une portion croissante de la population, et donc la vie spirituelle et comportementale de celle-ci.

My mind now expects to take in information the way the Net distributes it: in a swiftly moving Stream of particles. [...] It is clear that users are not reading online in the traditional sense; indeed there are signs that new forms of 'reading' are emerging as users 'power browse' horizontally through titles, contents pages and abstracts going for quick wins³⁰².

²⁹⁸ Cf. Pierre-Grégoire Marly, *Fongibilité et volonté individuelle*.

²⁹⁹ Stephen L. Fjellman, *Vinyl Leaves*, pp. 24 et 35.

³⁰⁰ Cf. Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*.

³⁰¹ Nicolas Carr, « Is Google Making Us Stupid? ».

³⁰² Idem. Carr décrit un phénomène de fragmentation et de saturation qu'il associe à l'informatique en général, et à Google en particulier. Néanmoins, il semble qu'on puisse en retracer les origines jusqu'au moment qui succède au perfectionnement des techniques d'impression (et où apparaît une médiation de masse), c'est-à-dire aussi tôt qu'au début du XX^{ème} siècle, bien avant l'informatique, et même avant les travaux de Turing. C'est ce qu'implique Daniel J. Boorstin en 1961 dans *The Image*, alors qu'il évoque la montée des *digests* et des éditions abrégées, pp. 130 à 139 : « [One of] the most elementary and widespread symptoms of dissolving literary forms [:] this is the rise and popularization of the abridgement and the digest. [...] To connect and digest the information on any subject has therefore become a vast and complex new problem. To help solve it, and IBM inventor, H. Peter Luhn, has developed a computer program for 'auto-abstracting.' »

En somme, une exigence de mobilité et de disponibilité [individuelles] entraîne une contraction de l'espace et du temps : il est plus facile d'aller partout, plus facile d'agir avec célérité, mais cette facilité ne traduit pas tant une émancipation qu'une mobilisation. « In the course of globalization, mobilization in general has become even stronger and more comprehensive. This means more and more desires arise, and ever more possibilities, which, however, we have less and less time to enjoy³⁰³. » Ou encore, comme l'écrivent Forget et Polycarpe : « Celui qui est en retard perd la compétition. Il est donc urgent de réduire distances et délais, de les densifier afin d'être toujours en avance pour travailler et exploiter les énergies physiques et sociales³⁰⁴. »

Enfin, l'individu est également contracté. Dans la saturation et son intensité, il est rempli et liquéfié jusqu'à la stupeur; dans la séparation, il se conserve en se chargeant d'identité personnelle. L'individuation coule ainsi quelque part entre une intensité impersonnelle et fluide et une conservation personnelle et rigide, pressurisé et mobilisé dans un exosquelette qui à la fois fait isolation (au sens d'*insulation*) et à la fois fait interface. L'individu est donc à la fois contracté dans une constriction, et à la fois associé par un contrat social plastique. Qui plus est, le mode de subjectivation propagé par le nuage de figurine est de nature individuelle; c'est dire que les individus sont donnés comme des évidences porteuses de personnalité, des évidences vides et sociomatérielles où s'accomplit pourtant une restriction ou une canalisation de l'individuation. Les intensités mises en circulation contractent par conséquent les individus, isolés ou précontraints par un service identitaire. Par ailleurs, nous avons évoqué précédemment une relation entre énergie, information et individu. Dans l'individu mobilisé s'accomplit un équilibre entre acte et puissance : l'exosquelette joue un rôle actuel, et l'ensemble des possibles imaginés, celui de la puissance. En ce sens, l'individu est à la fois énergétique et dynamique : en tant que représentation, il fournit de l'énergie immatérielle, et en tant que vide saturé, il fournit de l'espace dynamique pour la mobilisation. À la manière d'un *iPod*, l'individu se charge, se décharge et se recharge sans cesse, selon un circuit plastique que nous avons désigné comme un nuage de figurine. C'est en ces termes que s'exprime Stefan Bertschi, lorsqu'il évoque des techniques de chargement (*loading techniques*). Bertschi considère la manière dont les produits se chargent « émotionnellement » (un terme qui tient aussi dans le bassin sémantique de la mobilisation) afin de se distinguer, en personnalité, de la concurrence : « Amongst other things, it is possible to emotionally load products and services so that the

³⁰³ Peter Gross, dans un entretien avec Stefan Bertschi in *Thumb Culture*, p. 193.

³⁰⁴ Gilles Polycarpe et Philippe Forget, op. cit., p. 105.

consumer's heart—rather than brain—provides the decisive impulse to buy, binding them emotionally. Through this emotional loading, products and services are endowed with their own character³⁰⁵. » Peter Gross considère cinq registres de chargement : la synesthésie, la rhétorique, l'esthétique, le degré d'exposition dans le temps et dans l'espace, l'aménagement linguistique et symbolique (*branding*). Dans la synesthésie, le chargement émotionnel passe par une stimulation coordonnée de plusieurs sens perceptifs. Dans la rhétorique se déploient quatre éléments : une information factuelle, un dévoilement de soi, un indicateur de relation et un appel au « récepteur » (ou un charme). Dans l'esthétique, le beau et l'harmonieux se combine à des styles de vie donnés. Le degré d'exposition spatio-temporel désigne la manifestation du produit, les « fenêtres » de temps et l'espace qui lui sont alloués. Enfin, l'aménagement symbolique passe par un marquage (dans le cas du produit, par un *branding*). Nous croyons que ces techniques de chargement « émotionnel » s'appliquent tout autant à l'individu contracté dans le capitalisme immatériel, où réseauter, réticuler et séduire sont des actions interchangeables.

*

Il va sans dire que la contraction dont il est ici question, en saturation et en séparation, n'a rien à voir avec la contraction messianique qui serait, elle, plus proche d'une « pratique de la vérité » dans le geste vertical que d'un assujettissement par la mobilisation (le geste vertical tranche dans l'ennuagement de figurine). La contraction du temps messianique se définit par un usage dont le désœuvrement est actif – ou une faiblesse puissante qui épuise le possible (où peut intervenir le *bloom*). C'est une « révocation » (*kēlīs*), « quelque chose qu'on ne peut qu'user et qu'on ne saurait posséder³⁰⁶ ». C'est un temps de consistance qui ne fonctionne pas comme une mesure – temps chronologique – mais comme du devenir qui fait milieu. Pour le dire autrement : ce n'est pas un rythme qui mesure, mais une manière de fluer consistante et décisive (idiorrythmie).

Alors que notre représentation du temps chronologique, en tant que temps *dans lequel* nous sommes, nous sépare de ce que nous sommes et nous transforme en spectateurs impuissants de nous-mêmes – des spectateurs qui regardent sans temps le temps qui fuit et leur propre et infinie absence à eux-mêmes –, le temps messianique au contraire, en tant que temps opératif dans lequel nous saisissons et achevons

³⁰⁵ Stefan Bertschi, « Loading Mobile Phones in a Multi-Option Society » in *Thumb Culture*, p. 190. Les « techniques de chargement » sont présentées pp. 190-191. Il n'est pas inutile de rappeler ici l'étymologie de *load*, laquelle se rapporte au mouvement et au cheminement : selon le OED, *load* provient de l'ancien anglais *lād* (« way, course, journey, conveyance »). Il est donc depuis très longtemps impliqué sémantiquement avec une idée de mobilisation et de circulation. *Load* est aussi apparenté à *lead* et à *lode* – ce dernier dénotant une veine minière.

³⁰⁶ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, p. 47.

notre propre représentation du temps, est le temps *que* nous sommes nous-mêmes; pour cette raison, c'est le seul temps réel, le seul temps que nous ayons³⁰⁷.

Déjà en 1970, Agamben écrivait un texte sur le rythme qui allait dans la même direction, recoupant les célèbres remarques de Benveniste :

Le mot « rythme » vient du grec ρυθμός, couler, s'écouler. Ce qui coule et s'écoule le fait dans une dimension temporelle, s'écoule dans le temps. Selon la représentation commune, le temps n'est en effet rien d'autre que le pur écoulement, l'incessante succession des instants le long d'une ligne sans fin. [...] C'est cette dimension du temps qui nous est familière et que nos chronomètres mesurent avec une précision toujours plus grande [...]. Pourtant le rythme – tel que nous nous le représentons communément – semble introduire dans ce flux éternel un déchirement et un arrêt. Comme dans une œuvre musicale où, bien qu'elle soit en quelque sorte dans le temps, nous percevons le rythme comme quelque chose qui se soustrait à la fuite incessante des instants et apparaît presque comme la présence de l'atemporel dans le temps³⁰⁸.

Il est facile de faire une lecture métaphysique de ce passage, et nous pourrions le faire en faisant appel à un concept d'éternité ou de fixité éternelle. Mais il nous semble que ce ne soit pas ce qui soit en jeu, dans l'intervalle qui sépare les deux textes, de 1970 à 2000. Le temps messianique fait un arrêt (*standstill*), non en introduisant une fixité, mais en introduisant de l'ouverture, une discontinuité propre (et c'est bien le sens de « l'événement » chez Deleuze, nous semble-t-il), tout comme le fait la *Zerstreuung*. C'est une stupeur qui fait issue, et fait éclater le monde. La consistance, le reste messianique « n'est donc ni le tout, ni une partie du tout mais il signifie l'impossibilité pour le tout et la partie de coïncider à la fois avec eux-mêmes et entre eux³⁰⁹ ». La contraction messianique est une force de vide, une puissance qui s'exerce sans saturation ni séparation. Elle exprime une « faiblesse » (exactement comme Benjamin évoque le pur moyen *gewaltlos*), une révocation et une décréation. Cette décréation n'est ni une force de manifestation événementielle (création virtuelle deleuzienne), ni un retour à un état de perfection antérieure (sens classique de la *tikkun* juive), mais un geste d'entrée au milieu, l'aller *entre*, un léger pas de côté qui métamorphose le monde entier d'une manière para-digmatique. Or l'*entre* est vide – et vif – comme une force de consistance; mieux : « comme un juste-à-côté-de-la-force ». Une décréation avec la force et avant la représentation. « Quand je suis faible, alors je suis puissant³¹⁰. » Ce qui indique que la décréation est aussi bien désactualisation; l'acte ou l'achèvement sont remis au mouvement d'une puissance vide, et le rapport puissance/acte est inversé. « Pour Paul, la puissance messianique ne s'épuise pas dans son *ergon*, mais demeure puissante en lui sous la forme de la faiblesse³¹¹. » Dès lors, la contraction messianique accomplit exactement l'inverse de la contraction exercée dans la communication récréative :

³⁰⁷ Idem, p. 113.

³⁰⁸ Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, p. 131.

³⁰⁹ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, p. 92.

³¹⁰ Paul (2, Cor, 12, 3) cité par Agamben in *Le Temps qui reste*, p. 155.

³¹¹ Idem, p. 155.

elle démobilise et désactualise imperceptiblement. Cette désactualisation fait passer de l'acte à la puissance, et en un sens, elle est désaffection de l'individu entendu comme ressource énergétique dans le capitalisme immatériel. La contraction messianique fait consister hors du nuage de figurine, en plongeant pour ainsi dire à l'intérieur de celui-ci, comme du vide labile : elle *entre et fend*.

3.3.3 – Séparation

Comme nous l'avons indiqué, la séparation médiatique est codépendante de la saturation. Miguel Benasayag écrit dans un texte pamphlétaire que « la société de l'individu est d'emblée la société de la séparation³¹² ». On écrit ailleurs que « l'esthétique prétend réunir ce qu'elle sépare *essentiellement* [...]. Tout ce qui pourrait nous animer est réuni là, à distance de vue mais résolument hors de contact³¹³. » Debord le formule plus dialectiquement : « La séparation fait elle-même partie de l'unité du monde, de la praxis sociale globale qui s'est scindée en réalité et en image³¹⁴ ». Ceci dit, nous croyons que la séparation médiatique est nettement moins statique et qu'elle est loin de correspondre au modèle médiatique dominant dans les années 1960, où la télévision détenait la part du lion dans la communication de masse. Nous ne croyons pas non plus qu'elle tienne tout entier dans une généalogie historique qui remonterait à la Renaissance. Selon nous, la séparéité contemporaine est une consistance artificielle dans un monde culturel gazeux (nuage de figurine).

Cette séparéité prend la forme d'une fenestration et d'une représentation de soi. Elle nourrit un exoqulette identitaire, à l'intérieur duquel se trouve le sujet fondu et saturé – plein de possibles comme un œuf larvaire, dans une ontogenèse où s'exerce, pour ainsi dire, une téléologie stochastique : chacun est un agent autonome). Incidemment, l'un des points de contact entre la saturation et la séparation est ce jeu saturant des possibles, cet effet de présence précontrainte où se multiplient les choix, dans un jeu du plus (*more*) et du meilleur (*better*). La distance infinitésimale qui sépare les choix et les possibles imaginés produit une fenestration, une transparence où le plus proche est aussi le plus lointain. Dans la manifestation saturante a lieu un chargement ou un remplissage (saturation), mais ce chargement tombe indéfiniment dans l'intervalle conquis de la distance infinitésimale (séparation). C'est aussi ainsi qu'il faut comprendre l'intensification *avec* la conservation de soi.

³¹² Miguel Benasayag, *Le mythe de l'individu*, p. 22.

³¹³ *Le bel enfer*, texte attribué à Tiqqun et accessible en ligne : < <http://lafeteestfinie.free.fr/enfer.htm> >.

³¹⁴ Guy Debord, *La société du spectacle*, fragment 7.

La saturation fait fondre les individus, mais la séparation vient assurer et garantir la présence, comme une mesure étalon. Ce qui ressemble, dans l'évolution des polymères, à la puissance du moulage à injection (*injection molding*); en ce qui nous concerne, l'exosquelette identitaire sert de moule à la polymérisation des individus, selon un nuage de figurine. La séparéité se décline ainsi dans une perte de milieu (« no sense of place »), d'une part, et dans la constitution d'un exosquelette représentationnel (« la privatisation de l'existence »), d'autre part. La contraction du temps, de l'espace et de l'individu qui marquait la saturation marque également la séparation médiatique.

Toutes les technologies, tous les dispositifs de communication peuvent provoquer de la séparation, même si cet effet se présente avec une certaine hétérogénéité. Les médias de la séparation ne réunissent deux entités (émetteur, récepteur) qu'à condition qu'elles soient physiquement séparées dans le temps et/ou dans l'espace. Le cas échéant, l'utilisateur d'un média de la séparation, celui qui utilise son téléphone cellulaire, son baladeur, celui qui visionne son téléviseur ou joue en ligne à un jeu vidéo, celui-là est ponctuellement séparé de son environnement par l'intrusion plus ou moins étendue d'un contenu ou d'une charge, dans un effet de fiction tangible. Il est ainsi séparé de son milieu dans une fenestration souple. Ensuite, le même usager est également séparé de ceux qui entrent en contact avec lui, dans la mesure où : d'une part, un moyen de communication donné exerce une médiation plus ou moins grande (l'émission de télévision engage une longue série d'intermédiaires, davantage de fiction, alors que la conversation téléphonique engage une médiation plus courte), c'est-à-dire une séparation (il est un intermédiaire, même transparent); d'autre part, la mise en contact implique une restriction et un traitement perceptifs, ce qu'implique le caractère abstrait de la rencontre qui se passe, à l'aide de « prothèses », de présence physique immédiate et complète. L'intervalle de la séparation médiatique peut donner lieu à un remplissage imaginaire, symbolique, fictif, etc., pour combler l'absence partielle des entités communicantes. Une photographie devient sculpturale, un film ou même un vêtement deviennent de la vie, la voix devient le visage ou, inversement, le visage une voix, et ainsi de suite. Cet espace infinitésimal donne du jeu pour la saturation, et il donne sur l'ensemble infini des choix possibles. Enfin, la séparation se fait entre les personnes, dans une privatisation interficielle qui prête flanc à l'ironie, à la fausse représentation ou au mensonge pragmatique (qui coupe et organise les mouvements dans des effets d'impuissance). « Le principe en vigueur dans l'écume est celui de la coisolation³¹⁵. »

³¹⁵ Peter Sloterdijk, *Écumes*, p. 49.

Nous pourrions indiquer plusieurs dispositifs ou technologies médiatiques qui entretiennent la séparation, dans la fenestration et la représentation de soi, notamment l'urbanisme automobile, le téléphone cellulaire ou le baladeur. Nous allons insister ici sur la télévision et les écrans privés.

La télévision constitue un média qui peut favoriser l'isolement et le désengagement. Selon nous, une large partie du marxisme d'un Guy Debord tient à une critique de « la société du spectacle » sous le modèle médiatique de la télévision. « Television does not afford true espial because television is performance, spectacle, which by definition requires watchers. We're not voyeurs here at all. We're just viewers. We are the Audience, megametrically many, though most often we watch alone: E Unibus Pluram³¹⁶. » Dans un ouvrage sur le désengagement social, Robert D. Putnam traite du rôle des médias de masse dans une tendance sociale – celle au désengagement – abondamment démontrée à l'aide d'une pléthore de statistiques (étatsuniennes). Évoquant la fusion entre les télécommunications de masses et les industries du divertissement, Putnam traite de l'ensemble de médias de masse, et il en évoque deux conséquences. Premièrement, une individualisation de l'offre (*individualization* ou *customization*) :

No longer must we coordinate our tastes and timing with others in order to enjoy the rarest culture or the most esoteric information. [...] As late as 1975 Americans nationwide chose among a handful of television programs. Barely a quarter century later, cable, satellite, video, and the Internet provide an exploding array of individual choice.

Cette « explosion de la gamme des choix individuels » explique en partie l'affaîssement de la « culture commune », voire même celui des canons esthétiques. Il s'agit de plus d'une mutation des médias de masse, où la pluralité des individus est « mégamétrique ». Deuxièmement, Putnam évoque un isolement dans la consommation culturelle :

Electronic technology allows us to consume this hand-tailored entertainment in private, even utterly alone. As late as the middle of the twentieth century, low-cost entertainment was available primarily in public settings, like the baseball park, the dance hall, the movie theater, and the amusement park, although by the 1930s radio was rapidly becoming an important alternative, the first of a series of electronic inventions that would transform American leisure³¹⁷.

Personnalisation et isolement sont les deux effets de l'essor des médias de masse électronique, selon Putnam, et ils causent un désengagement social (ce que nous appelons la séparété). Putnam réfléchit ensuite principalement à la production de ces effets à partir de la télévision.

The single most important consequence of the television revolution has been to bring us home. [...] As TV ownership and usage spread across populations, it was linked, both in this country and abroad, to reduced contacts with relatives, friends, neighbors. More TV watching meant more time not just at home,

³¹⁶ David Foster Wallace, « E Unibus Pluram, Television and U.S. Fiction » in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, p. 23.

³¹⁷ Cette citation et la précédente, Robert D. Putnam, *Bowling Alone*, pp. 216-217.

but indoors, at the expense of time in the yard, on the street, and visiting in others' homes. [...] TV dependence is associated not merely with less involvement in community life, but with less social communication in all its forms—written, oral, or electronic. Nothing—not low education, not full-time work, not long commutes in urban agglomerations, not poverty or financial distress—is more broadly associated with civic disengagement and social disconnection than is dependence on television for entertainment. [...] Heavy viewing is associated with lots of free time, loneliness, and emotional difficulties. [...] Another reason that television viewing is so negatively linked to social connectedness may be that it provides a kind of pseudopersonal connection to others. [...] Television privileges personalities over issues and communities of interest over communities of place. In sum, television viewing may be so strongly linked to civic disengagement because of the psychological impact of the medium itself³¹⁸.

La télévision est un média électronique associée au désengagement et à l'isolement, non par son contenu, mais par ses effets intermédiaires et comportementaux. En outre, elle procure un ersatz de vie sociale (*pseudopersonal connection*), de la sociomatérialité sans présence corporelle immédiate. Enfin, dans sa ségrégation, la télévision tend à privilégier les intérêts personnels et les communautés d'intérêt. Pour ces raisons, nous croyons aussi que les constats de Putnam en regard de la télévision peuvent s'étendre, dans une certaine mesure, à la consommation courante d'Internet, laquelle intègre dorénavant des contenus audiovisuels comparables à ceux de la télévision câblée. On objectera que le « web 2.0 » et les organisations transversales décentralisées (telle qu'on en trouve dans les groupes terroristes ou certains milieux activistes) compliquent la question; certes, l'usage d'Internet révèle une complexité que n'atteint pas la télévision. Mais nous croyons que, même dans le web 2.0, même dans les réseaux sociaux (Facebook, MySpace), l'usage d'Internet effectue une agrégation et une ségrégation comparable à celles de la télévision. De même, Internet fournit un ersatz de vie sociale comparable à celui de la télévision, tout comme il tend à privilégier l'intérêt personnel et les communautés d'intérêt ponctuelles. Pour ces raisons et en dépit des apparences, l'Internet dans sa forme actuelle nous semble reconduire un isolement et un désengagement des individus, ce que renforce la non-présence des corps. En effet, les individus qui ne sont pas immédiatement en présence d'autrui n'ont pas à tenir un même degré de responsabilité dans leur discours et dans leur représentation; ils demeurent « à l'abri » de toute l'extension des conséquences – et des bénéfiques – qu'entraîne le contact immédiat avec autrui. Ils sont ainsi imperméabilisés quant à la présence physique, mais perméables au nuage de figurine. Cette prothèse de vie sociale et d'identité nous semble représenter une atrophie, et certainement une impuissance. Enfin, l'usage de jeux vidéo en ligne (surtout les *Massive Multi-Player Online Role Games* – ou MMPORG) nous semble provoquer, du moins en partie, des effets similaires.

³¹⁸ Idem, pp. 223, 224, 231, 239 et 242.

Il faut situer deux autres éléments de l'usage de la télévision ou de l'écran privé. Le premier est qu'il induit un sens de l'ironie et de la déréalisation. David Foster Wallace explique ainsi la montée de l'ironie dans la fiction d'avant-garde américaine, de 1950 jusqu'à la fin du siècle. Un ironisme qu'on désigne souvent sous le champ lexical de la *postmodernité*. Aussi DFW avance-t-il, dans un ton proche de la philosophie anglo-saxonne :

I want to persuade you that irony, poker-faced silence, and fear of ridicule are distinctive of those features of contemporary U.S. culture (of which cutting-edge fiction is a part) that enjoy any significant relation to the television whose weird pretty hand has my generation by the throat. I'm going to argue that irony and ridicule are entertaining and effective, and that at the same time they are agents of a great despair and stasis in U.S. culture, and that for aspiring fiction writers they pose especially terrible problems³¹⁹.

Nous reviendrons sur ces considérations et sur le thème de l'ironie (3.4.5). Le deuxième élément, tout de même proche des problèmes et des thèmes de DFW, consiste en une association entre télévision, accoutumance et drogue. Incidemment, le sociologue Alain Ehrenberg rapproche ces deux questions – celle de l'usage des drogues et des médicaments et celle de la consommation contemporaine de télévision (qu'il dénomme assez adéquatement « terminal relationnel » ou « machine relationnelle »). Il le fait en pensant l'individualisme entre incertitude et responsabilisation de soi (ce qui exprime selon nous une logique de contrôle par l'autonomisation canalisée : chacun applique en lui-même et par lui-même un codage ou une Loi). Au passage, Erhenberg présente un découpage qui reconduit celui de Sloterdijk, entre conservation et intensification de soi.

L'assimilation de l'individualisme à la vie privée, ce quasi-réflexe, est une erreur d'analyse. Elle ne permet pas de comprendre les problèmes [...] posés par l'individualisation de l'existence. [...] Nous sommes entrés dans une société de responsabilité de soi : chacun doit impérativement un projet et agir par lui-même pour ne pas être exclu du lien [i.e. de la réticulation], quelle que soit la faiblesse des ressources culturelles, économiques ou sociales dont il dispose. J'explorerai ces thèmes en procédant à une coupe transversale de deux laboratoires de nos confusions : la restauration de la sensation de soi, que procurent les drogues ou médicaments psychotropes, et la reconstruction de l'image de soi, qu'offre la télévision depuis quelques années³²⁰.

Soulignons ici le lien étymologique qui lie narcissisme et narcose, un lien qui devient pratique dans le cas de la consommation de machines relationnelles et d'écrans privés – qui nous paraît participer de ce que nous appelons une « fenestration ». « Le mythe grec de Narcisse se rapporte directement à une réalité de l'expérience humaine, comme l'indique le mot Narcisse, dérivé étymologiquement de *narkôsis*, qui signifie torpeur³²¹. » Cela dit, nous pourrions aussi bien parler ici de stupeur, un point où se croisent encore la fragmentation par la saturation, et

³¹⁹ David Foster Wallace, « E Unibus Pluram, Television and U.S. Fiction » in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, p. 49.

³²⁰ Alain Erhenberg, *L'individu incertain*, p. 15.

³²¹ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, p. 59.

la séparation par la représentation de soi. Nous retrouvons aussi une plasticité spéculaire (où figure la plasticité d'inspiration hégélienne et derridienne de Malabou) qui nous semble confiner au nuage de figurine (même sous la forme, théoriquement ivre, de « l'intelligence collective »). La fenestration produit des interfaces transparentes, opaques (fumées) ou miroir. Comme l'écrit Carole Anne Rivière, introduisant un concept qui nous semble ici très pertinent, l'interficialité spéculaire, chargée de subjectivation molle ou souple, est peut-être davantage « spectaculaire ».

Le « spectaculaire », contraction de spectaculaire et spéculaire désignerait ici une forme de lien visuel à l'autre qui repose sur une mise en scène de l'intimité exposée de façon hyper-réelle à travers l'image vidéo ou photographique en favorisant les identifications imaginaires fusionnelles jouant sur les effets de la reconnaissance de soi dans l'autre³²².

La « specularité » serait quelque chose comme un narcissisme de groupe, dans des communautés d'intérêt réticulaires (parfois « mégamétriques »). Mais nous ajouterions qu'elle est stupéfiante : elle engage une dépendance, une torpeur, une saturation et une séparation. Nous croyons en outre que c'est ici que la télévision rejoint le web 2.0, dans un mélange entre télé-réalité, auto-fiction, fiction totale et art relationnel.

Nous allons à présent aborder la séparation médiatique dans ses deux versants, respectivement dans la fenestration (séparation interficielle et perte du milieu [*Umwelt*]) et dans la représentation (l'exosquelette personnel, définition dans la figurine). Par la fenestration, nous allons penser le rapport au monde et à autrui; par la représentation, une subjectivation plastique et ironique, ainsi qu'une privatisation de soi.

3.3.4 – La fenestration

« Il existe certainement, pour reprendre la formule évocatrice d'Ernst Bloch, 'beaucoup de chambres dans la maison du monde' – mais elles n'ont pas de portes, elles n'ont peut-être même que des fenêtres aveugles sur lesquelles on a peint un extérieur³²³. » La fenestration, au sens technique, consiste en un perçage d'une ouverture réelle ou simulée, dans une cloison. Au sens où nous l'entendons toutefois – en un sens immatériel et sociomatériel, donc – la fenestration serait plutôt quelque chose comme l'entretien d'une cloison tantôt transparente ou opaque, une cloison souple mais solide où se déterminent des ouvertures et des connections (agrégation), mais aussi des fermetures et des déconnections (ségrégation). La fenestration serait la maintenance d'une distance infinitésimale dans un rapprochement incessant. Comme

³²² Carole Anne Rivière, op. cit., p. 131.

³²³ Peter Sloterdijk, *Écumes*, p. 49.

l'écrit Larissa Hjorth, citant Heidegger dans un texte sur le téléphone cellulaire : « Mobile telephony is both everywhere and nowhere; or, to take Heidegger's state of 'undistance' (*entfernen* [sic]), the abolishment of distance also, paradoxically, destroys nearness³²⁴. » *Entfernen* : c'est-à-dire une extraction, un retirement ou un éloignement.

C'est dans *Être et temps* que Heidegger emploie l'*Entfernung*, et il la désigne comme une « modalité factice » et comme un « existential ». « Ce terme d'é-loignement [*Entfernung*], nous l'employons dans un sens actif et transitif. Il désigne une constitution d'être du *Dasein*, par rapport à laquelle le fait d'éloigner ou d'écarter quelque chose ne représente qu'une modalité déterminée, factice³²⁵. » Heidegger évoque ensuite la question ontique des médias et son ambiguïté – des médias qui semblent pour ainsi dire mécaniser l'*Entfernung* en accomplissant un « rapprochement » par la vitesse accrue, lequel obstrue peut-être l'existential de « l'é-loignement » (dans un fétichisme parallèle à la passion de la facticité) – et il s'agit peut-être là de ce remplissage que nous avons désigner par la *saturation*.

Tous les modes d'accroissement de la vitesse auxquels nous sommes aujourd'hui plus ou moins contraints de participer visent au dépassement de l'être éloigné. Avec la « radiodiffusion » par exemple, le *Dasein* accomplit un é-loignement du 'monde' encore malaisé à dominer du regard quant à son sens existential; cet é-loignement revêt la forme d'une extension du monde ambiant quotidien³²⁶.

Ces propos recourent aussi la lecture que fait Agamben du cours de Heidegger de 1929-1930. Agamben s'attarde particulièrement au thème de l'animal, de la stupeur et de l'ouverture au monde. Manifestement, Agamben y cherche à penser un point de passage entre stupeur et empuissance, un passage semblable à celui que le concept de *bloom* (Tiqqun) met en jeu.

L'animal est, à la fois ouvert et non ouvert – ou mieux, il n'est ni un ni l'autre : ouvert dans un non-dévoilement qui, d'un côté, l'étourdit et le déplace avec une violence inouïe dans son désinhibiteur et, de l'autre, ne dévoile en aucune façon comme un étant ce qui pourtant le tient ainsi fasciné et absorbé³²⁷.

Il en ressort que la fenestration médiatique exerce un fétichisme de la proximité, où chacun a pour tâche de se rendre public, créativement, de se créer un réseau, etc. La stupeur de la saturation est peut-être une chance (nous y reviendrons), mais pour l'instant, elle nous semble appuyer une séparation qui passe par une fenestration et une figuration de soi. En ce sens, « l'abolition de la distance » détruit peut-être aussi une certaine proximité et une certaine communauté. Dans cette *Entfernung* mécanisée et accélérée, l'individu est « seul mais sans

³²⁴ Larissa Hjorth, « Postal Presence: Mobile Customisation and Gender in Melbourne » in *Thumb Culture*, p. 54.

³²⁵ Martin Heidegger, *Être et temps*, p. 105 de l'édition allemande, 94 de l'édition française (traduction Emmanuel Martineau, chez Authentica). Sur la facticité, cf. le commentaire aussi dense qu'éclairant de Giorgio Agamben in *L'ombre de l'amour* : « L'amour est la passion de la facticité, dans laquelle l'homme supporte cette inappartenance et cette opacité et se les approprie (*adsuefacit*) en les gardant comme telles. » (p. 51.)

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Giorgio Agamben, *L'ouvert – De l'homme et de l'animal*, p. 90.

solitude »; il est avec autrui comme avec personne (et il s'agit bien du point d'ébranlement du *bloom*³²⁸). C'est ici que la fenestration sert la connexion dans la séparation.

Mais la fenestration représente aussi l'établissement d'une interface et d'un sens de l'interface (« l'interficialité ») au sein d'un espace interactif, au sein d'un espace d'échange de performances. Tout se passe comme si « notre » sens des surfaces passaient par la fiction totale, dans une interactivité sociomatérielle où la présence demeure assurée (Martino), mais prosthétiquement. Cette interficialité n'engage pas tellement la surface que la densité; son opacité se fait par l'accumulation des couches en transparence. Et notre sensualisme est précontraint par cette interficialité où le public et le privé s'« entredynamisent »; où désirs et plaisirs tiennent par la précontrainte de la communication récréative et du code vide de l'argent. Dans ce régime, ce ne sont pas les formes qui sont haptiques; ce sont les individus : disponibles à stupeur, à loisir, à agréger et à désagréger dans la mobilité d'une navigation (*browsing*) individuelle qui prend les codes de l'aventure (*adventura*) privée.

Au plan atmosphérique, une hapticité gazeuse condense, en temps réel, un fenêtrage instrumental et interactif. L'œil et le vent deviennent ainsi effectifs, s'il faut en croire l'étymologie de *window*, du vieux norrois *vindaunga*, composé de *vindr* – « vent » – et de *auga* – « œil ». À ce titre, il n'est pas étonnant que le terme *window* soit devenu un terme technique dans les interfaces informatiques, ni qu'il ait servi à nommer un système d'exploitation, lequel a contribué à la propagation contemporaine de la logique haptique. Le lien tactile entre l'œil et le vent, l'hapticité, implique précisément une action et une proximité par la distance : pour ainsi dire, l'esprit (*spiritus*), celui qui au contact de la glaise crée de la vie, se résume à l'action de la vue mégamétrique (du satellite géopositionnel à l'audimat). Et celle-ci est en l'occurrence « spectaculaire » et interficielle. La création en contexte de fenêtrage se résume à de l'assemblage de morceaux précontraints et à une sélection parmi un ensemble indéfini de menus – au plus près des catalogues et des inventaires.

³²⁸ Il faut ici souligner combien la disposition même du bureau de Bartleby, dans *Bartleby the Scrivener*, fait signe au levier du *bloom* : « I placed his desk close up to a small side window in that part of the room, a window which originally had afforded a lateral view of certain grimy back yards and bricks, but which, owing to subsequent erections, commanded at present no view at all, though it gave some light. » (p. 36.) Il semble que le thème de la « mort » (du « dead brick wall » aux « dead letters ») suive celui d'une interruption de la « vue » (qui est peut-être aussi bien celle du jugement). « For long periods he would stand looking out, at his pale window behind the screen, upon the dead brick wall [mur de brique aveugle]. » (p. 70.) Il convient de rappeler qu'il s'agit d'un récit de *Wall Street : a Wall Street [tall?] tale*. Qui plus est, le mur peut peut-être, parfois, tenir de la mosaïque – a fortiori la mosaïque pixolaire. Enfin, caché derrière son écran, Bartleby engendre un véritable dispositif contre-optique.

La fenestration favorise la connexion, mais dans une « alliance interactive » entre agents autonomes, une « coisolation » qui interdit la communauté labile – c’est-à-dire une circulation de communauté selon une forme-de-vie. Aussi la fenestration permet-elle de penser la transparence, de penser la publicité *dans* la privatisation. Sloterdijk la pense en termes d’écume : « Dans le contexte physique, nous entendons par le mot ‘écumes’, des systèmes polycaméristes d’inclusion de gaz dans des matériaux solides et liquides dont les cellules sont séparées les unes des autres par des parois ressemblant à des films³²⁹. » Nous la pensons plutôt en termes de gélatine plastique, une sorte de liquide protecteur qui durcit à l’air, pour faire film dans une polymérisation des individus. Mais c’est aussi bien une « peluche » et un vêtement, l’aspect communicant de l’exosquelette identitaire (une coque ou une membrane).

La fenestration est autant un milieu de séparation publique qu’une interface privée; elle est faite de figurine, et par elle la figurine se condense, passant pour ainsi dire du gazeux à la liquidité du plastique – « liquide », comme on dit « argent liquide » ou mobile. La fenestration est ambiante, non comme l’est le nuage de figurine (de manière gazeuse), mais comme une rembourrure de mousse, dont la perspective ne tient pas tellement par la profondeur que par la densité réticulaire, gérant des effets de transparence et d’opacité, de publicité et de privatisation. Elle participe de la séparation médiatique dans la mesure où elle ne rapproche que par une distanciation. Et elle ne représente pas tellement un vacuum qu’une occupation de l’intervalle.

La fenestration prend encore un caractère infinitésimal dans le fenêtrage du possible et du meilleur – *more and better* – qui sont corollaires à l’exercice du choix individuel. Le meilleur agit comme une sorte de faux messianisme, comme si le définitif et le « sauf » tenait dans une proximité possible *et* maintenue à distance. La satisfaction est un acquittement reporté, mais transporteur. La satiété pousse et tire dans une distance infinitésimale. Cet effet de traction par la satisfaction prochaine participe d’une fenestration, entendu que la représentation et le désir du possible imaginé mobilisent un effet de menu, un filtre. « People rush through the ‘multi-option’ society endlessly seeking to experience something more beautiful and better than what they have experienced to date³³⁰. » Cet effet de filtration est aussi un effet de fenestration. Il en va de ce que Deleuze dénonce dans la psychanalyse, dans un dialogue avec Claire Parnet :

³²⁹ Peter Sloterdijk, *Écumes*, p. 42.

³³⁰ Heinz Abels, « Sich dem ‘Mehrgott’ verweigern: Zu Peter Gross’ ‘Multioptionengesellschaft’ » in *Soziologische Gegenwartsdiagnosen I. Eine Bestandesaufnahme*, Uwe Schimank et Ute Volkmann (dir.), p. 104. Cité par Stefan Bertschi in « Loading Phones in a Multi-Option Society », *Thumb Culture*, p. 192.

On est forcément eu, possédé ou plutôt dépossédé. Soit le célèbre tour de cartes appelé choix forcé. Vous voulez faire choisir quelque chose à quelqu'un par exemple le roi de cœur. Vous dites d'abord : tu préfères les rouges ou les noires ? S'il répond les rouges, vous retirez les noires de la table ; s'il répond les noires, vous les prenez, vous les retirez donc aussi. Vous n'avez qu'à continuer : tu préfères les cœurs ou les carreaux ? Jusqu'à, tu préfères le roi ou la dame de cœur ? La machine binaire procède ainsi, même quand l'interviewer est de bonne volonté.³³¹

L'exercice du choix en circuit forme un dédale solide mais souple, dans la plasticité réticulaire de la bascule 1/0 : toutes les histoires semblent simultanées. La fenestration du possible est une solution en suspension, et c'est encapsulé qu'on navigue dans le possible – comme le passager d'un chariot dans un parc thématique. Dans ce contexte, la contraction se présente en tant qu'acquisition prochaine, en propre. De plus, la fenestration par le choix possible nous semble de nature spectaculaire : elle est attrayante et individuelle, à la fois autre et identitaire. Aussi le miroitement des choix, leur spectacularité et leur étoilement (réticulation spectaculaire), exerce-t-il une fascination qui empêche le geste décisif. En entraînant le désir dans un circuit de mobilisation, la spectacularité du choix individuel promet de libérer les individus de leur saturation; pourtant, avec toute son intensité prochaine, elle ne fait en quelque sorte qu'étendre la saturation, comme d'un coup de pinceau, sans rien décider. Ce n'est jamais assez, et à la fois c'est toujours trop – véritable irritation interficielle. Dans la mesure où le remplissage mobile tient dans un circuit, la fenestration par le choix au possible exerce une coupure quant au monde ou au milieu, tout comme quant à la dramaturgie des forces réelles qui pourraient s'y créer : elle ignore la puissance du vide, celle de « l'ouvert ».

La fenestration passe également par un effet de fiction. Dans le système d'exploitation du capitalisme civilisationnel, chaque « émission médiatique » ouvre une fenêtre qui sépare ponctuellement tel individu de sa situation spatiotemporelle immédiate – libre redistribution agrégante/ségrégative. Cette distraction est même légiférée, notamment pour ses effets sur la commutation routière : selon plusieurs législations, il est interdit de parler au téléphone cellulaire sans oreillette, en conduisant un véhicule motorisé; de même, l'affichage en bordure des routes est légiféré en raison de la distraction qu'il peut entraîner chez le conducteur. Ce que nous affirmons, c'est que tout artefact – et a fortiori toute fiction médiatisée – fait fenêtre pour redistribuer l'individu et le recharger en privé, *à part*, dans la chambre à air d'un écran. Ce type de fenestration a des effets remarquables sur la coprésence des corps (et c'est l'un des revers de la coisolation). En fait, cette fenestration fait en sorte que des individus se connectent immatériellement, en s'abstrayant de leur présence corporelle immédiate, tout en se dissociant

³³¹ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 28.

des corps avec lesquels il partagent l'espace immédiatement. Ce phénomène s'observe dans tous les lieux publics : tantôt par la navigation dans la banque de possibles d'un centre commercial; tantôt dans un « intense » spectacle de musique « indépendante », où des participants se photographient abondamment et documentent leur participation en sous-groupes (photographies qui entrent – à la fois lors de la capture et au moment de leur usage subséquent en ligne – dans la constitution d'un exoqueuelette). Les corps sont ensemble, mais ils se séparent l'un l'autre par une série de fenêtrages plastiques. Le surcroît d'immatérialité qui résulte de la fenestration fictionnelle accroît la densité du nuage de figurine et favorise un régime de fiction totale.

La fenestration opacifie dans une gamme de transparences, elle protège et contient, et elle sert une représentation privée. Tantôt le fenêtrage sera transparent : c'est le régime de l'explicitation et de la publicisation du privé, particulièrement dans la forme de la « vedette » : chacun peut être une pure expression de soi : artiste, acteur, *rockstar*. « A drive to be known, and the presumption that what matters is what is known, provides a different economy of subjectivization, one in which the technocultural subject is configured as a celebrity³³². » Et comme l'affirme Sloterdijk, « devenir explicite [...] signifie : être emporté par le flot qui mène de l'arrière-plan à l'avant-plan, de la Léthé à la clairière, du pli au déploiement³³³ » – et nous ajouterions : du pli à la mobilisation. Bien entendu, cette exposition publique est contenue et encadrée; et de même, la stupeur animale reste, dans toute son ouverture, imperméable à « l'ouvert ». L'explicitation et la transparence trouvent une consistance dans la publicité, laquelle supporte un acte de « singularisation » exosquelettique. C'est dire que la fenestration gère la consistance et la gloire, d'une manière *quasi-transcendantale*. Elle montre en contenant. Enfin, dans la transparence pourront jouer des effets d'opacité ou de mystère (transparence fumée ou teintée) ou encore des effets de miroitement ou d'étoilement (transparence miroir), ou même de dématérialisation de la présence « dans un jeu de reflets³³⁴ ». « Whether we seek models of greatness, or experience elsewhere on earth, we look into a mirror instead of out a window, and we see only ourselves³³⁵. »

³³² Jodi Dean, *Publicity's Secret*, pp. 12-13.

³³³ Peter Sloterdijk, *Écumes*, p. 67.

³³⁴ Ezio Manzini, *La matière de l'invention*, p. 175.

³³⁵ Daniel J. Boorstin, *The Image*, p. 117.

En fiction totale, la personne dans le miroir est aussi vraie et fictive – aussi plastique – que les autres, dans une « homogénéité riche » ou dense. Il faut dire également que le miroitement peut donner lieu à une forme d’anonymat, d’imperceptibilité ou d’invisibilité, exactement comme le *bloom* représente une chance.

On dirait d’abord : être comme tout le monde. [...] C’est ce que vivait Fitzgerald : à l’issue d’une vraie rupture, on arrive... vraiment à être comme tout le monde. Et ce n’est pas facile du tout, ne pas se faire remarquer. Être inconnu, même de sa concierge et de ses voisins. Si c’est tellement difficile, être « comme » tout le monde, c’est qu’il y a une affaire de devenir. Ce n’est pas tout le monde qui devient comme tout le monde, qui fait de tout le monde un devenir. Il y faut beaucoup d’ascèse, de sobriété, d’involution créatrice : une élégance anglaise, se confondre avec les murs, éliminer le trop-perçu, le trop-à-percevoir³³⁶.

Et traverser le fenêtrage furtivement, écraser la transparence sur l’opacité. Deleuze rejoint ici Agamben, si tant est qu’on tire son « comme » du côté du « comme non³³⁷ » de la révocation messianique d’Agamben, et l’involution créatrice, du côté de la décréation.

La fenestration expose dans une gamme de transparences, elle protège et elle sert une représentation de soi. En ce sens, nous pouvons la penser à la fois : dans sa gestion du dévoilement, comme un filtre et un écran (*screen*); dans sa nature protectrice ou conservatrice, comme un sachet plastique, un emballage ou un sac à glissière (*Ziploc*); dans sa représentativité, comme un vêtement interfaciel.

Un nombre toujours croissant de marchandises parvient désormais au consommateur, à la fin d’un circuit complexe de fabrication et de distribution, de manière presque anonyme et au milieu de beaucoup d’autres sur les rayons d’un grand magasin. La transparence de l’emballage est alors la dernière trace d’un contact direct avec ce que l’on choisit d’acheter. [...] Aujourd’hui, les objets qui jouent avec la transparence des matériaux le font souvent de façon désenchantée : plutôt qu’à dévoiler un contenu mystérieux, ils visent au même type d’allusion que les emballages de supermarché³³⁸.

La transparence plastique assure à la fois une distance et une proximité (un contact), quelque part entre un dispositif auratique et un matérialisme « désenchanté ». Elle contribue à donner une personnalité à un produit anonyme et fongible, non dans un dévoilement qui confine au mystère, mais par une explicitation et une exposition qui sert littéralement à connecter. Il s’agit là de la formule magique du pragmatisme commercial : le WYSIWYG (« What you see is what you get »). Par ailleurs, si on associe souvent superficialité et épiderme (Nietzsche), ou encore

³³⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 342.

³³⁷ Cf. Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, p. 43 et suivantes. « Être messianique, vivre dans le messie signifie la dépossession, sous la forme du *comme non*, de toute propriété juridico-factuelle (circoncis/non-circoncis; libre/esclave; homme/femme); mais cette dépossession ne fonde pas une nouvelle identité, et la ‘nouvelle créature’ n’est que l’usage et la vocation messianique de l’ancienne... » (p. 48) Le *comme non* renvoie à une révocation (contre la vocation proprement dite), à une interruption qui restitue à l’usage et même à l’expérience. S’il appartient au *bloom*, il faut supposer que la révocation du *comme non* appartient à la forme-de-vie, là où la vocation peut prêter flanc à une extraction de vie nue, à une biopolitique qui maintient dans la forme temporaire d’une forme de vie, dans un service identitaire.

³³⁸ Ezio Manzini, *La matière de l’invention*, pp. 174-175.

épiderme, vêtement et logement (McLuhan), la fenestration dans son aspect vestimentaire ou « polycamériste » joue plutôt un rôle interficiel, performatif et représentatif. Elle protège dans la mesure où elle représente – au besoin par l'entremise de l'ironie. Nous avons aussi évoqué l'aspect « pixolaire » de l'agrégation des fenêtrages. Il faut comprendre cette agrégation d'une manière interficielle, performative et réticulaire (ou relationnelle), en au moins trois dimensions. Si les gratte-ciel sont les monuments du XX^{ème} siècle, les mosaïques pixolaires réticulant des fenêtrages pourraient en être le pendant architectonique contemporain, à la fois immatériel et plastique, et travaillant en temps réel, avec une série de bascules 1/0, un continuum interficiel dont le nombre de dimensions et les paramètres dépassent le simple plan.

La fenêtre, élément architectonique fondamental dans le rythme des façades et dans la modulation du flux thermique et lumineux, s'est étendue à toute l'enveloppe de l'immeuble, au point de devenir un continuum transparent et de disparaître dans un mur-rideau plat dont les parties ne présentent aucune singularité. [...] Le gratte-ciel est l'un des symboles que la culture de notre siècle s'est donnée³³⁹...

3.3.5 – Le verre et le plastique

Nous allons maintenant examiner plus avant la transparence de la fenestration – et donc celle de la séparation médiatique. À cette fin, nous ferons appel à une réflexion comparative entre le verre et le plastique, un couple qui s'engage dans un chiasme avec celui de l'analogique et du digital, en tension avec les notions de singularité, d'infongibilité et de fragilité.

Nous avons à plusieurs reprises évoqué un passage de la superficialité à l'interficialité, dans un régime d'apparences essentiellement performatif. Il va sans dire que cela engage un autre rapport à la forme et à la matière – où la forme devient matière, et la matière forme. L'abolition de la distinction matière/forme peut donner place à un rapport matériau/forces. Si Deleuze, à la suite de Gilbert Simondon, aime penser en ces termes, nous croyons qu'il existe un discours semblable en théorie des matériaux.

Toute référence à la forme devient donc une question marginale. Ce que nous pouvons penser comme la « forme » d'un ordinateur personnel à interfaces sophistiquées est davantage un système de relations que la qualité de sa carrosserie. [...] Dans tous [les] nouveaux objets, le ludique et le fonctionnel s'entrecroisent en des rapports jamais constatés auparavant. Mais ce qui est encore plus intéressant, c'est que leur « vraie forme », c'est-à-dire l'image qu'ils impriment dans le cerveau, n'est pas leur forme physique, mais la forme du système de relations qu'ils mettent en jeu. [...] Le « matériau » dont sont faits les objets apparaît toujours plus difficile à définir selon des catégories simples et adoptées une fois pour toutes. L'unique façon de le décrire est de le considérer comme un agent doté de performances : non pas dire « ce qu'il est » mais raconter ce qu'il fait. [...] Un monde de matériaux sans nom est en train de se créer. Ils remettent en question notre rapport avec eux, nous empêchant de leur attribuer une signification qui leur confère une épaisseur physique et culturelle. Dans ce nouveau monde, il nous semble ne percevoir que des surfaces, des relations locales et momentanées, en un mot : des apparences. Encore se risque-t-on parfois à dire : cette table a l'air d'être en bois, cette lampe en métal. Mais en quoi sont faits la carrosserie de l'ordinateur, le pare-chocs de la voiture, la pointe du bic? On n'essaie même

³³⁹ Idem, pp. 166-167.

plus de se poser la question : l'objet est fait de ce qu'il semble être, et des performances dont il est capable. [...] Un matériau est quelque chose qui dans des conditions déterminées [...] se comporte d'une façon déterminée, c'est-à-dire fournit certaines performances³⁴⁰.

La forme et la matière demeurent, mais elles entrent désormais dans un tout autre paradigme (et en un sens, la distinction matière/forme est bel et bien abolie). L'information, le système de relations et la performance remplacent une vision plus ancienne et qui remonte à l'Antiquité. Un matériau n'est que la performance qu'il accomplit : il est un support de performance donnée. De même, le système de relations ou l'information peuvent être pensés en termes de forces ou de pouvoir, d'une manière pragmatique. Ce pragmatisme et cette performativité permettent de penser autrement la fenestration, tout comme l'interficialité. Dans un tel contexte technique et intermédial, l'interficialité ne concerne pas tellement le jeu des apparences, entre forme et matière; elle concerne bien plus un jeu de performances (qui engage un programme, un protocole, une ingénierie) et de connexions qui ne manquent pas de déplacer le sens du ludique et du fonctionnel. De même, le fiat haptique qui seul traverse les fenêtrages joue sur tous les tableaux, préparant une créativité tantôt ludique tantôt fonctionnelle, où les collègues sont des amis, et les amis, des collègues. Dans cette agglomération entre système de relations, performance et information, se trouve l'interficialité, un sens des surfaces et des contacts qui concernent la réticulation sociomatérielle. L'alliance interactive des agents autonomes se place dans ce paradigme de coisolation plastique, où la fiction totale engage un pragmatisme performatif oscillant entre le fonctionnel et le ludique. La séparation médiatique, dans la fenestration, entretient la mobilisation par l'interficialité. Et c'est ainsi que le capitalisme immatériel peut mobiliser toute la vie humaine pour produire de la plus-value d'une façon inusitée et souple, à partir d'une « matière » première qui ne se caractérise plus par la rareté et dont les promesses sont infinies. En ce qui nous concerne, ce qu'annonce une telle théorie des matériaux est la prise et la mobilisation des individus données *comme matériaux*, c'est-à-dire comme mélanges d'information, de performativité et de connectivité. Le matériau individuel est ainsi larvaire, un tissu de figurine fenêtré et présenté en termes de liberté et de créativité individuelles, en termes d'autonomie (et il ne s'agit plus ici de souveraineté par les *Landnahme*, mais d'une biopolitique du *sich benehmen*; d'où, encore une fois, que l'unité de lieu – *Ortung* – et d'espace importe peu à l'*Ordnung*, dans une dislocation contractile qui échappe au paradigme national, à l'Histoire et même à la notion de culture).

³⁴⁰ Idem, pp. 23, 26 et 31.

Maintenant, la fenestration engage également un sens de la transparence – nous l'avons déjà indiqué. Mais en quoi consiste vraiment cette transparence?

Pour la lumière, un objet transparent n'existe pas. Il doit contenir, séparer, protéger, isoler, soutenir sans imposer visuellement sa matérialité, ou bien ne la proposer qu'avec délicatesse, par des reflets, des opalescences, des luminosités colorées. [...] Les objets transparents ont toujours possédé une triple personnalité, souvent hygiénique et fonctionnelle d'abord, informationnelle par ailleurs, esthétique et émotionnelle enfin³⁴¹.

La transparence nous apparaît comme une qualité pertinente, non seulement pour penser les matériaux contemporains, mais aussi pour penser la sociomatérialité et la société contemporaine dans un régime de séparéité. La transparence implique des caractéristiques essentielles à la séparation médiatique, et c'est bien ainsi que nous croyons qu'il faille la penser, du moins en partie – comme une fenestration. Elle implique un sens de la contenance, de la sécurité et de la conservation (hygiénisme), un sens du dévoilement filtré (information) et un sens de la représentativité interficielle (chargement – *loading* – émotionnel et esthétique). Incidemment, « la principale voie du 'rendre transparent' passe [...] par des matériaux amorphes comme le verre et de nombreux plastiques, dépourvus de charges ou de pigments³⁴². » Elle fait appel à des matériaux qui se distinguent par une performance médiatique, et non par une forme spécifique.

La transparence *en tant que telle*, a de plus tendance à se faire oublier, elle a tendance au retrait ou à l'effacement (analogue à la communication ou à la médialité). Si on en ignore le caractère historique et matériel, sa facticité peut facilement verser dans un fétichisme auratique où la singularité infongible et erratique se confond avec la plasticité fongible des codes vides, y incluant celui de la représentation (protocoles, performativité, programmation); où le fragile et la matière sont confondus avec une sensation de présence a- ou intemporelle. Par conséquent, tout comme la transparence, le fenêtrage n'est ni « visible » ni spectaculaire (ce n'est ni un sujet ni un objet : c'est un « matériau »). Le fenêtrage demeure inaccessible et opaque – d'où son énergie et son efficacité³⁴³; d'où aussi l'habillage auratique, le fétichisme et la fascination qu'il nourrit : un fétichisme de la figurine et du passage à l'acte, par l'image mobilisante, quelque part entre le manque et la satisfaction. En réalité, le fenêtrage ne vient à paraître comme tel que dans l'ironie; mais l'ironie survient comme un fenêtrage supplémentaire, et le détournement ironique agit comme une odeur qui identifie un gaz imperceptible, ou un colorant identifiant

³⁴¹ Idem, pp. 159 et 165.

³⁴² Idem, p. 161.

³⁴³ Cette transparence nous semble proche de l'anonymat d'un Dr. Mabuse. Cf. *Dr. Mabuse, der Spieler – Ein Bild der Zeit* (1922). Également : Alain Deneault, *L'impossible exil du Doktor Mabuse* (court-métrage, 2006).

un liquide autrement invisible. Le surcroît d'explicitation de l'ironie ne fait qu'ajouter une couche de séparation supplémentaire, sans rien démobiliser (on identifie la médialité à partir de la privatisation). En ce sens, l'ironie agit comme du verre fumé : elle est *cool*, tout comme l'est l'eau d'un radiateur.

Dans sa réflexion sur l'air et l'écume, Sloterdijk évoque un mélange d'air et de terre qui semble proche de la « globalisation terrestre » – laquelle nous paraît correspondre en partie, historiographiquement, à la modernité humaniste : « Nous qualifions de 'terrestre' la globalisation qui succède à la globalisation métaphysique et précède la globalisation communicative³⁴⁴. » Cette globalisation terrestre est le lieu théorique où Schmitt oppose le *nomos* de la terre au Léviathan et à la thalassopolitique anglosaxonne; mais il s'agit aussi du plan où s'insère Benjamin, en un geste intellectuel visionnaire, sinon de *voyant* : en effet, Benjamin anticipe les bouleversements fondamentaux qu'implique la mécanisation de la perception humaine. En 1933, Benjamin fait appel au verre pour penser une nouvelle subjectivité, une subjectivité non-fasciste qui, si elle peut être récupérée par le capitalisme, peut également s'en écarter (le verre se montre analogue à la médialité mécanisée). En outre, le changement de paradigme de « globalisation » remonte, et pour Sloterdijk, et pour Benjamin, à la première guerre mondiale. Aussi l'air et l'écume de Sloterdijk sont-ils deux éléments d'une perspective sur le capitalisme civilisationnel, lequel émerge avec l'apparition des médias de masse et la subordination de la généralité (langage, culture, État) par un pouvoir organisé qui fonctionne à partir de mesures, rapportées ou rapportables au capital.

En somme, la globalisation terrestre correspond à un mélange d'air et de terre, et peut-être de capitalisme et d'imaginaire national – des mélanges qui peuvent être conçus en rapport à un matériau, le verre, et à une époque, la première moitié du XX^{ème} siècle. « La 'terre', associée à l'air, produit une écume stable et sèche – comme la pierre de lave ou le verre soufflé. » Quant à la globalisation communicative, elle correspond pour Sloterdijk à un monde « aphrologiquement » atmosphérique, un monde où se dispose un jeu d'isolation et de prises d'air (ce qui se distingue clairement des *Landnahme* schmittiennes), entre le fluide et le liquide. « L'eau', en revanche, associée à l'air, produit une écume humide, liquide et fugitive comme celle de la mer et le dépôt sur les cuves en fermentation. C'est sur cette liaison éphémère de gaz

³⁴⁴ Peter Sloterdijk, *Écumes*, p. 15.

et de liquides que le concept courant d'écume prend modèle³⁴⁵. » Sloterdijk pense ainsi le capitalisme civilisationnel : comme un monde de communication et d'information, mais aussi comme un monde atmosphérique, dont l'écume fournit le modèle conceptuel. Ce geste permet de penser la séparation *avec* l'immatérialité (laquelle donne au capitalisme contemporain son centre de gravité). Pour notre part, nous préférons penser la communication récréative, avec la séparation et la saturation médiatiques, en termes de plasticité; et nous utilisons une famille de matériaux, les polymères, pour engager notre réflexion sur le capitalisme civilisationnel. En effet, la nature « protéenne » des polymères, leur caractère artificiel, leur omniprésence matérielle – sans même parler de leur rapport aux sources d'énergie fossile – en font une famille de matériaux idéale pour penser le code vide de l'argent tout comme celui de la communication récréative. De même, nous pensons la transparence de la fenestration en termes plastiques. Ce faisant, nous nous engageons dans un sillon comparatif dense et délicat : d'abord, la modernité, le verre et la « pauvreté en expérience » benjaminienne sont conviées; ensuite, le thème de la fragilité et de la fongibilité entrent en jeu. Dans le processus, les transparences vitreuse et plastique, bien qu'elles exposent des densités, des capacités et des époques distinctes, révèlent une médialité conférant au capitalisme une ampleur civilisationnelle, tout comme une communication dans la séparation.

« Rendre transparent », nous dit Ezio Manzini, « a surtout consisté à faire pénétrer la lumière du jour dans les intérieurs [...], à produire des contenants qui laissent voir leur contenu [...], à créer enfin des valeurs esthétiques autour de cette matérialité lumineuse et invisible. » En bref, la transparence sert une fonction d'éclairage, une fonction informative et une fonction esthétique.

Jusqu'à une époque très récente tout cela était lié à l'utilisation du verre. [...] Il paraît normal que le verre, matériau noble, ait aussi un caractère susceptible : dur et fragile à la fois. « Fragile comme le verre », dit-on encore aujourd'hui, moins pour dénoncer un défaut que pour appeler au respect. Puis les plastiques sont apparus, dont beaucoup sont transparents. Ils ne sont pas seulement entrés en concurrence avec le verre dans ses applications habituelles, ils ont aussi étendu la transparence à des nouveaux secteurs commerciaux : emballage, meubles, vêtements, etc. L'image traditionnelle de l'objet transparent en a été profondément modifiée : outre qu'elle s'est mise à proliférer, la transparence s'est libérée de son historique fragilité. Sa connotation de noblesse a disparu du fait du caractère désormais non exceptionnel de la performance, mais aussi parce que l'usage des objets transparents ne demande plus l'attention qu'exigeait le verre. On pourrait dire, en paraphrasant Benjamin, que la transparence, à l'époque de sa reproductibilité technique, a perdu toute son aura. [...] Les plastiques sont partout en compétition avec le verre³⁴⁶.

³⁴⁵ Cette citation et la précédente, Peter Sloterdijk, *Écumes*, pp. 23-24.

³⁴⁶ Ezio Manzini, op. cit., pp. 159 et 163.

Dans le domaine de la transparence, les polymères tendent à remplacer le verre en raison de leurs multiples propriétés et de leur performativité supérieure. Pourtant, au moment de leur découverte, ils n'avaient pas la stabilité ni l'adaptabilité que nous leur connaissons aujourd'hui, et par conséquent, ils étaient comparés au verre (par exemple, au début du XX^{ème} siècle, le travail de la cellulose était délicat et fastidieux comme celui du verre) : « [Glass,] one of the oldest plastics known³⁴⁷. » Ce qui vient également rappeler l'étymologie de *plastique*, proche de celle de *plateau*, et liée au travail de la glaise dans la poterie (*plastikos* dérivant de *plassein* et de *plattein*).

Ce n'est pas un hasard si Benjamin, réfléchissant à partir de Paul Scheerbart, discute des propriétés du verre, dans *Expérience et pauvreté*. Ce texte très dense mène une méditation sur le désarroi et le désenchantement qui succèdent à la Première Guerre mondiale. Selon Benjamin, les gens en revinrent « pauvres en expérience communicable » non pas tant en raison de la violence et de l'ampleur du conflit, mais en raison du déploiement nouveau de la technique qui, à cette époque, fit un bond qualitatif appréciable. En effet, le début du XX^e voit l'invention ou la diffusion massive de l'avion, du plastique (bakélite), de la radio, du téléphone, de l'automobile, de l'appareil photographique portatif, des armes chimiques (gaz chloré, gaz moutarde), l'instrumentalisation des médias de masse, et ainsi de suite. C'est comme si la violence de la Première Guerre marquait cette coupure technologique par où le monde et la possibilité d'y faire des expériences communicables sont métamorphosés, ouvrant un siècle marqué par la vitesse et la dématérialisation que résume bien la formule *roaring twenties*. Benjamin résume cette époque par le terme *barbarie*, qui consiste à « recommencer au début, [à] reprendre à zéro, [à] se débrouiller avec peu, [à] construire avec presque rien³⁴⁸ ». Cette barbarie est celle d'une construction sans cesse en table rase, une puissance contingente qui présente un rapport singulier à la fragilité : forte d'être démunie, résiliente, cette puissance ne devient peut-être fragile que dans le durcissement (à l'image du capital). Ailleurs on aura écrit : « Feel as if you were defeated for ever. Pay close attention to this technique. I beg you, for it seems to me that in trying it you should melt entirely to water³⁴⁹. »

³⁴⁷ Jefferey L. Meikle, *American Plastic*, p. 65.

³⁴⁸ Op. cit., p. 366-367. Incidemment, c'est un concept qui recoupe en partie ce que Freud entend par *Unheimliche*, « inquiétante étrangeté », dès 1906. L'essor du fantastique et du spiritualisme à la fin du 19^e siècle a souvent été associé aux découvertes technologiques d'alors, particulièrement avec la photographie.

³⁴⁹ *The Cloud of Unknowing*, chapitre 32, p. 55. (Auteur inconnu.)

À cette barbarie ou à cette pauvreté, Benjamin associe le verre. Le caractère civilisationnel (*Glaskultur*) de ce matériau moderne exprime une chance historique qui passe par la transparence, une transparence qui produit une barbarie qui peut s'avérer positive (comme celle du *bloom*).

Le verre, ce n'est pas un hasard, est un matériel dur et lisse sur lequel rien n'a prise [an dem nichts festsetz]. Un matériau froid et sobre, également. Les objets de verre n'ont pas d'« aura ». Le verre, d'une manière générale, est l'ennemi du mystère [des Geheimnisse]. Il est aussi l'ennemi de la propriété. [De l'appropriation, de la propriété et de la trace bourgeoise,] de cela, Scheerbart avec son verre, le Bauhaus avec son fer, sont venus à bout : ils ont créé des espaces dans lesquels il est difficile de laisser des traces³⁵⁰.

Le verre est en quelque sorte le pendant matériel de la reproductibilité technique. Il lie en s'effaçant et unit en séparant. En ce sens, il concerne une médialité éventuellement incommunicable (une stupeur), puisqu'il fait communiquer, mais par transparence, ce qui donne à croire que la communication est naturelle et immédiate. Aussi rigide soit-il, le verre favorise « l'écoulement » public et le rapport visuel, indifférent aux effets de sens de ce qui le traverse. Son incommunicable transparence en fait, paradoxalement, un média très efficace. Il ne retient rien, sa prise est pleine d'une grâce aérienne (« *an dem nichts festsetz* » : ni *Landnahme* ni *Aufnahme*). Il s'agit d'un matériau qui surpasse le monde des formes. Le verre laisse ainsi circuler les informations tout en séparant, prévenant les rencontres corporelles immédiates et agissant comme une surface intercalaire. Toutefois, le verre est dur et destructible, et il est plus difficile de voir en quoi sa fragilité représente celle de notre contemporanéité. En effet, si le verre n'a pas d'aura, s'il échappe à la prise ou à l'emprise, c'est en raison d'une transparence qui confine au fongible. Nous nous exprimons ainsi, puisque selon Benjamin, la photographie accomplit une dévaluation de l'aura : l'enregistrement analogique mécanise la perception en propageant une fongibilité générique analogique (laquelle supplante la généricité linguistique, historiographique et nationale). Par conséquent, le problème de la corruption de la matière et de la singularité, celui du caractère historique et temporel de l'infongible, est résolu dans une fongibilité qui n'a rien de fragile. Et même dans l'appropriation d'un caractère singulier, par où le fongible se dote des attributs de l'infongible et se revêt d'une nouvelle aura, dans un fétichisme spectaculaire (celui de l'« image vraie »), l'enregistrement analogique se place à l'abri de la fragilité. Dans les publicités, les films, les photographies, la représentation immatérielle produit un ordre d'évidence transcendantal capturé par le capitalisme. Par conséquent, le verre qui échappe à la trace et à la propriété n'est peut-être pas le matériau idéal pour penser la barbarie positive, entendu qu'en cette dernière se fait jour un nouveau ordre expérientiel et

³⁵⁰ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » in *Œuvres*, tome III, pp. 369-370.

empirique, une nouvelle puissance de singularisation, et donc une nouvelle fragilité (faiblesse ou impuissance interruptive). Ainsi, dans sa fragilité, le verre se tourne vers l'infongible, mais dans sa transparence, il se tourne vers un nouveau régime de fongibilité – lequel entre dans la formation du capitalisme civilisationnel. Ceci dit, rien n'empêche de penser le verre comme un ancêtre du plastique, et de concevoir le verre et le plastique selon leurs usages et ce qu'ils manifestent de la vie politique et spirituelle contemporaine.

Sloterdijk a pour sa part cherché à penser la fragilité en regard d'un principe de réalité : est fragile le plus réel, c'est-à-dire la singularité de ce qui ne peut se répéter; autrement dit, est fragile l'événement. Sloterdijk reprend l'intuition benjaminienne de la brisure historique en faisant débiter le XX^e siècle le 22 avril 1915, occasion du premier usage de gaz comme arme de combat. Ce moment marque selon lui un saut par où la modernité cesse de se définir à partir du sujet individuel pour intégrer une dimension atmosphérique et environnementale, littéralement globale, qui devient la force motrice des sociétés industrialisées. La nature de ce qui est dit réel change aussi, tout comme celle de la fragilité, que Sloterdijk définit ainsi: « Le fragile doit être pensé comme le lieu et le mode de ce qui est le plus réel. Il faut montrer que ce qui ne se répète pas est un phénomène plus élevé que le sériel³⁵¹. » Par conséquent, pour Sloterdijk, les grands ensembles environnementaux sont plus fragiles et réels que les sujets individuels, par leur délicate complexité, dans un rapport de nécessité ontologique. Les individus font partie d'un monde qui les place en position de co-fragilité : leur part de singularité est directement liée à la réalité et à la fragilité d'un monde unique. Ce qui est dur est d'autant plus destructible, comme du verre. Aussi faut-il envisager d'autres façons de vivre la fragilité ou la singularité, « le plus réel ». Nous retrouvons ici un arrangement entre sérialisme fongible, singularité infongible et sécurité (soit une biopolitique).

Sloterdijk parle de notre contemporanéité en ces termes : « Là où on déplorait des pertes de formes s'installent des gains de mobilité³⁵². » Comment concilier le verre moderne avec une époque atmosphérique innervée de processus immatériels? Il faut concevoir un autre matériau, soit le plastique, « matière de toutes les formes³⁵³ ». Certes, le plastique peut être durci, ce qui le rend destructible, mais ces désavantages sont ceux d'un ensemble particulier d'usages ou de

³⁵¹ Op. cit., p. 34.

³⁵² Op. cit., p. 20.

³⁵³ Tel que l'affirmait l'entreprise Du Pont au début du 20^e siècle, slogan qui fut récupéré et propagé par l'entreprise Bakelite dans les années 1920.

formes, car tout se passe comme si le plastique éliminait la fragilité (on ne l'associe pas sans raison à l'éternité, dans les années 1920). À la différence du verre, le plastique se caractérise par la souplesse, et sa fragilité n'est qu'accidentelle. De plus, sa perfection générique, son homogénéité lui donne un air d'immunité hygiénique, laquelle rend définitivement caduque la dialectique du soi et de l'autre, puisque ce qui est générique n'est propre à personne (aucun « soi », d'où un besoin de prothèses identitaires vendues à la pièce, et de pièce en pièce). Ceci dit, comment penser la fragilité et l'impuissance interruptive en regard du plastique? Le plastique semble préparer un monde trop souple pour être vulnérable, repoussant la vulnérabilité et la singularité hors de son rayon; son étanchéité est anti-messianique. Alors? Nous pourrions distinguer deux sortes de fragilité : une fragilité qui dépend d'un code vide et y trouve sa force et sa sécurité, et une fragilité ou une impuissance hors-la-loi dont la puissance n'entre dans aucune performance. Si le fragile est le lieu et le mode de ce qui est le plus réel, c'est-à-dire le plus singulier, le plus éphémère et ce qui se dérobe à l'enregistrement, alors il faut admettre que le plastique annonce un monde qui ne connaît plus la fragilité. Ou plutôt : qui ne connaît de fragilité qu'à l'intérieur de son code vide, selon des règles et des lois incontournables. Et donc, contrairement au verre qui ne garde aucune trace mais demeure fragile, la plasticité participe d'une prise biopolitique, dans une transparence souple à haute densité, mais robuste et fongible.

C'est aussi pourquoi il faut distinguer deux plasticités. D'une part, on trouve une plasticité dont la toute-communication ressemble à l'incommunicabilité de l'expérience moderne, dont l'emblème est le verre ou les polymères. Cette plasticité favorise la mobilité et la circulation, mais à l'intérieur des limites d'un code vide. C'est une sorte de pellicule transparente protectrice qui unit pour autant qu'elle divise ou assigne à résidence – elle passe par une fenestration. Cette plasticité exécute du programme, et c'est en ce sens qu'on peut la penser en termes de performance. La fragilité et le principe de réalité de cette plasticité sont limités puisqu'ils sont subordonnés à un code vide : centre périphérique qu'il faut préserver à tout prix, quitte à recourir à l'état d'exception. D'autre part, on trouverait ce que nous appellerons pour l'instant plasmaticité, une « plasticité noire » interruptive mais non négative et qui se rapporte, non pas à un code vide, mais à un vide sans code. Nous invoquerons pour l'instant, sans commenter : « La décréation est le vol immobile qui ne se soutient que sur l'aile noire, À chaque battement de cette aile, tant le monde effectif que les mondes possibles sont reconduits

l'un à son droit à ne pas être, les autres à leur droit à exister.³⁵⁴ » La plasmaticité expose un « droit » ou une décision à ne pas être, un droit au désœuvrement. Il exprime l'épuisement du possible actuel et la puissance du virtuel.

*

La transparence de la fenestration relève du plastique – d'une plasticité contractile. Cette plasticité peut encore être pensée comme une interficialité performative selon des étagements horizontaux de codes vides performatifs (jusqu'au code vide de l'argent) – des coulées de codes. Ces étagements (*levels*) sont aussi bien des tableaux, des arrangements performatifs ou ergodiques (contre-katargétiques) qui, s'ils ne traçaient pas ségrégativement et agonistiquement des limites, feraient de véritables plateaux d'intensité dans un continuum (nous retrouvons là l'ambiguïté de *plastikos*, entre *plassein* et *plattein*).

« The word 'ergodic' is appropriated from physics, and it is constituted by the two Greek words *Ergos*, 'work,' and *Hodos*, 'path or road,' and in this context it is used to describe a type of discourse whose signs emerge as a path produced by a non-trivial element of work. Ergodic phenomena are produced by some kind of cybernetic system, i.e., a machine (or a human) that operates as an information feed-back loop, which will generate a different semiotic sequence each time it is engaged³⁵⁵. »

L'ergodicité, c'est aussi bien l'interactivité réciproque en temps réel. Nous formulons la linéarité performative en terme de tableau, entre le portrait situationnel singularisant (on ne représente pas l'homme en général, mais tel homme en particulier³⁵⁶) et l'étagement où se détachent des seuils de capacité ou de permissivité loisible dans une sorte de dramaturgie performative : nous retrouvons là l'appareil de signification du jeu vidéo, fonctionnant par des boucles de rétroactions ergodiques. C'est ainsi que chacun des tableaux d'un jeu vidéo n'expriment pas tellement un morceau narratif dans un ensemble diégétique; les jeux sont bien plus marqués par une variation continue qui marque l'intensification cinétique et psychomotrice du jeu, exigeant davantage d'investissement du joueur, lequel se voit simultanément récompensé et doté de nouveaux pouvoirs ou de nouvelles puissances, le plus souvent manifestés par une arme nouvelle et supérieure. Dans cette dramaturgie, le sens suit le pouvoir (*Können*) : la courbe de difficulté est une courbe de capacité selon un système de règles; et c'est là que se situe cette sorte de « mélodie rythmique », cette sorte de modulation,

³⁵⁴ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, p. 83.

³⁵⁵ Espen Aarseth, « Aporia and Epiphany in *Doom* and *The Speaking Clock* », dans *Cyberspace textuality*, Marie-Laure Ryan (dir.), pp. 32-33.

³⁵⁶ Cf. *Face à l'histoire, 1933-1966, L'artiste moderne devant l'événement historique*, Jean-Paul Ameline et Harry Bellet (dir.).

harmonieuse ou non, de la puissance exprimée dans un jeu vidéo. Bref, la dramaturgie performative vidéoludique représente la forme culturelle d'un étagement de codes vides. (Il faudrait voir comment ce phénomène apparaît dans le sport, tant comme pratique que comme spectacle.) Ajoutons que dans l'étagement de codes, le sens et la signification ne composent pas tant une unité de temps et de lieu qu'une unité de *situation* entre portraits de pouvoir, entre des tableaux « biographiques ». L'art relationnel est *in situ*, mais il n'y a plus de lieu ni d'histoire pour y propager de la consistance – s'y trouve un espace mondialisé en temps réel.

Aussi ces étagement de codes n'ouvrent-ils pas des champs libres; ils délimitent un espace de connexions, de relations et de performances – « free movement within a more rigid structure³⁵⁷ » : un *arena* granuleux et fissible³⁵⁸, à la fois agonistique et collaboratif. Cet espace produit du matériau ambiant (nuage de figurine), dont la puissance passe performativement à l'acte. Une telle logique est digitale et nous pouvons la penser, comme le fait McKenzie Wark, en terme de jeu aux règles déterminées, c'est-à-dire comme un *gamespace*.

Dans un paradigme de pensée où le couple forme/matière (schéma hylémorphique) est remplacé par un jeu entre matériau et forces, et où le matériau est défini selon une attente de performance, la transparence du fenêtrage médiatique donne à penser en termes de code vide, de programmation, de performance ou d'algorithme. Dans cette situation théorique, nous pouvons penser la transparence en termes terrestres, selon le verre et selon des *Land-* ou des *Aufnahme* : nous retrouverions ici les technologies de reproduction analogiques (par exemple la photographie), tout comme un nationalisme massif et moderne. Nous retrouvons aussi, à la fois la fongibilité générique et à la fois le moment où le capitalisme devient civilisationnel, dans la subordination du générique au numérique – moment qui prépare une « haute définition » et une « haute résolution », une démultiplication décisive des choix où définir revient à mesurer. Mais nous pouvons bien mieux penser la transparence en termes atmosphériques et plastiques : nous retrouvons alors les technologies de reproduction digitales. L'informatique, le jeu et le jeu vidéo deviennent des notions et des réalités nécessaires pour penser la séparation et la saturation médiatiques, et donc pour penser le capitalisme civilisationnel comme communication récréative. Par conséquent, nous croyons tout autant qu'il existe un rapport étroit entre plasticité, communication, mesurabilité et jeu. Mais encore, dans la mesure où le capitalisme civilisationnel occupe biopolitiquement le monde immatériel, par une extraction de

³⁵⁷ Eric Zimmerman, « Gaming Literacy » in *Video Game Theory Reader 2*, Perron et J. P. Wolf (dir.), p. 26.

³⁵⁸ En français, *arène* a longtemps signifié « sable », comme le latin *arena* dont il est issu.

vie nue où les formes de vie sont exposées à une séparation et une saturation médiatique avec des effets de transparence et d'opacité, la question de la puissance de la création langagière devient immédiatement une question d'ordre éthique : l'esthétique est *occupée*. Nous avons considéré la saturation puis la séparation médiatique, envisageant d'abord cette dernière comme un travail de fenestration. Nous allons maintenant nous pencher sur la séparation comme privatisation de l'existence et service identitaire.

3.4.4 – La figurine et la vie fictive

Dans la mesure où l'écriture et la création littéraire sont forcément des activités spirituelles qui engagent une certaine (dé)subjectivation, nous allons considérer ici quelques problèmes liés à l'individualisme récréatif et communicationnel. Nous discuterons ensuite d'ironie et d'identité personnelle, en plus de considérer des figures de subjectivation contemporaine.

Nous avons évoqué à plusieurs reprises, parfois d'une manière détaillée, un « exosquelette identitaire », un « parc de larves » ou encore un « nuage de figurine ». Nous voudrions à présent revenir sur ces concepts en les pensant dans l'exercice d'une séparation médiatique, et voir comment le nuage de figurine se détaille pour ainsi dire atomistiquement. La figurine représente l'individualisme possessif d'un Macpherson, mais d'une manière immatérielle : l'individualisme possessif immatériel consomme et produit de la figurine dans un découpage privé, par où l'individu se mobilise et est mobilisé entre intensification et conservation de soi. L'individualisme livresque que nous retrouvons dans l'humanisme, et qui concerne la vie spirituelle par l'intervention des concepts de Raison et de Culture dans un régime auctorial, trouve ici un pendant civilisationnel, dans le capitalisme. Toutefois, cet individualisme créatif et récréatif est à la fois vide et plein, à la fois code et saturation. C'est à la fois l'homme sans qualités (*ohne Eigenschaften*) et l'homme de toutes les qualités. Cette conjonction où s'exerce une séparation simultanément contractuelle, civilisationnelle et conventionnelle, peut être formulée en termes plastiques, comme *plasticité*. L'universelle impropriété de l'individualisme (ré)créatif est plastique, sa possessivité est mobile et mobilisable. Cet individualisme trouve sa consistance – une plus-value de certitude ou de sécurité – dans la solidité d'un code vide, lequel se manifeste ici dans la représentation personnelle, sous la forme d'un devoir de représentation, d'un service identitaire. Il s'agit d'une généricité extrêmement fluide et numérisable : en effet, le générique se subordonne ici au numérique, à la fois parce qu'en lui se déploie un trafic de flux

d'argent, dans l'acquisition de marchandises identitaires, et à la fois parce qu'il engage une nouvelle « topologie », de nouveaux lieux communs à la périphérie desquels se tient l'air dégagé de la tendance ou de la mode. Cette topologie où se malaxent rétroactivement et le dépassé et l'actuel, nous l'avons déjà effleurée en évoquant une mosaïque pixolaire par où se formaient des tableaux et des portraits réticulaires, où jouent simultanément des choix ségrégatifs et agrégatifs. En fait, le « in » et le « out » des magazines de mode nous semble étrangement compatible avec la topologie digitale – une disposition au code binaire 1/0 – tout comme avec la logique des flux des circuits électriques, entre « on » et « off ». Pour ces raisons, la généricité ici en cause, qui relève d'un passage de l'analogique au digital, est en réalité une « microgénéricité » – si on la compare avec l'assujettissement générico-linguistique de la souveraineté étatique, autrement plus large (le Léviathan nous en donne l'image excellente). Elle est microgénérique, ce pour quoi nous parlons d'individualisme fongible au lieu de singularité infongible. Pour le dire autrement, la fongibilité générico-analogique est compressée et contractée au maximum dans la « souveraineté » d'individus libres, agents autonomes et créatifs; et elle est simultanément subordonnée au travail numérique de l'argent et de la disposition plastique (de l'*homo œconomicus* au *hipster* protéen).

Cependant, l'individualisme (ré)créatif, la figurine fissible, représente pour nous une séparation médiatique. Le nuage de figurine, par l'intermédiaire d'un travail de fenestration, cumule une série de séparations, notamment dans la privatisation de l'existence donnée comme principe ontologique, ou encore dans la nécessité de se distinguer socioéconomiquement en se chargeant individuellement de personnalité (cf. les *drivers* et les techniques de *loading*). Le nuage de figurine cumule et canalise un sens de la distance immatérielle qui confine à l'ironie et à la peur représentationnelle (véritable « névrose » publique qui s'emboîte dans la névrose biopolitique). En ce qui concerne l'individualisme possessif, la figurine sert à la fois de conducteur d'intensité (agiter l'expérience dans une représentation de soi, processus saturant) et à la fois d'isolant ou de pellicule protectrice (se conserver et se stabiliser, même temporairement). La manifestation et la publicité de soi tiennent dans ce paradigme domestique.

C'est dans ce dernier travail d'isolation que fonctionne ce que nous avons nommé l'« exosquelette identitaire », lequel est plastique et « microgénérique », changeant et personnel. L'exosquelette ne renvoie pas à l'essentialisme d'une personne substantifique indépendante

d'autrui; ce n'est pas une forme mais un matériau, une interface qui répond d'une gamme de performances. En tant qu'interface, l'exosquelette identitaire rapproche autant qu'il écarte. Il joue un rôle protecteur. L'exosquelette sert de support à la personne, dont il recharge la présence. « L'identité est une prothèse d'évidence en milieu incertain³⁵⁹. » Ce rôle protecteur, proche de la carapace, assure littéralement la présence : c'est toute la consistance individuelle qui y réside interficiellement. Ajoutons que, en garantissant la présence, l'exosquelette supporte un individualisme qui est à la fois désenchanté et incapable de magie (Martino). Pourtant, il ne tient pas pour autant dans un paradigme rationnel : il fait plutôt fond sur le monde atmosphérique de la fiction totale. Le *bloom* peut ou bien devenir une trouée autonome (*Ausweg*, vide sans code) ou une entretenir une micro-coquille (*Freiheit*, code vide).

Si le *gamespace* trouve son centre partout, et sa circonférence nulle part, le « centre » sous l'exosquelette est nulle part; mou et saturé, il n'existe pour ainsi dire qu'en périphérie, dans une périphérie qui, non seulement ne lui appartient pas, mais l'assujettit et le détermine librement, presque par attraction motrice érotique (Aristote), performativement. Son centre est pour ainsi dire interficiel, et nous ne sommes pas étonné qu'un dramaturge s'exprime en ces termes :

But today, I see within us all (myself included) the replacement of complex inner density with a new kind of self-evolving under the pressure of information overload and the technology of the “instantly available”. A new self that needs to contain less and less of an inner repertory of dense cultural inheritance—as we all become “pancake people”—spread wide and thin as we connect with that vast network of information accessed by the mere touch of a button³⁶⁰.

La figurine tient entre la pâte liquide et l'étalement interficiel, entre la saturation liquéfiant et l'étagement de codes dans des tableaux de possibilités, et conséquemment le trait d'esprit de Foreman fonctionne très bien : l'individualisme (ré)créatif tient dans une interficialité qui confine à l'étendue et à la circulation, mais aussi à la perte de densité personnelle (« pancake people »). Par ailleurs, le caractère plane ou plat du « crêpage » nous semble relever d'un écrasement contractile, où l'attention, le temps et l'espace sont contractés. Cette planéité est sans centre vertical, elle est littéralement invertébrée; et son système nerveux, son réseau d'attention, se disperse et se mobilise à l'horizontale, sans perspective (autre que celle des menus – autant de « bifurcations » dans l'aventure biographique). La figurine n'a pas de musculature éthopoiétique, mais des impulsions quasi algorithmiques.

³⁵⁹ Peter Sloterdijk, *Écumes*, p. 174.

³⁶⁰ Richard Foreman, « The Pancake People, or, 'The Gods Are Pounding my Head' » in *Edge – The Third Culture*, en ligne : <http://www.edge.org/3rd_culture/foreman05/foreman05_index.html>. Mentionné par Nicholas Carr dans « Is Google Making Us Stupid? ».

Aussi utilisons-nous cette expression – « exosquelette identitaire » – en référence au monde des invertébrés, et particulièrement à celui des crustacés et des insectes. Nous croyons qu'elle évoque le monde des arthropodes, ou encore celui des araignées ou des fourmis. Tout comme le concept de capitalisme civilisationnel, celui d'exosquelette nous permet de regrouper un ensemble de propositions disparates mais compatibles. C'est ainsi que Google utilise des logiciels naturellement nommés *spiders* pour connecter des billions (non pas milliards, mais billions!) de pages *web*; que David Foster Wallace utilise le motif de l'insecte kafkaïen ou celui de la veuve noire dans *Infinite Jest*³⁶¹; que Bernard Stiegler évoque une société d'arthropodes en utilisant l'image de la fourmi, dans un chapitre intitulé « Allégorie de la fourmilière » :

« C'est la capacité d'*attention* des consommateurs plutôt que les matières premières qui devient une ressource rare », écrit Rifkin [cf. *The Age of Access*] [...] Cette captation de l'attention comme contrôle peut bien être une capture au sens de Mille Plateaux (qui est en fait une transduction au sens de Simondon) : nous verrons qu'ici la capture induit un deveni-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 entropique³⁶².

Ensuite, les insectes permettent de penser la segmentation et la compartimentation d'une manière inusitée. Le latin *insectum* est calqué sur le grec *entomon*, « coupé », à cause des étranglements dans la forme du corps. La figure de l'insecte, et a fortiori le concept d'exosquelette, nous permet d'envisager une segmentation de l'individu selon une gammes de goûts parfois contradictoires (et autant de choix et de possibles), ou encore selon un fenêtrage intra-individuel où des récits rivaux marquent des régimes de socialité distincts – ce que Deleuze tente peut-être de penser dans la schizophrénie. Qui plus est, les *arthro-podes* sont définis étymologiquement comme des créatures aux pattes articulées, et nous pourrions même dire que leurs articulations – à la fois connexions et étranglements – expriment toute leur

³⁶¹ Le motif de la veuve noire est central dans *Infinite Jest* (jusqu'à se rapporter au titre du roman), et il apparaît au fil des milliers de pages de l'opus magnum de DFW... pour réellement tisser une toile narrative : « the widows are all over the place, both here and in Tucson, spottable on all but the coldest nights, their dusty webs without any kind of pattern, clotting just about at any right-angled place that's dim or out of the way » (*Infinite Jest*, p. 45). Quant à l'insecte kafkaïen, il se trouve dans un chapitre qui évoque clairement *La métamorphose* de Kafka, un texte évoqué par ailleurs dans un essai sur Kafka paru dans *Harper's Magazine*. « The insect on the shelf was back. It didn't seem to do anything. It just came out of the hole in the girder onto the edge of the steel shelf and sat there. After a while it would disappear back into the hole of the girder, and he was pretty sure it didn't do anything in there either. He felt similar to the insect Inside the girder his shelf was connected to, but was not sure how similar it was. » (p. 17.) L'araignée est aussi une figure importante de la toxicomanie : « His own experience's term for the Disease is: The Spider. You have to Starve the Spider: you have to surrender your will. » (p. 357).

³⁶² Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, pp. 130-131.

mobilité. (Dans un monde atmosphérique, les prises d'air et de densité se font peut-être précisément par étranglements et canalisations.)

At the time of my trip, I was not even aware of this variable feature of my behavior. Like most people, I thought of myself as a unified “me” who always behaved in roughly the same way. I focused, as I now realize, only on what was the constant in my behavior across situations. [...] People are constantly changing costumes and roles, learning and adhering to a complex matrix of conventional behavior and working hard to maintain their performance in each ongoing situation without undermining or threatening their different behaviors in other social situations. [...] The selves we project are not simply masks we slip on, therefore, but personalities we become attached to. The longer we play a given role, the more the role comes to seem real, not only to our audiences, but also to ourselves³⁶³.

Par ailleurs, les insectes ont toujours été liés au mouvement libre, à une cinétique irrationnelle et effrayante – ce dont témoigne la représentation entomologique dans les films et les jeux vidéo d'horreur. La cinétique entomologique, irrationnelle mais organisée, nous semble proche de la mobilisation totale, et l'expression *exosquelette* est ainsi d'autant plus appropriée. Similairement, ce mouvement pur nous paraît proche du concept de « vie nue » d'Agamben, dérivé de la *bloße Leben* de Benjamin (*Zur Kritik der Gewalt*). Il faut également souligner le rapport qui existe entre l'expérience, la métamorphose de soi et la fiction totale, d'une part, et entre le masque et la mutabilité larvaire, d'autre part. Nous avons utilisé l'expression *parc de larves* en faisant coïncider la notion d'insecte, l'idée de masque et celle de *farming*. L'exosquelette identitaire apparaît en continuité avec le parc de larves, lequel exprime une anthropogénétique, une biopolitique qui tient entre la mobilisation « stochastique » (ou métastable) et la globalisation par une mise en valeur de l'immatériel – loin du verticalisme générique humaniste par l'hégémonie de l'imprimerie. L'exosquelette permet de penser de multiples mutations larvaires et identitaires – parfois très rapides, comme lorsqu'un fenêtrage vient interrompre une situation donnée (par exemple, on reçoit un appel d'un collègue alors qu'on se trouve en compagnie d'une personne x dans tel cinéma, durant tel film). Il intègre également une néoténie larvaire, soit « la conservation de caractéristiques juvéniles chez les adultes d'une espèce³⁶⁴ ». Il permet aussi de penser des transformations qui composent des étagements de puissance, comme dans un jeu vidéo : empuissancement libre de téléologie, mais selon un code vide – empuissancement interficiel ad hoc.

De manière générale, dans un univers composé uniquement de 0 et de 1, chaque point n'est signifiant (*actif*) que s'il se change de *zéro* en un ou l'inverse. La mutation seule est signifiante. Or, un réseau n'étant composé que de points sans épaisseur, sans substance, sans identité, on ne peut leur attribuer qu'une propriété : être *là*, ou ne pas être *là* (c'est-à-dire sur un nœud du réseau³⁶⁵).

³⁶³ Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place*, pp. 1-2 et 31.

³⁶⁴ Selon le *Robert*. Tiqqun forge le concept de jeune-fille en pensant une jeunitude et une féminitude qui n'ont respectivement rien de générationnel ou de sexué. Tiqqun cite Stuart Ewen : « L'adolescence est la 'période de la vie définie par un rapport de pure consommation à la société civile.' » *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune-fille*, p. 12.

³⁶⁵ Gilles Polycarpe et Philippe Forget, *Le réseau et l'infini*, p. 89.

Toutes ces transformations ont à voir avec une capitalisation du processus expérientiel (« expérience constituante »), avec une « économie de l'expérience » qui est théorisée, dans le monde du commerce, en relation avec le théâtre et la fiction. « But what are people really after as they enter into all these pursuits? Experiences, yes. But there is more than that: we want to transform ourselves, to become different³⁶⁶. » Cependant, un paradoxe émerge ici, où la trivialité d'insectes génériques rencontrent le merveilleux de l'expérience et de la transformation de soi – ce qui est une autre forme de l'articulation chiasmique entre conservation de soi/intensité et séparation/saturation. Dans l'éthique du jeu militaro-récréative, il y aurait une sorte de « dialectique récréative » tissant le « Sujet absolu » d'une intelligence plastique et collective – Sujet hors de l'histoire et nuage de figurine, *beehive* horizontal où la conscience fonctionne comme un moteur de recherche³⁶⁷. Le problème avec la fongibilité numérique, c'est qu'elle engage une réversibilité ou une permutabilité, où disparaît pour ainsi dire la singularité de ce qu'elle capte et mesure. Puisque la fongibilité analogique et « microgénérique » se rapporte à une quantification, il en résulte une réversibilité et une prévisibilité qui confinent à l'ennui léger et au désenchantement et exigent une agitation ou un déplacement. « La banalisation de la réalité qui résulte de sa prise en charge par l'informatique apparaît seulement comme l'une des faces de l'empire du réversible³⁶⁸. » Le merveilleux épuise le trivial, et le trivial s'enfonce infinitésimalement dans la distance du merveilleux – puisque l'ordinaire est sans puissance. Ce qui implique aussi que la présence et la manifestation de soi soit une création performative. « Powering the great ongoing changes of our time is the rise of human creativity as the defining feature of economic life³⁶⁹. » Cette créativité engage un jeu (*acting*) individuel dans la fiction totale, et ici l'exosquelette identitaire tient d'autant plus du masque larvaire.

The word “drama” derives from the Greek *drao*, meaning simply “to do.” In all companies, whether managers recognize it or not, the workers are playing, not in some game but in what should be a well-conceived, correctly cast, and convincingly portrayed real-life drama of *doing*. Indeed, understanding this crucial point brings whole new meaning to the oft-used business terms borrowed from or shared with the performing arts, such as production, performance, method, role, scenario, and a host of others³⁷⁰.

Être manifeste, être actif et signifier, c'est à la fois (se) transformer et faire; et faire, c'est créer performativement, c'est-à-dire jouer. L'exosquelette est une séparation individuelle qui passe

³⁶⁶ B. Joseph Pine II et James H. Gilmore, *The Experience Economy – Work is Theatre & Every Business a Stage*, p. 164.

³⁶⁷ C'est du moins ainsi que nous recevons *L'avenir de Hegel – plasticité, temporalité, dialectique*, de Catherine Malabou. Comment la déconstruction peut traverser et entretenir le cerveau plastique d'un Sujet absolu immanent.

³⁶⁸ Gilles Polycarpe et Philippe Forget, op. cit., p. 90.

³⁶⁹ Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, p. 21.

³⁷⁰ B. Joseph Pine II et James H. Gilmore, op. cit., p. 104.

par la représentation de soi tout comme par sa privatisation. Nous croyons ainsi que le « talent », le médaillon trivial/merveilleux de l'exosquelette réunit l'insecte, l'arthropode et la larve, au verso, et l'interface merveilleuse d'une persona expérientielle, au recto – tout comme la masse est inséparable de l'individu. Mais le merveilleux en cause n'est qu'acte impotent, nutriment et énergie; il ne permet aucune magie ni issue, puisqu'en lui la présence est assurée. Cela dit, c'est ici que le *toon* et le *bloom* peuvent prendre une charge subversive. Aussi ce qu'écrit Benjamin de Mickey s'applique ici parfaitement : « Mickey montre que la créature peut encore subsister, quand bien même elle s'est dépouillée de toute ressemblance avec l'être humain³⁷¹. » Le merveilleux mobilisé est l'envers du larvaire, et l'exosquelette les cumule dans la séparation médiatique.

3.4.5 – Figurine : Pironie

L'exosquelette identitaire isole autant qu'il expose : il contracte l'individu dans la représentation de soi, mais il le protège aussi tout en le séparant des autres dans un jeu de manifestation privée, ce que d'aucuns nomment « privatisation de l'existence » ou encore « libéralisme existentiel ». Ce retrait est au cœur d'une ironie libérale, et il nous paraît possible de le penser à partir de plusieurs théories de l'identité personnelle en philosophie. Dans un texte virulent destiné à un usage politique immédiat, le collectif Tiqqun décrit ce qu'il considère être le plus important fait politique des trente dernières années, soit la privatisation de l'existence. Par celle-ci, le politique – tel qu'il surgi[ra]t spontanément hors des institutions – est immédiatement disqualifié. (Cette vision du politique recoupe bien sûr le « moyen sans fins » auquel fait allusion Benjamin dans *Zur Kritik der Gewalt*.)

Aussi bien, nous disons que le fait politique central des trente dernières années est passé inaperçu. Parce qu'il s'est déroulé dans une couche du réel si profonde qu'elle ne peut être dite « politique » sans amener une révolution dans la notion même de politique. Parce qu'en fin de compte cette couche du réel est aussi bien celle où s'élabore le partage entre ce qui est tenu pour réel et le reste. Ce fait central, c'est le triomphe du libéralisme existentiel. Le fait que l'on admette désormais comme naturel un rapport au monde fondé sur l'idée que chacun a *sa vie*. Que celle-ci consiste en une série de *choix*, bons ou mauvais. Que chacun se définit par un ensemble de qualités, de *propriétés*, qui font de lui, par leur pondération variable, un être unique et irremplaçable. Que le *contrat* résume adéquatement l'engagement des êtres les uns envers les autres, et le *respect*, une vertu. Que le langage n'est qu'un *moyen* de s'entendre. Que chacun est un moi-je parmi les autres moi-je. Que le monde est en réalité composé, d'un côté, de choses à gérer, et de l'autre, d'un océan de moi-je. Qui ont d'ailleurs eux-mêmes une fâcheuse tendance à se changer en choses, à force de se laisser gérer. [...] Le libéralisme a peut-être inventé l'individu, mais il l'a inventé d'emblée mutilé. [...] Il est permis de tout désirer, à la seule condition que ce ne soit pas désiré trop intensément, que ça ne déborde pas les limites du privé, ou en tout cas celles de la « libre expression » publique. [...] La neutralisation est une caractéristique essentielle de la société libérale³⁷².

³⁷¹ Walter Benjamin, *Fragments*, p. 179. (Fragment 119, 1931.) Benjamin utilise également Mickey, d'une manière plus concertée, dans *Expérience et pauvreté*. Que Benjamin ait recours à ce personnage dans le cadre d'une réflexion sur l'expérience nous semble ici absolument fondamental.

³⁷² *Appel*, p. 18. Ce texte est attribué au collectif Tiqqun.

La privatisation de l'existence engage une neutralité et un retrait : par principe, chacun se détourne et se déresponsabilise d'autrui, en rabattant la vie collective sur le choix individuel, et en mettant en valeur l'individualisme possessif comme fondement contractuel (dans un schéma qui n'est pas sans rappeler les théories de John Rawls). Ce qui s'exprime ici est aussi bien une ironie, et nous pouvons la considérer comme un tissu essentiel de l'exosquelette identitaire. L'ironie est ici un mensonge pragmatique qui passe par un « retrait » délibéré de la vie publique, dans un refus d'engager autrui au-delà de la représentation de soi interficielle. Au plan esthétique, nous pourrions dire, en détournant une formule commune, que « la représentation de l'un s'arrête là où celle représentation d'autrui commence ». L'ironie, c'est aussi bien la manifestation de soi par la séparation, dans une *discretion* explicite, par la grâce d'une parfaite confiance en la souveraineté impériale, laquelle engendre une véritable « névrose » biopolitique ». (L'ironiste est discret comme un coupable; il ne se délivre peut-être de son infâmie que dans la parousie du vedettariat, la discretion devenant fameuse, mais ostentatoire.)

Pour sa part, Richard Rorty conçoit l'ironie comme une constituante essentielle de la paix sociale. Il prend pour critère final la nécessité d'épargner à autrui la souffrance corporelle et psychologique (sous l'autorité du droit constitutionnel et des Droits de l'Homme). Il donne ensuite à ce critère – ne serait-ce qu'implicitement, par son appel aux valeurs qu'ils désignent comme « bourgeoises » – une extension qui inclut l'élimination du désagrément et de l'inconfort, ce qui suppose que le choc effectif et réel des formes-de-vie, c'est-à-dire des « vocabulaires ultimes », implique une irritation ou une souffrance à éviter.

Indeed, my hunch is that Western social and political thought may have had the last *conceptual* revolution it needs. J. S. Mill's suggestion that governments devote themselves to optimizing the balance between leaving the people's private live alone and preventing suffering seems to me pretty much the last word. [...] Many passages in Foucault, including the one about "we" quoted above, exemplify what Bernard Yack has called a "longing for total revolution," and the "demand that our autonomy be embodied in our institutions." It is precisely this sort of yearning which I think should, among citizens of a liberal democracy, be reserved for private life. [...] The desire to be autonomous is not relevant to the liberal's desire to avoid cruelty and pain³⁷³...

L'élimination de la douleur et de la cruauté passe avant le désir d'autonomie. Il en résulte un appel à la neutralité, dans un relativisme atteignant les affects, les sensations et les sentiments, et qui nous semble du même souffle prévenir certaines intensités, tout comme une liberté qui ne serait pas privée mais commune. Le concept de liberté de Rorty engage la liberté du choix

³⁷³ Richard Rorty, *Contingency, irony and solidarity*, pp. 63 et 65.

individuel, plutôt que celle d'un libre et immédiat devenir en compagnie d'« amis³⁷⁴ », selon une forme-de-vie.

Rorty articule sa défense de la démocratie en passant d'un idéal de neutralité à un relativisme éthique et langagier. Dans les démocraties libérales, chacun a des valeurs différentes, selon un pluralisme qui exige plasticité. Cependant, l'idéal moral de la neutralité des affects empêche la régression à l'infini du relativisme et lui donne une consistance universelle qui repose ultimement sur les corps individuels : un corps, un je privé. Rorty soutient son relativisme éthique et son ironie privée sur l'affirmation suivante, quant aux « vocabulaires ultimes » : « All human beings carry about a set of words which they employ to justify their actions, their beliefs, and their lives. [...] I shall call these words a person's final vocabularies³⁷⁵. » C'est ainsi qu'un ironiste libéral est défini par Rorty comme quelqu'un qui remplit trois conditions³⁷⁶ : (i) il doute radicalement et continuellement de son propre vocabulaire ultime, puisqu'il est en contact avec des vocabulaires différents du sien ; (ii) il sait qu'aucun argument issu de son vocabulaire ultime ne peut et ne pourra jamais résoudre ces doutes ; (iii) au plan philosophique, il ne croit pas que son vocabulaire décrit mieux la réalité que celui d'autrui, ni qu'il appartient à un ordre de pouvoir qui lui échappe. Il en résulte une position qui est à la fois matérielle et historique (le vocabulaire ultime est un fait humain, un artefact non neutre) et à la fois limitée quant à sa valeur et à son universalité (elle ne remonte pas à un métavocabulaire universel). Par conséquent, il vaut mieux qu'elle serve à guider la vie privée, selon Rorty.

I call people of this sort "ironist" because their realization that anything can be made to look good or bad by being redescribed, and their renunciation of the attempt to formulate criteria of choice between final vocabularies, puts them in the position which Sartre called "meta-stable": never quite able to take themselves seriously because always aware that the terms in which they describe themselves are subject to change, always aware of the contingency and fragility of their final vocabularies, and thus of their selves. [...] So I conclude that what the ironist is being blamed for is not an inclination to humiliate but an inability to empower. [...] [The ironist's] sense of human solidarity is based on a sense of common danger, not on a common possession or a shared power³⁷⁷.

L'ironiste ne se prend pas au sérieux, et pourtant il a peur : peur des conséquences d'un vocabulaire ultime qui sortirait des limites du privé ; peur du ridicule ; peur de la souffrance individuelle. Le relativisme éthique dans lequel il se tient nous semble faire passer le choix avant la décision (*Entscheidung*). La neutralité ironiste est circulatoire, entendu que les idées, les

³⁷⁴ « La rencontre d'un corps affecté par la même forme-de-vie que moi, la communauté, me met en *contact* avec ma propre puissance. [...] L'amitié et l'inimitié sont des notions éthico-politiques. [...] L'ami est celui à qui me lie une élection, une entente, une *décision* telle que l'accroissement de sa puissance comporte aussi l'accroissement de la mienne. » Tiquun, *Introduction à la guerre civile*, fragments 16, 24 et 25. Repris dans *Contributions à la guerre en cours*.

³⁷⁵ Idem, p. 73.

³⁷⁶ Ibid.

³⁷⁷ Richard Rorty, op. cit., pp. 73-74.

valeurs et les *Weltanschauungen* s'équivalent selon un code vide dont la clef est l'atomisation par le corps connu dans la privation de douleur. Il est dès lors facile de rabattre le code vide de Rorty (i.e. « l'atomisation par le corps connu dans la privation de douleur ») vers la communication récréative – laquelle est, selon nous, subordonnée au code vide du capitalisme qui est ainsi civilisationnel, critère arrêtant tous les critères. Ce qui explique une contradiction et une confusion qui assimilent la démocratie à l'individualisme possessif de la communication récréative, et qui recourt souvent au paradigme humaniste de la Culture et de la civilisation pour « résister » à une supposée barbarie capitaliste et spectaculaire³⁷⁸. En réalité, c'est le capitalisme qui est civilisationnel, et la Culture au sens humaniste est un paradigme incapable de lui résister.

Circulatoire, la neutralité ironiste libérale est proche de la déconstruction. Elle est glissante, toujours vers un autre degré d'intention, dans une suite de tableaux de perte de puissance et d'[im]postures où se replie l'individu comme derrière des écrans de fumée successifs (ou un fenêtrage de verre fumé), jusqu'à disparaître et n'être plus que fuite inconsistante, dramaturgie d'évitement et de rationalisation. Ce qui ressort de cette position bien intentionnée se retrouve aussi dans une certaine lecture de Deleuze (et en ce sens, peut-être est-il malheureusement possible, à ce prix, de combiner la déconstruction derridienne avec un champ d'intensités deleuzienne) : pour prévenir l'autoritarisme, on élimine la transcendance et la verticalité. Ainsi, on croit supprimer la transcendance en l'éliminant du discours, du savoir et des représentations; ce faisant, on néglige les effets de pouvoir qu'elle peut susciter, et même on les reconduit inopinément. De plus, on élimine toute une gamme d'effets de consistance, des « effets verticaux » qui viennent avec la croyance (comme « passion »). Dans le cas de Rorty, il en résulte une mise en valeur de la peur et de la sécurité comme fondements de la démocratie. Le plus drôle, c'est que l'élimination de la douleur et de la peine chez Rorty, qui

³⁷⁸ C'est ici que nous situons les réflexions de Jacques Rancière (qu'il faut lire en regard du contexte français contemporain), dans *Haine de la démocratie*. Dans cet essai, Rancière tente à bon droit de préserver l'idéal démocratique contre les attaques réactionnaires de certains intellectuels qui tiennent un discours « humaniste », lequel fait la part belle aux transcendances de la Raison et de la Culture [livresque] tout comme aux institutions verticales qui sont censées propager une liberté majeure. Nous croyons que Rancière a partiellement raison – d'autant plus qu'il s'exprime en regard de la France – mais que, dans le processus de sa réflexion, il néglige de penser la question du fascisme à partir des changements spirituels et technologiques qui ont marqué la fin du XX^{ème} siècle. Pour notre part, ce n'est pas l'égalité de droit ni la démocratie qui nous dérange (au contraire) : c'est la communication récréative intégrée au capitalisme civilisationnel, lequel représente une nouvelle disposition du pouvoir organisé – pouvoir qui n'a rien à voir avec les paradigmes nationaux et politiques qui ont émergé dans le sillage de l'imprimerie. *Un changement de paradigme a eu lieu*, et l'individualisme possessif représente un problème politique de taille, notamment en ce qui concerne la responsabilité individuelle, problème épineux qui apparaît avec clarté lorsqu'il est posé en terme de narcose (cf. 6.2.3). Car ce qui est en cause est aussi la question de l'autorité. Aussi pensons-nous qu'il ne faut pas penser en termes d'organisation politique classique.

visse essentiellement la teneur de ce qui peut être dit en société, semble compensé dans le spectacle, lorsque l'éthique du travail se transforme en discipline sportive, telle que le sport professionnel et la publicité la promeuvent : « No pain no gain ». L'éthique du jeu est une agonistique, et elle ne semble pas faire de l'élimination de la douleur une fin en soi. Qui plus est, elle engage ainsi des intensités corporelles qui s'ajoutent à l'offre d'expériences du capitalisme expérientiel.

La réduction du discours à l'« artefact » privé ouvre un horizon historique et matériel (« créatif » mais non événementiel), mais elle nous semble pourtant manquer l'efficacité des représentations, leurs effets de pouvoir et leur puissance. Une telle réduction fait néanmoins reposer l'individu, alors ironiste, dans une conscience de soi marquée par une contingence et une sensation de fragilité. L'ironie libérale intègre le pire des deux mondes : elle tient dans le discours et le savoir (nécessité du langage comme prédication), même relativisé, mais elle engage une contingence et une fragilité qui laisse l'individu sans défense autre que lui-même comme représentation élastique et séparée. Confort, sécurité et individualité deviennent les valeurs qui doivent charger la démocratie libérale, selon Rorty.

The ironist is the typical modern intellectual [c'est-à-dire l'universitaire étatsunien], and the only societies which give her the freedom to articulate her alienation are liberal ones. [...] Nowadays many people take for granted that a taste for “deconstruction” – one of the ironist's current catchwords – is a good sign of lack of responsibility. They assume that the mark of the morally trustworthy intellectual is a kind of straightforward, unselfconscious, transparent prose – precisely the kind of prose no self-creating ironist wants to write. [...] Ironism, as I have defined it, results from awareness of the power of redescription. But most people do not want to be redescribed. They want to be taken on their own terms – taken seriously just as they are and just as they talk³⁷⁹.

L'ironiste est ainsi quelqu'un qui se construit et se déconstruit, dans une relation de construction et de déconstruction avec des alter ego maintenus dans la distance du doute. Cette déconstruction privée faite en public (i.e. selon une séparité) est réticulaire et invertébrée, tout comme l'est la vie d'un homme selon Rorty : « It cannot get completed because there is nothing to complete, there is only a web of relations to be rewoven, a web which time lengthens every day³⁸⁰ ». Selon nous, la vie privée est une fiction plastique au sein d'une fiction totale qui, selon Rorty, repose sur un critère de neutralité sensitive, à la base de la société libérale. Cette forme d'« alinéation », à la fois étrangeté et devenir, exprime une plasticité individuelle dans un corps collectif neutre. La société ironiste libérale est ainsi celle qui garantit la plasticité individuelle en tant que liberté du choix privé – choix qui mobilise mais

³⁷⁹ Richard Rorty, op. cit., p. 89.

³⁸⁰ Idem, pp. 42-43.

ne décide [de] rien. En outre, la plasticité individuelle et privée de l'ironiste, dans sa neutralité affective et sensitive, mais aussi dans sa réticularité, nous semble proche de cette réversibilité fongible que nous avons associée aux larves. Tout comme la fiction totale que l'ironie libérale favorise, le régime de séparité qu'elle légitime théoriquement nous paraît accompagner une fenestration sociale. L'ironie fait partie de la communication récréative, et elle participe de ce que nous appelons la figurine.

L'appel de Tiquun s'oppose en tous points aux considérations de Rorty. Ce collectif met en jeu une « amitié » éthico-politique qui n'a rien à voir avec la séparité ironiste. Également, proche d'Agamben, Tiquun ne prend pas la vie sensitive du corps individuel pour critère : « L'unité humaine élémentaire n'est pas le *corps* – l'individu, mais la forme-de-vie. La forme-de-vie n'est pas l'au-delà de la vie nue, elle est plutôt sa polarisation intime. Le corps qui dit 'je' en réalité dit 'nous'³⁸¹. » Nous verrons comment cette juxtaposition de la forme-de-vie sur la vie nue dépasse la « stupeur » animale (*Benommenheit*) dont fait état Heidegger et que discute Agamben dans *L'ouvert*. De même, le doute intellectuel de Rorty n'est pas assimilable à notre vision du scepticisme (non plus qu'à son surmontement). Selon nous, ce doute est beaucoup plus proche de l'hésitation ou de la liquéfaction dans un paradigme du choix, que d'un scepticisme dans un paradigme de décision. Certes, et dans le doute et dans le scepticisme on trouve une méthode qui ressemble à la *via negativa* d'une théologie négative. Mais le doute ressemble à une saturation, et l'hésitation trace des limites destinée à contenir la puissance de soi-même comme des autres je. (Le mot « perplexe » renvoie ainsi à un état de confusion par l'enchevêtrement, alors que « crêpe » dérive étonnamment de *crispus*, « frisé ».) Le doute et l'hésitation de l'ironiste vont avec une liberté par le choix individuel, lequel engage la nébuleuse d'une saturation où s'accumule un savoir aussi impuissant qu'étendu. Il en résulte aussi une agitation, une perplexité : une *stultitia* telle qu'il arrivera qu'on veuille que quelqu'un choisisse à notre place dans des situations ordinaires (dispositif du *shuffle*, ordre *random* contre ordre nécessaire). L'ironiste est compartimenté en regard d'autrui, mais il est aussi segmenté, annelé en lui-même.

Par ailleurs, il est faux d'affirmer que la privatisation des idées (vocabulaires ultimes) n'entraîne aucune conséquence pour l'ironiste lui-même, au-delà de la plus-value de « tranquillité » dont il hérite. En fait, la neutralisation de la place publique stérilise tout autant les vocabulaires ultimes de chacun, et cet aspect du problème comporte aussi une dimension intermédiaire. À titre

³⁸¹ Tiquun, *Introduction à la guerre civile*, propositions 1 et 17.

d'exemple, une personne âgée PA qui n'utilise pas Internet n'entretient pas les mêmes rapports avec ses petits enfants, lesquels communiquent principalement par Internet et y trouvent une part essentielle de leur vie sociale. Prenons encore une salle de spectacle ou de cinéma : d'une part, le contenu du film et l'expérience qu'il suscite ne sont pas exactement les mêmes selon l'audience au sein de laquelle le film est visionné : les réactions du public affectent la propre réception de chacun; d'autre part, dans le cas d'une pièce de théâtre, d'une performance, d'une pièce musicale ou d'une chorégraphie – dans le cas où les corps, et ceux de l'« émetteur » et ceux du « récepteur », sont présents ensemble – l'expérience collective varie selon les publics, et la participation de chacun des individus change l'événement, lequel agit simultanément sur l'individu. Des praticiens parlent ainsi de « l'énergie du public » : celle-là n'est que la communauté à son état le plus fluide, le moins privé. « Nous entendons ensemble tout autrement³⁸². » Il nous semble que l'ironie libérale vise précisément à limiter de pareils effets de résonance, en segmentant la vie politique et sociale, les formes de vie, par un relativisme pluraliste qui confond l'indifférence et la tolérance, l'indifférence et l'amitié. C'est d'autant plus vrai que les sociétés du capitalisme civilisationnel sont entièrement articulées par des médias qui produisent des effets de saturation et de séparation – au premier chef, de séparation des corps, ce qui est compatible avec une neutralisation de la vie sensitive.

Enfin, la position de Rorty engendre pour nous un enchevêtrement qui prête au paradoxe. (i) Si au plan des valeurs et de la représentation individuelles existent un doute, une insécurité et une crainte sensitive, c'est seulement en faveur d'un espace public neutralisé, et donc sécurisé. Au plan immatériel et spirituel, nous retrouvons un contrat social situé quelque part entre Rawls et Hobbes, une sorte de Léviathan atmosphérique. Le nuage de figurine, politiquement, contracte en partie les individus par l'ironie de la privatisation de l'existence. Dans ce schéma, chacun est fragile, et seul un espace neutre peut servir de garantie et de sécurité (jusqu'à la plasticité de l'exosquelette identitaire). (ii) Mais lorsque nous comparons ce contrat avec les idées de Sloterdijk, nous retrouvons une position inversée. En effet, chez Sloterdijk (*Écumens*), les milieux sont plus complexes et plus singuliers que les individus, et ils sont donc plus fragiles : c'est la grande bulle étirée, moins solide que les petites bulles coisolées. À l'inverse, ce qui est fongible tend à prévenir, voire à éliminer la fragilité. La réversibilité réticulaire trouve ici sa place. Dès lors, tout ce qui se trouve à l'intérieur de la sphère d'un code vide – plastique, code de l'argent, code de représentation – devient fongible et n'acquiert de singularité et de

³⁸² Valère Novarina, *Lumières du corps*, fragment 177.

fragilité qu'artificiellement, par un effet textuel ou interficiel. La fragilité est plutôt reportée sur le code vide en tant que tel, et il convient de le sécuriser à tout prix. C'est un schéma en forme de château ou de forteresse, celui du *gamespace*. Le paradoxe tient à ceci que dans un cas, nous trouvons une fragilité individuelle (par le doute relativiste) dans un ensemble fort, et dans l'autre, une solidité individuelle (par fongibilité) dans un ensemble fragile. Bien entendu, ces deux positions s'emboîtent et se complètent, en sorte que l'ensemble est à la fois fragile et solide. Ce jeu d'envers et d'endroit ressemble à celui qui partage la masse et l'individu, tout comme le merveilleux et la larve. Le château est simplement plus étendu.

*

David Foster Wallace réserve également une place important à l'ironie, à la fois dans ses fictions et dans ses essais. Tantôt l'ironie est explicitement problématisée, et tantôt elle demeure un problème en filigrane dans celui de l'individualisme et de la conscience de soi (*self-awareness*). Un personnage, Marathe, s'exprime ainsi dans *Infinite Jest* : « Your temple is self and sentiment. Then in such an instance you are a fanatic of desire, a slave to your individual subjective narrow self's sentiment; a citizen of nothing. You become a citizen of nothing. You are by yourself and alone, kneeling to yourself³⁸³. » Près de dix ans plus tard, DFW lui-même s'exprime d'une manière analogue : « The so-called "real world" of men and money and power hums along quite nicely on the fuel of fear and contempt and frustration and craving and the worship of self³⁸⁴. » Cet individualisme cultuel, à valeur épistémologique (« default setting »), DFW l'associe souvent à la tête et au monologue intracrânien (le père de Hal, dans *Infinite Jest*, se suicide d'ailleurs en se mettant la tête, par un dispositif que nous ne décrivons pas ici, dans un four micro-ondes en marche) : « It is extremely difficult to stay alert and attentive instead of getting hypnotized by the constant monologue inside you head. What you don't know yet are the stakes of this struggle³⁸⁵. » Il poursuit en indiquant que « notre » liberté personnelle est celle « to be lords of our tiny skull-sized kingdom, alone at the center of all creation³⁸⁶. » Immédiatement, le crâne (autre motif important dans *Infinite Jest*) se renverse en cage ou en prison : « A close-mindedness that's like an imprisonment so complete that the prisoner

³⁸³ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, p. 108.

³⁸⁴ David Foster Wallace, *This is Water*, p. 115.

³⁸⁵ Idem, pp. 50-51.

³⁸⁶ Idem, p. 117.

doesn't even know he's locked up³⁸⁷. » Enfin, DFW associe, dans une toile passablement complexe, les motifs de l'araignée, de la tête, de la cage et de l'identité personnelle (*self*) sur fond de cure de désintoxication. Un autre personnage d'*Infinite Jest*, Don Gately, résident et employé d'un centre de désintoxication, réfléchit ainsi au problème du sevrage : « It's the newcomers with some education that are the worst, according to Gene M. They identify their whole selves with their head, and the Disease makes it command headquarters in the head³⁸⁸. »

Sans même évoquer l'ironie libérale, DFW touche à toute l'extension des problèmes qu'elle soulève : le culte (que refuse et nie Rorty), la vie privée (que refuse DFW), le cogito cartésien (qui chez Rorty prend la forme éthique d'un doute en regard de soi-même), la vie intellectuelle et l'identité personnelle. Le problème qui occupe DFW est celui de la volonté personnelle, et il utilise deux vastes constructions allégoriques, dans *Infinite Jest*, pour la penser. (i) D'une part, l'académie de tennis est le lieu d'un entraînement athlétique qui est d'autant plus efficace que l'athlète apprend à cesser de penser pour n'être qu'une pure action : le sport devient une activité spirituelle. « Competitive tennis is largely mental, once you're at a certain level of skill and conditioning. Schmitt'd say *spiritual* instead of *mental*, but as far as Schacht [en allemand : puits, cage d'accès] can see, it's the same thing. » Une vingtaine de pages plus tôt, on trouve le dialogue suivant, alors que Hal se coupe les ongles en les envoyant parfaitement dans la poubelles :

“Except I'm shooting seventy-plus percent. The little fragments of clipping. It's uncanny. I keep wanting to go out in the hall and get somebody in here to see it. But I don't want to break the spell.” – “The fragile magic-spell feel of those intervals where it feels you just can't miss” – “It's definitely one of those can't-miss intervals. It's just like that magical feeling on those rare days out there playing [tennis]. Playing out of your head, deLint calls it. Loach calls it The Zone. Being in the Zone. Those days when you feel perfectly calibrated.” – “Coordinated as God.” – “Some groove in the shape of the air of the day guides everything down and in³⁸⁹.”

(ii) D'autre part, la volonté personnelle semble associée au désir et à la voix crânienne, chez Foster Wallace, quelque part entre la raison et l'identité et la représentation personnelles. Elle

³⁸⁷ Idem, p. 32. Il n'est pas inutile de rappeler que le titre *Infinite Jest* renvoie au bouffon Yorick, dont le crâne exhumée inspire à Hamlet (acte 5, scène 1) des propos sur la volatilité de la vie. Qui plus est, l'académie de tennis, l'un des lieux centraux d'*Infinite Jest*, évoque dans son architecture un crâne. Enfin, cette académie est située en haut d'une colline, au bas de laquelle se trouve le centre de désintoxication. La colline évoque ainsi la montagne dit « du crâne », *keraniou topos*, calvaire ou Golgotha (de l'araméen *gulgota*).

³⁸⁸ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, p. 272.

³⁸⁹ Cette citation et la précédente, respectivement : David Foster Wallace, *Infinite Jest*, pp. 269 et 242. « Being in *The Zone* » est une expression sportive consacrée, que les journalistes sportifs québécois traduisent par « être dans sa bulle ». Ce jeu interlinguistique est curieux, puisque « la zone » renvoie à une disponibilité de l'attention, à un état de présence *impossessive*, alors que la bulle personnelle renvoie à un ordre privé (que Sloterdijk dépeint bien dans *Écumes*). Par ailleurs, « la zone » nous semble mieux exprimer un état d'exception que ne le fait l'expression « sa bulle ».

prend ainsi la forme d'une narcose ou d'une dépendance, ce que DFW *traite* dans un pan d'allégorie qui tourne autour d'un centre de désintoxication. Or ce centre, selon nous, met en scène un discours sur le « postmodernisme » et l'ironie (deux notions que DFW rapprochent souvent, en recto-verso), comme si l'ironie participait d'une dépendance égologique. Il faut rappeler, encore une fois, que le Mal ou même le *malaise* (*Disease*) dans ce contexte est associé à l'araignée; il est arachnéen, comme une sorte d'étrange cogito, une suspension stupéfiante. Gately réfléchit ainsi :

Addiction is either a disease or a mental illness or a spiritual condition (as in “poor of spirit”) [...]. Most Substance-addicted people are also addicted to thinking, meaning they have a compulsive and unhealthy relationship with their own thinking. [...] The cute Boston AA term for addictive-type thinking is: Analysis-Paralysis³⁹⁰.

Cette dépendance est aussi bien une fausse transcendance (*Substance* est écrit avec la majuscule) ou un mauvais *worship*. Comme l'affirme DFW en parlant de transcendance et de consistance éthique, « pretty much everything else you worship will eat you alive », ce qui inclut la vie intellectuelle (en plus du corps, de l'argent, etc.) : « Worship your intellect, being seen as smart—you will end up feeling stupid, a fraud, always on the verge of being found out. » Le culte, selon DFW, est proche de la dépendance toxicomane : « Never feel you have enough ». Et c'est ici que le désir de Rorty de supprimer toute transcendance, dans la privatisation ironiste, prend une couleur dangereusement naïve. « There is no such thing as not worshipping³⁹¹. » L'ironie libérale se présente comme une plus grande responsabilité individuelle, mais pour DFW, elle engage plutôt de la peur (doute au lieu de confiance ou de croyance) et de la dépendance, dans une vaine recherche de consistance (et c'est bien ainsi que nous avons imbriqué la séparité, la saturation et la séparation médiatiques au sein de la communication récréative qui donne au capitalisme une extension civilisationnelle). Dans la figurine, les larves ont un exosquelette qui peut se manifester merveilleusement; mais il s'agit d'une publicité centrifuge qui n'existe que par la protection privée de l'ironie (un atomisme). Le fenêtrage tout comme l'exosquelette identitaire permettent de conserver l'identité personnelle dans un milieu où tout est mobilisé et occupé, sous une saturation par l'intensité, sous une anesthésie par l'esthétique. La consistance en cause – à la fois culte, fétichisme, narcose – dépend d'un code vide qui en module la viscosité, la texture et la vie. Le problème adjacent à la volonté personnelle est aussi celui de la responsabilité individuelle (non sans hasard, il fait aussi partie des problèmes posés par et dans l'œuvre deleuzienne).

³⁹⁰ Idem, p. 203.

³⁹¹ Cette citation et les trois précédentes : *This is Water*, pp. 102, 110, 104, 99.

Alain Erhenberg traite de l'individualisme contemporain en pensant le problème de la responsabilité et de l'autonomie, lesquels ouvre un espace agonistique où le privé et le public sont biopolitiquement bouleversés. Non sans hasard, Erhenberg a recourt à deux objets d'analyse, soit l'usage des narcotiques et des psychotropes et la consommation de la télé réalité.

Mon hypothèse est que l'effritement des frontières entre le privé et le public recouvre un processus peu visible, constatable empiriquement, mais difficile à interpréter et à théoriser, auquel nos sociétés sont de plus en plus confrontées : la subjectivité est devenue une question collective. Là est à la fois la nouveauté et le problème. [...] Nous sommes entrés dans une société de responsabilité de soi : chacun doit impérativement se trouver un projet et agir par lui-même pour ne pas être exclu du lien, quelle que soit la faiblesse des ressources culturelles, économiques et sociales dont il dispose. J'explorerai ces thèmes en procédant à une coupe transversale de deux laboratoires de nos confusions : la restauration de la sensation de soi, que procurent drogues ou médicaments psychotropes, et la reconstruction de l'image de soi, qu'offre la télévision depuis quelques années.

Cette autonomie agonistique oblige l'individu au projet, et Erhenberg y voit un sentiment de fragilité, celui d'un *individu incertain* (et c'est encore Rorty). Cependant, contrairement à Rorty qui cherche à privatiser les vocabulaires ultimes, et donc l'identité personnelle, Erhenberg touche un aspect important de la vie contemporaine lorsqu'il assigne l'agonistique individualiste à un service identitaire ou à une activité esthétique exosquelettique. Le modèle de cette agonistique immatérielle est celui de l'artiste. Et peut-être qu'ici Erhenberg recoupe-t-il « l'esthétique de soi » de Foucault (une compréhension des pratiques de soi antiques que critique incidemment Pierre Hadot, précisément parce qu'elle dénote un dandysme qui lui semble mal-venu). Erhenberg écrit ainsi :

On a là affaire à la généralisation d'un mode d'existence de l'individualité longtemps limité à des élites ou à des artistes, à un genre d'expérience décelable au début du XIX^{ème} siècle dans la littérature et la bonne société, à travers le dandy et l'artiste qui se sont, les premiers, construits autour d'une « obligation d'incertitude ». [...] Le « nouvel » individualisme signale moins un repli généralisé sur la vie privée que la montée de la norme d'autonomie : se comporter en individu signifie décider de sa propre autorité pour agir par soi-même, avec les libertés, les contraintes et les inquiétudes qu'une telle posture implique³⁹².

L'individu incertain est mobilisé dans une éthique du jeu; il baigne dans la communication récréative, à la fois saturé et séparé, dans un bouleversement entre ordre public et privé. Ce faisant, l'incertitude agonistique et immatérielle exprime l'exigence de représentation, un service identitaire où chacun doit filer son exosquelette interficiel, dont le versant merveilleux porte, entre autres formes, une figure d'artiste ou de célébrité. Ici encore, la télévision tient un rôle intermédiaire important. À celle-ci se superpose redoutablement Internet, un média des médias à peine moins fluide que l'argent, et Erhenberg désigne cette culture de l'écran par l'expression « terminal relationnel » – là où nous employons un concept de fenestration interficielle.

³⁹² Cette citation et la précédente, respectivement : Alain Erhenberg, *L'individu incertain*, pp. 14-15 et 18-19.

La privatisation de l'existence engage une narcose et une séparation d'un type nouveau, et DFW la réfléchit en pensant l'usage de l'ironie, particulièrement dans la fiction expérimentale, dans la littérature de pointe ou d'avant-garde anglosaxonne, en regard de la télévision. Là où Rorty se montre sinistrement utopique, DFW accomplit une réflexion médiatique à saveur archéologique. L'essai *E unibus pluram* explique comment l'ironie libérale n'est une idée possible que « tardivement » : en effet, Rorty ne la déploie pleinement qu'en 1989, à un moment de l'histoire où la télévision règne sans partage, tout juste avant Internet, mais aussi tout juste avant l'effondrement du communisme. L'ironie libérale et son relativisme ne sont peut-être envisageable qu'en pleine postmodernité, laquelle serait, conformément à DFW, un produit culturel issu de la télévision en milieu démocratique libéral, avant même d'avoir une teneur philosophique (Lyotard), historiographique (Fukuyama) ou culturelle (Pynchon). Robert Putnam établit d'ailleurs un rapport étroit entre le désengagement social et les médias électroniques (principalement la télévision) – plus encore que le manque de temps et le manque d'argent : « To sum up: The available evidence suggests that busyness, economic distress, and the pressure associated with two-career families are a modest part of the explanation for declining social connectedness³⁹³ ». Il semble donc que Rorty ne fasse que produire un commentaire politique légitimant un processus social lourd. S'il en est ainsi, nous retrouvons encore une séparation médiatique, laquelle prend cette fois, dans ses effets, une forme ontologique, sociale et politique, dans la constitution de l'ironiste libéral.

It will take a while, but I'm going to prove you that the nexus where television and fiction converse and consort is self-conscious irony. [...] Television regards irony sort of the way educated lonely people regard television. Television both fears irony's capacity to expose, and needs it. It needs irony because television was practically *made* for irony. For TV is a bisensuous medium. Its displacement of radio wasn't picture displacing sound; it was picture added. Since the tension between what's said and what's seen is irony's whole sales territory, classic televisual irony works via conflicting juxtaposition of pictures and sounds. What's seen undercut what's said. [...] Despite the unquestioned assumption on the part of pop-culture critics that television's poor old Audience, deep down, "craves novelty," all available evidence suggests, rather, that the Audience *really* craves sameness, but thinks, deep down, that it *ought* to crave novelty. [...] Particularly in the last decade, this tension in the Audience between what we do and what we think we ought to want has been television's breath and bread. TV's self-mocking invitation to itself as indulgence, transgression, a glorious "giving in" (again, not exactly foreign to addictive cycles) is one of two ingenious ways it's consolidated its six-hours hold on my generation's cojones. The other is postmodern irony³⁹⁴.

Selon DFW, l'ironie unit la fiction et la télévision, et la télévision est un média ironique en soi, par la dissociation du son et de l'image (intervalle si souvent exploité par Jean-Luc Godard). De plus, la télévision véhicule une culture de l'image, mais son usage dans le capitalisme civilisationnel multiplie l'offre d'images et d'intensités, une mobilisation qui provoque, nous

³⁹³ Robert D. Putnam, *Bowling Alone*, p. 203.

³⁹⁴ David Foster Wallace, « E Unibus Pluram » in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, pp. 35 et 41.

l'avons vu, un effet de saturation. Selon DFW, c'est à son corps défendant que l'auditoire reçoit des doses toujours supérieures de nouveauté. Et la télévision trouve dans l'ironie un espace parfait pour la multiplication de la nouveauté, par la régression à l'infini du méta-commentaire.

Chez DFW, l'ironie n'est pas d'emblée un exercice de séparation (comme chez Rorty), c'est plutôt un dispositif de multiplication qui engage une fiction totale, où plus rien n'est *tel* (sans *sameness*). « Americans seemed no longer united so much by common beliefs as by common images: what binds us became what we stand witness to³⁹⁵. » D'abord, les images participent d'une fenestration spectaculaire, mais commune; ensuite, par leur multiplication inflationniste, elles engagent une désagrégation stupéfiante et saturante. Cette culture « commune », à la fois ironique et télévisuelle, est celle qui fonde les œuvres d'auteurs contemporains comme William Gaddis, Don DeLillo ou Thomas Pynchon. Dans la fiction totale où tout se mobilise par degrés de séparation, dans un escalier de commentaires (au gré de tableaux performatifs), la différence entre la culture humaniste (*high culture*) et la culture populaire (*low culture*) est annulée. Il en résulte un relativisme et une séparéité en regard des références, en regard de l'Histoire et en regard des vocabulaires ultimes : il n'y a plus de point d'ancrage, aucune transcendance, exactement comme dans l'utopie de Rorty; et chacun, saturé et spectateur à la fois, tétanisé dans une sorte de cynisme, se tient au réel avec une distance infinitésimale, celle du manque de consistance, de sérieux et de confiance – distance qui se présente faussement comme un empuissance individuel et transgressif, sinon comme un signe d'intelligence.

Dans l'ironie s'abolissent à la fois l'autorité et le pouvoir, et l'*auctoritas* et la *potestas* (et les codes vides de la société de contrôle exercent un « fascisme » et une disposition sans *Führung* transcendantale, *Ordnung* sans *Ortung*). « To the extent that TV can ridicule old-fashioned conventions right off the map, it can create an authority vacuum. And then guess what fills it. The real authority on a world we now view as constructed and not depicted becomes the medium that constructs our world-view³⁹⁶. » L'ironie libérale est la posture individuelle qui correspond à un nuage de figurine ayant déplacé la garantie ontologique et ayant aboli l'autorité pour la remplacer par la sécurité, non plus règne mais modularité – ce qui entraîne plusieurs conséquences remarquables, qui passent toutes par un déplacement de l'autorité dans lequel la création change de statut, de l'auteur/créateur/génie au « DJ » signataire. Comme la

³⁹⁵ Idem, p. 42.

³⁹⁶ Idem, p. 62.

dévaluation de l'aura par la mécanisation de la perception au début du XX^{ème} siècle, le vacuum d'autorité et la chute de la « création » en faveur de l'assemblage et de l'interactivité engagent une chance historique à double tranchant, une chance reflétée dans la production artistique (donc littéraire) contemporaine. Le *DJ-ing* postmoderne a deux visages : le premier répond créativement à l'ironie en nageant dans la fiction totale; le deuxième, proche du *bloom*, accomplit une apnée et une trouée sincère. L'ambiguïté en cause est celle qui oppose la performance et l'action sans forme. (i) D'une part, la chute de l'autorité et de la création peuvent donner lieu à une mobilisation par le déjà-donné, à une modularité conservatrice et performative : cette ligne est celle de la *Freiheit* et de la liberté du choix individuel. Ce choix s'exerce parmi une gamme de menus qui régressent à l'infini comme autant de codes vides et de coulées qui ne trouvent de butée ultime que dans le code vide de l'argent (ou dans celui de la neutralité sensitive individuelle à la Rorty). La chute de l'autorité accompagne aussi celle d'un modèle de création. En effet, si on parle tant aujourd'hui de l'importance de la créativité, et si la figure de l'artiste est maintenant si importante, c'est parce que la « création », concept d'origine théologique, a changé de sens. De fait, l'usage linguistique reflète en partie ce changement, *créativité* (avec l'adjectif *créatif*) semblant supplanter *création* (et *créateur*). La créativité, selon nous, renvoie à un sens de la performance interficielle, et non à la production d'événements autonomes. En ce sens, la créativité n'est production de nouveauté qu'à l'intérieur de la sphère d'un code vide, et elle est agonistique. « Human creativity is the ultimate economic resource³⁹⁷. » La créativité peut aussi ici être décrite en termes de *plastivité*. Soulignons également que cette créativité favorise la consommation de produits immatériels et « culturels ». De plus, si elle ne s'oppose pas à une microgénéricité (définition et construction de soi), elle n'en attaque pas moins les formes traditionnelles de l'assujettissement générique (en particulier celui de l'humanisme). (ii) D'autre part, la chute de l'autorité et de la création peuvent engager une sortie et une issue, une trouée : c'est le modèle de l'*Ausweg*, et il nous semble surgir d'un ensemble de propositions émises par Benjamin et Agamben (et nous situons le sens de la citation, si caractéristique du premier, ici). La force de l'assujettissement générique est mise à mal, et son action principale, la définition, est désactivée ou trouée en faveur de l'exemplarité. Nous reviendrons sur ce concept, mais nous indiquerons ici que l'exemplarité s'associe à la *Zerstreuung* pour produire une expérience du langage qui ne connaît pas de totalité et qui fonctionne comme un moyen sans fins, dans une *praxis* qui se rapporte non pas à un code vide (même dans la négation), mais à elle-même, dans une autonomie

³⁹⁷ Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, p. xiii.

illimitée (et à cet égard, certaines pratiques de *sampling* et de *break* peuvent être considérées, au cas par cas). Il s'agit ici de la puissance de « ne pas », la désactivation et le désœuvrement messianique, c'est-à-dire la décréation³⁹⁸.

Ces deux modèles, créativité et décréation, participent d'une *praxis* et d'un devenir où la valeur de l'Être devient pour ainsi dire nulle. Dans la créativité, la *praxis* est performative, relationnelle et soumise à un code ou à un programme, à un système d'évaluation et de quantification (même implicites). La définition générique est entièrement subordonnée à la mensuration numérique. Par ailleurs, son devenir accompagne un désir transitif, mais, en étant séparé ou « microgénérique », il exécute ces transitions d'une manière fluide et plastique qui ressemble à de l'autonomie (affranchissement quant à un *nomos* transcendantal, national, etc., et mise en valeur de la liberté individuelle). En contrepartie, dans la décréation, la *praxis* est katargétique. Elle ne conserve rien pour exercer le « sauf » de sa propre puissance, si bien qu'elle ne reconnaît aucun principe de contradiction (son cogito est *idiot*). Elle est relationnelle, mais avec une pureté qui se passe d'une identité par la négation. Comme l'ont si bien formulé Deleuze et Guattari, le devenir et le désir y sont intransitifs et sans manque : ils n'ont pas à être satisfaits ni saturés : *c'est un vide sans code*.

Avant de poursuivre nos considérations sur l'ironie, quelques mots encore sur le concept d'autorité, proche de celui de *Gewalt*. Premièrement, si nous lisons bien Agamben, l'abolition de la fragilité et la sécurisation dans le capitalisme civilisationnel semblent s'accomplir dans l'abolition apparente du Règne au profit de la gouvernementalité, comme si la transcendance s'abaissait jusqu'à se noyer dans l'immanence, et que le mouvement pur supplantait, dans une mobilisation totale, l'immobilisme métaphysique. En réalité, il semble que l'*auctoritas* ait simplement été « atomisée » et diffusée en chacun dans un dispositif de gloire individuelle. Des personnes-fonctions comme le spectateur, le créatif ou le citoyen sont tous des signataires. Leur assentiment (*opinion*) fait passer la puissance phusique de l'autorité à une force de production. L'*auctoritas* atomisée est un mode de gouvernement et une disposition qui, pour nous, caractérise la société de contrôle (qu'il ne faut surtout pas confondre avec la démocratie). Agamben se réfère à Benveniste lorsqu'il pense la notion d'*auctoritas* (à la source, également, d'*auctor*), dont la source est curieusement proche de la *physis* grecque (et il est frappant que chez Benjamin le concept de vie nue – *bloße Leben* – apparaisse dans un texte sur l'autorité et la

³⁹⁸ Sur ce concept, Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, « L'expérience, ou de la décréation ».

violence). « Il est clair que *auctor* est le nom d'agent de *augeo*, ordinairement traduit 'accroître, augmenter'. À *augeo*, correspondent le présent grec *auxánō et*, d'autre part, la forme alternante **weg-*, all. *wachsen*. Sous les deux formes corrélatives de cette alternance, le thème indo-européen signifie 'augmenter'³⁹⁹. » Selon Benveniste, *augeo* se divise, « dès une date ancienne », en plusieurs sous-groupes sémantiques. Agamben fait appel à ces considérations dans *État d'exception* (p. 128), et il y cite A. Magdelain : « L'*auctoritas* ne se suffit pas à elle-même : soit qu'elle autorise, soit qu'elle ratifie, elle suppose une activité étrangère qu'elle valide⁴⁰⁰. » Mais Agamben ne donne à *auctoritas* sa pleine extension que dans *Le règne et la gloire*, où ce concept est opposé à la *potestas*. En examinant attentivement un corpus théologique, Agamben écrit ainsi : « Le monde est gouverné par la coordination de deux principes, l'*auctoritas* (à savoir un pouvoir sans exécution effective) et la *potestas* (à savoir un pouvoir d'exercice) – le Règne et le Gouvernement⁴⁰¹. » Ce qui complète des propos sur la création, tenus quelques pages auparavant : « Le paradigme théologique de la distinction entre Règne et Gouvernement se trouve dans la double articulation de l'action divine en création (*creatio*) et conservation (*conservatio*⁴⁰²). » Règne, création et *auctoritas* s'alignent ainsi parallèlement à la série Gouvernement, conservation et *potestas*. La créativité et la décréation sont deux modèles qui s'insèrent dans cette articulation, à un moment historique où la gouvernementalité se donne une légitimité immanente qui semble fallacieusement supprimer toute transcendance (exemple de Rorty), mais qui en réalité recourt à des dispositifs universels (*quasi* transcendants), lesquels investissent l'immanence en transparence. Le code vide est pour ainsi dire une transcendance de la non-transcendance et il agit comme le fondement qui supporte, d'une manière totalisante et finie, une nuée de régressions à l'infini. Ce qu'écrit Agamben à propos de la signature recoupe notre hypothèse d'une atomisation de l'autorité dans la créativité.

L'ordre est un concept vide, ou, plus précisément, il ne s'agit pas d'un concept, mais d'une signature, c'est-à-dire, comme nous avons pu le voir, de quelque chose qui, dans un signe ou un concept, l'excède pour le renvoyer à une certaine interprétation ou le déplacer dans un autre contexte, sans jamais sortir néanmoins de la sphère du sémiotique pour constituer une nouvelle signification. Les concepts que l'ordre a pour fonction de signer sont authentiquement ontologiques. La signature « ordre » produit donc un déplacement du lieu éminent de l'ontologie de la catégorie de la substance à celle de la relation et de la *praxis*⁴⁰³...

L'*auctoritas* atomisée tient dans une circulation ironique qui peut régresser à l'infini. Dans ce circuit, tout est possible, sauf d'en sortir. La signature est ontologique, dans la mesure où elle

³⁹⁹ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, t.2, p. 148.

⁴⁰⁰ Giorgio Agamben, *État d'exception*, p. 128.

⁴⁰¹ Giorgio Agamben, *Le règne et la gloire*, p. 163.

⁴⁰² Idem, p. 148.

⁴⁰³ Idem, p. 142.

fonde une identité personnelle. L'*auctoritas* atomisée n'engage plus une création transcendante, mais une créativité exécutive au sein d'un monde contracté, mobilisé et biopolitiquement gouverné. Dans ce processus, l'auteur au sens humaniste est mort, mais il survit dans l'exosquelette identitaire. Le propos d'Agamben recoupe ici, à cet égard, celui de Benveniste.

Le sens premier de *augeo* se retrouve par l'intermédiaire de *auctor* dans *auctoritas*. Toute parole prononcée avec l'autorité détermine un changement dans le monde, crée quelque chose; cette qualité mystérieuse, c'est ce que *augeo* exprime, le pouvoir qui fait surgir les plantes, qui donne existence à une loi⁴⁰⁴.

Dans la communication récréative, selon une subjectivation ironiste, tout le monde est une autorité créative (*main stream* et *opinion publique*), et personne ne l'est (doute et hésitation privatisée). Chacun est l'auteur autonome de soi-même, mais selon un ensemble de codes vides gouvernementaux. C'est en ce sens que chacun donne existence à une loi, faisant passer le *nomos*, non plus dans la terre, mais « dans les airs » – il s'agit en quelque sorte d'un ordre de connexion où les autorisations se font à la pièce, en temps réel, de mot de passe en mot de passe. Les exosquelettes sont ainsi connectés de seuil en seuil. (Ceci dit, il reste à voir comment la signature comme geste pragmatique peut servir une décréation messianique doublée d'une puissance virtuelle.) L'ironie libérale engage une définition de soi qui confine à la créativité dans la fiction totale de la figurine. En s'exerçant dans la créativité, elle engage une série de degrés de séparation jusque dans l'individu lui-même, comme dans un paradoxe de Zénon où tout semble à la fois mobile et figé, proche et lointain. Elle conserve et protège, tout en produisant des effets d'intensité. L'ironie libérale fonctionne comme une *auctoritas* atomisée dans une séparation quasi transcendante.

L'ironie libérale apparaît dans un régime d'équivalence et de permutabilité où s'articule encore une fois séparation et saturation. Selon DFW, l'ironie et la peur du ridicule créent du désespoir, en plus de représenter un réel problème esthétique – voire éthopoiétique – pour les auteurs contemporains : « I'm going to argue that irony and ridicule are entertaining and effective, and that at the same time they are agents of their own despair and stasis in U.S. culture, and that for aspiring fiction writers they pose especially terrible problems⁴⁰⁵. » Le crime socioculturel par excellence est dès lors la « naïveté » et le premier degré, un acte de création qui suppose une transcendance et une certaine innocence, laquelle consiste à croire en ce qu'on dit et en ce qu'on fait (et donc à se placer en retrait d'une fiction totale ironique). Curieusement, cette

⁴⁰⁴ Émile Benveniste, op. cit., pp. 150-151.

⁴⁰⁵ David Foster Wallace, « E Unibus Pluram » in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, p. 49.

innocence est perçue, dans un ordre ironique, comme une marque de faiblesse, un manque de personnalité et d'autonomie. Elle semble si triviale, simple et usitée qu'elle confine à l'ennui léger (*boring*). Aussi semble-t-il que, dans la communication récréative, le *nomos* immatériel (supporté par une batterie d'*Aufnahme*) agisse avec la fluidité de la justice immanente, mais avec l'inflexibilité d'un droit constitué dans une jurisprudence en temps réel. Loin du sublime, le jugement esthétique, en exerçant une pression comportementale, est une politique de l'isolation créative.

The most frightening prospect, for the well-conditioned viewer, becomes leaving oneself open to other's ridicule by betraying passé expressions of value, emotion, or vulnerability. Other people becomes judges: the crime is naïveté. The well-trained viewer becomes even more allergic to people. Lonelier⁴⁰⁶.

L'excès de conscience de soi dans l'ironie nourrit une séparité, une solitude et une coisolation. DFW le souligne encore en soulignant que la télévision – tout comme l'ironie qu'elle inspire – « nous » rapproche du distant et du fictif tout en « nous » éloignant, nous séparant du proche, de la réalité immédiate que produisent des corps immédiatement coprésents. En ce sens, la fiction totale recoupe la contrevérité pragmatique par où chacun se divise dans une série de séparations, de fenêtrage et de gestes de recul – incapable d'agir, même dans le discours, dont la consistance est de toutes façons volatile; incapable de décider ou de déterminer une fois pour toutes, mais capable et exigeant de choisir dans des menus, des ensembles de possibles ou d'achats, jusqu'à l'individualisation où se définit localement l'identité personnelle.

In fact, the numbed, blanked, bored—what one friend calls the “girl-who’s-dancing-with-you-but-would-obviously-rather-be-dancing-with-somebody-else” expression—that has become my generation’s version of cool is all about TV. “Television,” after all, literally means “seeing far”; and our six hours daily not only helps us feel upclose and personal at like the Pan-Am games or Operation Desert Shield but also, inversely, trains us to relate to real live personal up-close stuff the same way we relate to the distant and exotic, as if separated by physics and glass, extant only as performance, awaiting our cool review⁴⁰⁷.

Chaque individu autonome est protégé – et isolé – par une série de sceaux de sécurité autonomes; et l'ironie libérale, conjointe de l'exosquelette identitaire, en est l'un d'eux. C'est ainsi que l'*arena* (*gamespace* et granulosité) où se produit l'*auctoritas* est encapsulée et canalisée dans une consistance délimitée – à la fois performative, productive et créative. La signature et l'ordre individuels agissent comme les sceaux de souveraineté des larves. (Composée d'une gaine protectrice et renfermant des fils de verre ou de plastique, la fibre optique est un matériau qui évoque étonnamment pareille canalisation.)

⁴⁰⁶ Idem, p. 63.

⁴⁰⁷ Idem, p. 64.

Finalement, DFW renvoie l'ironie à l'image de la cage crânienne, une prise ou une capture qui résulte d'un état d'exception élevé en règle. Il cite Lewis Hyde : « Irony has only emergency use. Carried over time, it is the voice of the trapped who have come to enjoy their cage' ». (Et il faut aussi se souvenir que l'*Ausweg* simiesque de Kafka est décidé à l'intérieur d'une cage.) Conséquemment, les rapports avec les ironistes laissent une sensation de vide, mais aussi d'oppression (« one ends up feeling not only empty but somehow... oppressed »). Enfin, l'ironie libérale se montre d'une puissance et d'une force culturelles et politiques qui tient à sa mobilité et à la plasticité de la séparation qu'elle entretient. Cette ironie nourrit une agonistique et une granulosité, un manque de consistance et de verticalité qui échappe à la capture, exactement comme Protée ou Mickey Mouse. Ce manque de consistance laisse DFW perplexe.

And make no mistake: irony tyrannizes us. The reason why our pervasive cultural irony is at once so powerful and so unsatisfying is that an ironist is *impossible to pin down*. All U.S. irony is based on an implicit "I don't really mean what I'm saying." So what *does* irony as cultural norm mean to say? That it's impossible to mean what you say⁴⁰⁸?

*

De ces réflexions autour de Rorty et DFW, il ressort que l'ironie libérale n'est pas une vue de l'esprit ou un projet politique – de même que la « postmodernité », si on peut lui trouver des motivations philosophiques (Lyotard, Fukuyama), procède en réalité de circonstances matérielles, historiques et sociales. Qui plus est, la séparation médiatique détermine largement l'ironisme libéral. DFW et Robert Putnam lui trouvent une origine télévisuelle, mais nous croyons que c'est tout un ensemble de fenêtrages, toute une fenestration qui est ici impliquée, en sorte que l'ironie se situe à la jointure entre la protection et la manifestation de soi. Par ailleurs, la plasticité et le relativisme de l'ironie libérale nous semblent participer d'une fiction totale caractéristique de la communication récréative, en sorte qu'elle met en jeu la responsabilité et la volonté individuelle, en plus d'engager l'identité personnelle dans une sorte de construction exosquelettique de soi. Autrement dit, une situation historique, technique et médiatique produit une subjectivation et un assujettissement ironiques; les médias et leurs usages – ou leurs messages – finissent littéralement et intermédiairement par créer des personnes, pour produire des effets éthiques et politiques. Nous allons à présent discuter du problème de l'identité personnelle en évoquant les termes d'un débat soulevé par Derek Parfit, avant de considérer quelques figures de – qui sont autant de façons de penser et de découper la figurine.

⁴⁰⁸ Cette citation et les trois précédentes : idem, p. 67.

3.4.6 – Figurine : l'identité personnelle

Derek Parfit⁴⁰⁹ a initié un débat sur l'identité personnelle avec la parution, en 1971, d'un article intitulé *Personal Identity*. Ses thèses ont ensuite fait l'objet d'un ouvrage, *Reasons and Persons* paru en 1984. Enfin, en réaction au débat qu'il a suscité, et notamment en réaction aux thèses de Sydney Shoemaker, Parfit a publié en 1999 un texte mitigeant sa position initiale, *Experiences, subjects, and conceptual schemes*. Le débat en cause est donc extrêmement complexe en plus d'être très étendu dans le temps; de plus, les questions qu'il articule touche parfois des problèmes classiques en philosophie, comme le problème du même et du différent. Des philosophes comme Ricoeur, Shoemaker ou Dennett s'y sont frottés avec virtuosité, aussi ne saurions-nous ici rendre justice à une question philosophique aussi détaillée dans ses arguments. Néanmoins, les grandes lignes de l'argumentation en cause recoupent nos réflexions sur l'ironie libérale, et elles placent sous un autre éclairage la question d'une troisième voie entre humanisme et capitalisme civilisationnel. De plus, elles nous permettent de penser la plasticité exosquelettique, en plus d'articuler la question de la fongibilité et de la construction fictionnelle avec celle de l'identité personnelle. Enfin, elles donnent un cadre conceptuel pour penser des figures d'individualisation comme le *hipster*, le protéen ou l'*homo aconomicus*.

La question de l'identité personnelle est une question qui comporte un versant ontologique et un versant politique. Elle engage des conceptions sur la consistance de la représentation, de la volonté et de la responsabilité individuelles. Parfit s'inspire de Locke pour proposer un critère d'identité qui passe par la continuité psychologique et la mémoire (mais on peut aussi voir un geste d'inspiration humienne). Il utilise une expérience de pensée dans laquelle une personne est téléportée d'une planète à une autre, avec la destruction du corps, mais dans la préservation intégrale de la vie mentale, mémorielle et psychologique d'un individu *x*.

I enter the Teletransporter. [...] the Scanner here on Earth will destroy my brain and body, while recording the exact states of all of my cells. It will then transmit this information by radio. Travelling at the speed of light, the message will take three minutes to reach the Replicator on Mars. This will then create, out of new matter, a brain and body exactly like mine⁴¹⁰.

Suit ensuite une variante problématique lors de laquelle les corps ne sont pas détruits : il subsiste alors deux personnes identiques en qualité mais distincte en nombre. Ce qui rend cette expérience de pensée pertinente n'est pas tant la faisabilité technique du téléporteur que sa possibilité métaphysique. Mais dans son argumentation, Parfit recourt à deux représentations

⁴⁰⁹ Je tiens ici à souligner l'influence de Michel Seymour.

⁴¹⁰ Derek Parfit, *Reasons and Persons*, p. 199.

qui nous semble colorer, par inadvertance, son raisonnement : d'une part, il utilise un récit littéraire dont la forme linguistique est chargée épistémologiquement; d'autre part, il emploie une métaphore médiatique qui suppose qu'un être vivant peut-être *entièrement* et parfaitement converti en données fongibles, ne laissant plus aucune place à l'infongible et erratique singularité du vivant. Enfin, Parfit laisse supposer que la métaphysique, le savoir et l'épistémologie sont indépendants, dans leur fonctionnement et dans leur contenu, de nos moyens de représentation. Il en résulte, selon nous, une pétition de principe qui invalide en partie son raisonnement – ce qui n'en fait pas pour autant un objet dénué d'intérêt pour nous.

L'objectif de Parfit est de réduire la personne (comme substance séparée) à des éléments constituants contingents et impersonnels. Dans son expérience de pensée, Parfit recourt à l'argument de la quasi mémoire pour montrer qu'il est possible d'avoir et de s'approprier des souvenirs qui ne nous appartiennent pas. La personne n'est dépendante du corps que par le cerveau et la continuité psychologique (indépendamment de tout contenu substantifique). « La personne est *constituée* par (ou *consiste* dans) un cerveau, un corps et des événements mentaux et/ou physiques interreliés. Le critère de persistance des personnes que Parfit propose est fondé sur la continuité psychologique⁴¹¹. » Cette continuité prend la forme d'une « relation R » (relation vide) qui précède et dépasse l'identité personnelle. En conséquence de quoi, l'identité n'est pas numérique mais qualitative, et elle est donc reproductible et fongible (chaque reproduction de moi-même, dans la téléportation, engendre un double identique en qualité, mais distinct en nombre : « two white billiard balls are not numerically but may be qualitatively identical⁴¹² »). En ce sens, l'identité personnelle n'est existentiellement pas importante (« personal identity is not what matters⁴¹³ ») et on peut la réduire à la simple continuité psychologique soutenue par un corps et un cerveau quelconques (qui aura éprouvé des événements tout aussi quelconques). Le concept de personne n'explique pas l'unité de la conscience ni celle d'une vie donnée; plutôt, il résulte d'une série de relations mentales et corporelles – aussi peut-on en faire l'économie. Par ailleurs, l'hypothèse parfitienne suppose que la personne est, au plan ontologique, un fait superflu, contingent et indéterminé.

Quelques années plus tard, en 1999, Parfit modifie sa théorie pour faire face à une série d'objections, notamment soulevées par Sydney Shoemaker. On aura reproché à Parfit de

⁴¹¹ Je cite ici Michel Seymour.

⁴¹² Derek Parfit, op. cit., p. 201.

⁴¹³ Idem, p. 217.

proposer un réductionnisme radical analogue à celui de Hume ou à celui véhiculé dans le bouddhisme. Parfit propose alors un réductionnisme constitutif qui élimine la personne comme substance séparée, mais fait place à un concept de « personne-système » constituée d'un corps, d'un cerveau et d'événements mentaux et physiques interreliées. Cette personne-système est le sujet immanent des états mentaux, le support contingent de la continuité psychologique (qui n'équivaut pas, toutefois, à un ego transcendantal). Ensuite, plutôt que de recourir à un concept de personne qui serait structurel, comme chez Shoemaker, Parfit pense la personne comme un « sortal de phase » (*phased-sortal*), un « générique de phase » – et peut-être comme un tableau de puissance au sens où nous l'avons décrit. Le sortal de phase est semblable au concept d'enfant ou de chrysalide :

Shoemaker assumes that what we are essentially is persons, while I regard it as acceptable to claim that what we are essentially is human beings, treating the concept “person” as a phased-sortal, like “child” or “chrysalis,” so that we exist before we become persons and we continue to exist after we cease to be persons⁴¹⁴.

Le concept de *sortal* est emprunté à Locke qui le forme lui-même à partir de considérations sur les *Catégories* d'Aristote. Locke forme ce mot sur le modèle de *général* :

it being evident that things are ranked under names into sorts or species only as they agree to certain abstract ideas, to which we have annexed those names, the essence of each *genus* or sort comes to be nothing but that abstract idea which the general, or *sortal* (if I may have leave so to call it so from *sort*, as I do *general* from *genus*), name stands for⁴¹⁵.

C'est donc dire que Parfit recourt à un concept de généricité dans lequel l'identité personnelle est réduite à une personne-système – laquelle n'est rien d'autre que de la vie nue individualisée et fongible (administrée). Ce qui est ahurissant en ce qui nous concerne, c'est bien sûr que Parfit utilise l'image de la chrysalide pour penser cette généricité, ce qui se rapproche de nos concepts de larve et d'exosquelette. Qui plus est, dans la mesure où cette généricité est locale – *phased* –, nous croyons qu'elle correspond à ce que nous avons désigné par l'expression « micro-généricité ». Ce développement philosophique n'est pas surprenant, entendu que, dès le départ, le projet parfitien s'initie par une expérience de pensée qui met en scène une pétition de principe – quant à la fongibilité – qui n'est jamais problématisée. Ensuite, Parfit recourt également à l'image du sable pour penser le spectre psychologique de l'identité personnelle. Les personnes existent, mais elles sont indéterminées, tout comme le sont les contours de tas de sable : « When considering heaps, we all believe that there are borderline cases. Are two grains of sand a heap, or four, or eight, or sixteen? [...] Most of us believe that we are not like heaps,

⁴¹⁴ Derek Parfit, « Experiences, Subjects and Conceptual Schemes » in *Philosophical Topics*, vol. 26, n° 1-2, printemps/automne 1999, p. 218.

⁴¹⁵ John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*. Cité par David Wiggins in *Sameness and Substance Renewed*, p. 9.

because our identity must be determinate⁴¹⁶ ». La personne est un sortal de phase et elle est indéterminée : elle recouvre, d'une manière fissible et protéiforme, de la vie nue individuelle mais impersonnelle.

Le réductionnisme parfitien dissout la transcendance structurelle d'un ego transcendantal kantien : en ce sens, il accomplit un même sabrage de la transcendance que Rorty. Toutefois, il entretient également une consistance minima, une sorte de viscosité larvaire qui permet de penser des individus séparés les uns des autres, mais en tant que vie nue impersonnelle (comme si on « immanentsait » et individualisait le Sujet kantien, dans un geste « microgénérique »). Cette position recoupe le concept de plasticité de Paul Churchland, qui s'oppose à la modularité de Jerry Fodor : tout se passe comme si le réductionnisme favorisait une plasticité impersonnelle, relative et relationnelle, alors que les positions anti-réductionnistes favoriseraient plutôt une modularité qui suppose des structures ontologiques transcendantales. Cette opposition reconduit celle qui oppose Hume à Kant. De même, le problème de la responsabilité civique se pose dans une opposition entre sujet moral et sujet éthique : la position parfitienne suppose deux concepts de personne institutionnelle : la personne-citoyen, fait externe non autonome, et la personne qui se construit elle-même (*self-made*), fait externe autonome; à l'inverse, les positions anti-réductionnistes font place à un sujet moral pensé en termes constructionnistes. Dès lors, la présence est assurée de deux manières différentes. Chez Parfit, la personne est contingente mais fongible; c'est une identité qualitative mais non numérique, selon le modèle de la reproduction médiatique (et il est facile de rapprocher l'ontologie parfitienne de l'ironie libérale de Rorty, dans la mesure où ces deux paradigmes compatibles négligent le contexte médiatique – contingent et historique – qui les rend possible). Chez les anti-réductionnistes (dont Shoemaker), la personne se rapporte à des structures nécessaires (à la base d'une fongibilité). Dans les deux cas, la présence est assurée, mais elle est chez Parfit un fait meuble et indéterminé. Enfin, l'indétermination de la personne parfitienne est compatible avec le caractère fictionnel, coulant et construit de l'ironie libérale. Par conséquent, le travail de Parfit accomplit au plan ontologique ce que ceux de Rorty et de Rawls accomplissent respectivement au plan éthique et politique (incidemment, Parfit espérait tirer des conclusions en faveur de l'utilitarisme). Le concept de fongibilité qui transite la proposition parfitienne peut s'articuler avec la fongibilité analogique qui, dans le capitalisme civilisationnel, est subordonnée à la fongibilité numérique.

⁴¹⁶ Derek Parfit, *Reasons and Persons*, pp. 232-233.

Par ailleurs, la nature contingente et construite de l'identité personnelle – un surplus de singularité non constituant – est proche du caractère privé et fabriqué des valeurs chez Rorty. « My “poeticized” culture is one which has given up the attempt to unite one’s private ways of dealing with one’s finitude and one’s sense of obligation to other human beings⁴¹⁷. » Tantôt la personne est construite par les institutions externes, tantôt elle s’institue par elle-même. Cette position réduit la personne à une production artificielle voire fictionnelle, et elle s’accorde en cela avec la position de Rorty. Cependant, puisque la personne est un fait contingent sans importance, mais dans un réductionnisme circonscrit, Parfit permet de penser un individualisme biopolitique qui concilie une individualité minima (un corps, un cerveau et des événements mentaux et physiques interreliées) avec une plasticité publique, évitant le scepticisme Wittgensteinien (quoi qu’en dise Deleuze) et le problème du langage privé. De même, la vision parfitienne, peut-être en raison de son a priori médiatique, participe d’une fiction totale, d’un nuage de figurine que l’entreprise et le secteur économique pensent parfois en termes de capitalisme expérientiel, de théâtre et de performance. Ceci suppose que la vie nue (les personnes-systèmes larvaires) est l’élément non fictionnel au cœur d’une biopolitique qui recourt, elle, à un aménagement immatériel – à la fois communicationnel, fictionnel, récréatif et atmosphérique.

Ces idées sont aussi proches de celles de Daniel C. Dennett. Dans *Why everyone is a novelist*, Dennett développe un point de vue qui fait pour ainsi dire passer la larve parfitienne à un stade supérieur : en effet, Dennett avance une théorie animaliste qui présente la personne comme un artefact propre à l’être humain, tout comme la construction de ruches ou de barrages le sont – respectivement – aux abeilles et aux castors. L’identité personnelle serait un objet fictionnel particulier, un fait abstrait et nécessaire (un *abstractum*) tout comme l’est un « centre de gravité ». Dennett distingue cet objet fictionnel des personnages de fiction, en montrant que les premiers relèvent du fait accompli (par un créateur), alors que l’identité personnelle est « autonome » et inaccomplie, en mouvement. Puisque celle-ci n’est pas un fait accompli, et qu’elle précède la description, l’identité personnelle est indéterminée. « We cannot undo those parts of our pasts that are determinate, but our selves are constantly being made more determinate as we go along in response to the way the world impinges on us⁴¹⁸. » Ensuite, il admet que cet objet

⁴¹⁷ Richard Rorty, op. cit., p. 68.

⁴¹⁸ Daniel Dennett, « Why Everyone Is A Novelist » in *The Times Literary Supplement*, du 16 au 22 septembre 1988, p. 1028. Cet essai est repris dans *The Place of Mind*, Brian Coony (dir.).

fictionnel révèle normalement une unité personnelle, bien qu'il puisse exceptionnellement être multiple, comme dans le cas de certains troubles mentaux ou psychologiques et bien que cette unité repose sur une multiplicité.

The population explosion of new characters that typically follows the onset of psychotherapy for sufferers of Multiple Personality Disorder (MPD) is probably to be explained along just these lines, but there is quite compelling evidence in some cases that some multiplicity of selves (two or three or four, let us say) had already begun laying down biography before the therapist came along to do the "reading." [...] A central clue comes from the sort of phenomena uncovered by Michael Gazzaniga [...]. According to him, the normal mind is not beautifully united, but rather a problematically yoked-together bundle of partly autonomous systems. All parts of the mind are not equally accessible to each other all the times. These modules or systems sometimes have internal communication problems which they solve by various and ingenious routes⁴¹⁹.

La « clef » de l'unité personnelle serait alors, selon Dennett, d'ordre animale et évolutionniste. La vision de Dennett suppose qu'il y auraient plusieurs personnes-systèmes différentes et autant de constitution de moi larvaires, lesquels seraient soumis à un joug personnel (*yoked-together*), celui que forme le *self* constitué et se constituant dans une individuation (à la différence du timon platonicien, il s'agit là d'un fait d'origine immanente et animale). Cette unité est à la fois contingente et nécessaire, parce qu'elle est simplement plus apte biologiquement. Dennett conclut ainsi :

The chief fictional character at the centre of that autobiography is one's self. And if you still want to know what the self really is, you're making a category mistake. [...] It is an abstraction one uses as part of a theoretical apparatus to understand, and predict, and make sense of, the behaviour of some very complicated things. The fact that these abstract selves seem so robust and real is not surprising. They are much more complicated theoretical entities than a centre of gravity⁴²⁰.

Nous pourrions bien sûr objecter à Dennett qu'une fiction n'est pas aussi accomplie qu'on ne le croit, entendu qu'elle change selon les lecteurs, dans une indétermination herméneutique. Mais nous pourrions modifier le tir en utilisant la distinction que fait Espen Aarseth entre interactivité et ergodicité, la première exprimant une relation de changement à sens unique, et la seconde exprimant une relation de changement où l'objet ergodique oppose une boucle de rétroaction : différence essentielle entre un livre et un jeu vidéo – lequel s'adapte en temps réel au stimuli d'un joueur.

Nous pouvons donc joindre le relativisme et la séparité de l'ironie libérale à la vie nue individuelle mais « hypo-personnelle » de Parfit. Cette vie nue individuelle peut ensuite prendre un caractère ergodique et fictionnel, comme un passage de l'invertébré au vertébré où la vie nue acquiert une richesse de consistance qui demeure néanmoins plastique. Dans la mesure où ces trois paradigmes tiennent sur une représentation médiatique explicite ou non (télévisuelle

⁴¹⁹ Ibid.

⁴²⁰ Idem, p. 1029.

dans le cas de Rorty, analogique et digitale dans le cas dans le cas de Parfit, livresque dans le cas de Dennett), nous croyons qu'ils peuvent servir à penser la séparation médiatique à l'œuvre dans la communication récréative, laquelle engage un exosquelette identitaire qui protège autant qu'il représente. Ces paradigmes fondent ou légitiment une perspective ontologique matérielle, contingente et historique proche du *self-made man* américain et étrangère au substantialisme humaniste (sauf à le penser en termes évolutionnistes et animaux – en termes immanents). Cette perspective engage également une plasticité adaptée au capitalisme civilisationnel, et il nous reste à voir comment l'écriture et la littérature, tel que le geste vertical les cumule, pratiquent une consistance qui ne se réduit pas à la plasticité de la communication récréative – comment le geste vertical fonde autrement de la valeur ou du sens, coulant pour ainsi dire au-delà et en-deçà de travaux de définition ou de mensuration pour outrer la fongibilité *dans la fongibilité*, quelle qu'elle soit.

3.4.7 – Figurine : figures exemplaires

Nous allons à présent examiner un ensemble de figures de la privatisation de l'existence qui participent, de manière complémentaire, de la communication récréative, principalement dans la représentation et dans la mobilisation de soi. Ces figures sont toutes proches de l'ironie libérale de Rorty et de l'ontologie larvaire parfitienne, et elles se situent là où la privatisation de l'existence et la fenestration se rencontrent, dans un service identitaire qui prend une forme exosquelettique et plastique. Elles participent à cet égard du nuage de figurine par où le capitalisme devient intensivement civilisationnel – à la fois anthropogénétique et biopolitique. Enfin, ces figures appartiennent à un monde qui n'est pas celui de l'humanisme. Et si le capitalisme civilisationnel met en jeu un individualisme, c'est avec d'autres moyens médiatiques et dans un autre cadre ontologique. « It's like American Idol, but everywhere, all the time⁴²¹. » Les figures que nous présentons ici sont les suivantes : le protéen et le *hipster*, lesquels représentent respectivement une dématérialisation de l'*homo economicus* foucauldien et un travail de l'identité personnelle emprunté à la sphère artistique. Ces figures soulignent en outre le caractère construit de l'individu dans le capitalisme civilisationnel.

Le protéen (*protean self*) est un concept développé par Robert Jay Lifton, et il est repris dans des monographies qui traitent de sujets aussi divers que l'économie immatérielle (Rifkin), l'histoire

⁴²¹ Lev Grossman, « Power to the People » in *Time*, édition spéciale « You », janvier 2007, p. 26. Ce numéro spécial porte sur le « web 2.0 ».

des polymères (Meikle) ou la sociologie et les communications (Gergen). D'entrée de jeu, Lifton présente ainsi le protéen :

We are becoming fluid and many-sided. Without quite realizing it, we have been evolving a sense of self appropriate to the restlessness and flux of our time. This mode of being differs radically from that of the past, and enables us to engage in continuous exploration and personal experiment. I have named it "the protean self" after Proteus, the Greek sea god of many forms. [...] Proteanism, then, is a balancing act between responsive shapeshifting, on the one hand, and efforts to consolidate and cohere, on the other. [...] [Some] have written books and papers describing such phenomena as "human plasticity," "the saturated self," "the empty self," "possible selves," "the dialogical self," "the decentralized identity," "many dimensional man," "the quantum self," as well as "multimind" and "the society of mind"⁴²².

Le protéen est aussi un ironiste, mais selon le psychologue et psychiatre, c'est plutôt pour se protéger ou même pour survivre que le protéen se meut dans la dérision et l'autodérision – voire dans le langage du *fun*. Lifton nous permet aussi de comprendre autrement comment l'ironie et l'éthique du jeu en viennent à s'articuler – au-delà du doute citoyen de Rorty ou même des réflexions de DFW sur la télévision. Le jeu et l'ironie, la plasticité et la privatisation de l'existence s'engrenent ainsi : « Mockery and self-mockery, irony, absurdity, and humor enable the protean self to "lubricate" its experience and to express the absence of "fit" between the way the world presents itself and the way one actually feels about it⁴²³. » Il ajoute : « Perhaps absurdity is inseparable from shapeshifting in general⁴²⁴. » La fluidité du non-sérieux accompagne la plasticité avec laquelle se mobilise l'ironiste. Le protéen manifeste une nouvelle plasticité de la personnalité. Jeffrey Meikle écrit pour sa part que « Postwar Americans were learning to be plastic in a different sense—to remold themselves as circumstances required. » Il cite également un personnage de John Barth (auteur évoqué par DFW dans son essai sur la télévision et l'ironie), Jake Horner, « self-confessed "chameleon" » qui affirme que « A man is free not only to choose his own essence but to change it at will⁴²⁵ ».

Lifton reconnaît par ailleurs l'importance du paradigme médiatique contemporain dans la formation du protéen « de masse ».

This suggests that the phenomenon of world wide media saturation is both new and crucial to the late-twentieth-century self. While that self invokes defenses of withdrawal and numbing, it remains continuously bombarded by ideas and images and is in some measure recast by them, made more fluid in response to the surrounding fluidity⁴²⁶.

⁴²² Robert Jay Lifton, *The Protean Self*, p. 1, 9 et 28.

⁴²³ Idem, p. 5.

⁴²⁴ Idem, p. 98.

⁴²⁵ Jeffrey L. Meikle, *American Plastics: A Cultural History*, p. 289.

⁴²⁶ Robert Jay Lifton, op. cit., p. 21.

Le protéen est bombardé autant qu'il est atomisé ou fragmenté : « the self's belief and value orientations can become "like particles in modernity's accelerator"⁴²⁷. » Et cette fragmentation confine au zapping (*grazing the channels*) ou au collage (*DJ-ing* modulaire et [ré]créatif) : « It continually combines its fragments in order to avoid fragmentation. One could say the same for much of modern and contemporary art, especially the cubist-collage tradition, as I shall also suggest⁴²⁸. » Lifton soutient également que l'ironie du protéen tient à une perte d'autorité (à la fois interne et externe) et à un sentiment simultanément de peur ou de menace.

Greatly contributing to the odd combinations and transformations of the protean self are certain vicissitudes having to do with loss or absence, as well as with perceived threat. The first category includes feelings of fatherlessness, homelessness, and the absence of clear mentorship—feelings that can be painful but are at the same time necessary to the protean self. That sense of being personally adrift renders one, in turn, vulnerable to perceptions of threat to personal and collective existence, which cause the protean self to take on much of the psychology of the survivor⁴²⁹.

Soulignons que, dans sa geste combinatoire et dans ses collages modulaires, le protéen est fissible, exactement comme un tas de sable. Ensuite, les propositions de Lifton recourent étonnamment celles de Benjamin sur les barbares constructeurs, « pauvres en expérience communicable », survivants d'un monde non seulement traumatisé par la guerre, mais bouleversé par le progrès technique. Il est dès lors possible de juxtaposer le couple barbare/verre à celui du protéen/plastique, en distinguant éventuellement un « protéen positif », le *bloom*, et en transformant la plasticité en plasmaticité. Survivre à la civilisation se dit aussi de deux manières : survivre à la fin d'un contexte historique, mais aussi survivre au contexte présent (comme on dit « survivre à un danger »); ce double sens de la survie, qui recoupe peut-être en partie le double sens de la barbarie, tinte intimement dans l'expression « capitalisme civilisationnel ». Et c'est aussi en ces termes qu'Agamben se décrit comme un survivant, en pensant aussi l'écriture dans des circonstances de survie qui confine à la généralisation possible d'une impuissance messianique (« l'assenza di opéra, la singolarità qualunque, il *bloom* ») : « Questa condizione di sopravvissuto – di scrivente senza destinatario o di poeta senza popolo – non autorizza per lui tuttavia né cinismo né disperazione⁴³⁰. »

Dans sa face vide et plastique, nous pouvons aussi bien décrire le protéen comme un *hipster*. *Hipster* décrit celui qui entre dans un « non-conformisme de masse » et qui s'approprie, par

⁴²⁷ Idem, p. 51.

⁴²⁸ Idem, p. 50.

⁴²⁹ Idem, p. 74.

⁴³⁰ Giorgio Agamben, « Postilla 2001 – Tiquun de la noche » in *La Comunità che viene*, pp. 91-92. Cette apostille n'est pas traduite. Notre traduction des passages cités ci-dessus : « L'absence d'œuvre, la singularité quelconque, le *bloom* » et « Pour autant, cette condition du survivant – d'écrire sans destinataire, d'être poète sans peuple – n'autorise ni le cynisme ni le désespoir. »

collage, des codes de transgression ou de rébellion. Il s'agit d'une identité par la « non-identité », pour ainsi dire.

“So... this is a hipster party?” I ask the girl sitting next to me. She’s wearing big dangling earrings, an American Apparel V-neck tee, non-prescription eyeglasses and an inappropriately warm wool coat. “Yeah, just look around you, 99 percent of the people here are total hipsters!” – “Are you a hipster?” – “Fuck no,” she says, laughing back the last of her glass before she hops off to the dance floor.

L’auteur, Douglas Haddow, décrit ainsi le hipster :

Lovers of apathy and irony, hipsters are connected through a global network of blogs and shops that push forth a global vision of fashion-informed aesthetics. [...] Less a subculture, the hipster is a consumer group – using their capital to purchase empty authenticity and rebellion. [...] Hipsters cannot afford to maintain any cultural loyalties or affiliations for fear they will lose relevance. An amalgamation of its own history, the youth of the West are left with consuming cool rather than creating it⁴³¹.

Essentiellement conscient de son image, le *hipster* aime qu’on le regarde sans le regarder. Dans cette mobilisation de soi, il agit comme un « micro-consommateur » « conscientisé », comme un « artiste de la consommation ». Ce jeu de représentation est amplifié par un appareil iconographique réticulaire supporté par les réseaux sociaux et leur arsenal phatique (Facebook, Twitter, blogues, etc.). Christian Lorentzen décrit ainsi, lui, le *hipster* :

Under the guise of “irony,” hipsterism fetishizes the authentic and regurgitates it with a winking inauthenticity. Those 18-to-34-year-olds called hipsters have defanged, skinned and consumed the fringe movements of the postwar era—Beat, hippie, punk, even grunge. Hungry for more, and sick with the anxiety of influence, they feed as well from the trough of the uncool, turning white trash chic, and gouging the husks of long-expired subcultures—vaudeville, burlesque, cowboys and pirates⁴³².

Le *hipster* fouille des coquilles vides, et – tout comme un invertébré – il se nourrit par biosynthèse en capturant, en absorbant en hip transformant le « mauvais goût ». Comme le protéen, le *hipster* a un sens aigu du collage : « Aesthetics are assimilated—cannibalized—into a repertoire of meaninglessness, from which the hipster can construct an identity in the manner of a collage, or a shuffled playlist on an iPod. » Ce « cannibalisme » confine à celui du zombi (une image qui revient dans plusieurs textes) biosynthétiseur : telle la larve parfitienne, selon nous, le mort-vivant montre une vie nue individualisée, consommatrice, mais sans la consistance d’une personne. « On peut croire alors à des désirs libérés, mais qui, comme des cadavres, se nourrissent d’images. On ne désire pas la mort, mais ce qu’on désire est mort, déjà mort : des images. Le seul mythe moderne, c’est celui des zombis – schizos mortifiés, bons pour le travail, ramenés à la raison⁴³³. » Le *hipster* est non seulement un ironiste et un protéen au

⁴³¹ Cette citation et la précédente, Douglas Haddow, « Hipster: The Dead-End of Western Civilization », *Adbusters*, n° 79. Le texte est accessible en ligne, sans pagination : < <http://www.adbusters.org/magazine/79/hipster.html> >.

⁴³² Cette citation et la suivante : Christian Lorentzen, « Kill the Hipster » in *Time Out New York*, n° 609, du 30 mai au 5 juin 2007. Accessible en ligne, sans pagination : < <http://newyork.timeout.com/articles/features/4840/why-the-hipster-must-die> >.

⁴³³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L’Anti-Œdipe*, 404.

plan des idées ou des « valeurs », il est un ironiste dans la représentation de soi, comme un artiste de l'identité personnelle, mais seulement dans un régime d'image et son code vide. Nous ne sommes pas sûr qu'il faille ramener le *hipster* vers un narcissisme : certes, il entretient une narcose qui tourne autour de l'identité personnelle, mais dans la mesure où il s'articule dans un code vide, nous hésitons à y déceler la consistance d'un narcissisme proprement dit (dans lequel l'individu peut avoir une consistance substantifique) – à moins qu'il ne s'agisse d'un narcissisme « spectaculaire ». Quoi qu'il en soit, la réduction au narcissisme manque le caractère mouvant, sémiotique et construit du *hipster* protéen (exactement comme Dennett distingue le personnage de fiction et l'identité personnelle). Enfin, le *hipster* a un sens du collage ([bio]synthèse) qui renvoie autant à un sens du choix modulaire qu'à des habitudes de fragmentation proches de la libre navigation en ligne (*surfing*) ou du zapping. Tout comme le protéen, le *hipster* a le sens du répertoire.

The same quantitative modulations and numerical valuations required by the new information worker are thus observed in a dazzling array of new cultural phenomena, from the cut-up sampling culture of hip-hop to the calculus curves of computer-aided architectural design. In short, to live today is to know how to use menus⁴³⁴.

Le protéen et le hipster sont deux subjectivations plastiques qui empruntent, dans la fabrication de l'identité personnelle, au monde de l'art : il est facile de les penser en termes esthétiques – en termes de représentation de soi et d'expression du goût, mais aussi en terme de transgression dans un espace agonistique fermé. Dans une réflexion sur les polymères et la « culture de synthèse », Meikle discute ainsi des idées de Christopher Lasch (*The Culture of Narcissism*, 1978) qu'il cite :

Americans viewed life as a “work of art” and were obsessed by a self-centered goal of “shaping” their own personalities. [...] The “performing self,” as Lasch described the other-directed person ever alert for reactions from others, “the only reality is the identity he can construct out of materials furnished by advertising and mass culture, themes of popular film and fiction, and fragments from a vast range of cultural traditions, all of them equally contemporaneous to the contemporary mind⁴³⁵.”

Le protéen est un bricoleur; combiné à la personne-crêpe réticulée (*pancake people*), peut-être est-il même un pixoleur (Hjorth), quelqu'un qui se fabrique en temps réel au travers d'un réseau immatériel médiatisé, dans une sorte de portrait réticulaire en trois dimensions. Bien entendu, le bricoleur est quelqu'un qui combine les éléments d'un inventaire préexistant (Lévi-Strauss); ce n'est pas un créateur au sens théologique ni au sens moderne (génie créateur). Ce geste esthétique, s'il peut être associé au primitivisme, à l'art naïf ou à l'art brut, rencontre son

⁴³⁴ Alexander R. Galloway, *Gaming – Essays on Algorithmic Culture*, p. 17.

⁴³⁵ Jeffrey L. Meikle, op. cit., p. 293.

expression la plus radicale et son paradigme dans le ready-made de Duchamp – geste qui n’a pas manqué d’intéresser Benjamin (à certains égards, la mécanisation de la perception dans la reproductibilité technique, notamment dans la photographie, trouve dans la production humaine un équivalent, dans le ready-made performatif). Comme l’écrit Nathalie Heinich :

Les ready-mades de Marcel Duchamp en sont les plus beaux fleurons, ambigus entre la farce du plaisantin et l’arme dûment pensée du révolutionnaire : c’est le rire propre aux modernes, qui force les frontières de l’art pour faire de l’iconoclasme un instrument de création. [...] Au-delà des codes de la représentation, des normes du goût, de l’impératif de figuration, c’est la notion même de création qui se trouve transgressée dès lors qu’un objet existant dans le monde ordinaire (industriel de préférence) est proposé à l’exposition dans un lieu consacré aux œuvres d’art⁴³⁶.

Dans le processus, ce n’est plus « la matérialité de l’objet fabriqué par l’artiste » qui importe, mais l’immatérialité du geste performatif – lequel joue, dans le cas de Duchamp, sur les codes de l’institutionnalité et de l’institution, alors qu’il en va tout autrement chez un Andy Warhol, qui intègre la société du spectacle, les médias de masse et le commerce – une fongibilité plus proche des polymères que de la trace – dans le geste performatif du monde de l’art. Un tel geste de démythification ouvre à l’ironie – exactement comme l’annulation de l’aura par la reproductibilité technique finit par engendrer une autre forme d’aura, laquelle tient dans une singularité synthétique. « Ce jeu sur la transformation des cadres appelle lui-même le jeu, par d’autres transformations succédant à la première : à partir du moment où on est dans le ‘second degré’, il est plus facile d’y rester – en maintenant la communication dans le registre de l’ironie – que de revenir au « premier degré⁴³⁷. »

Incidentement, le jeu sur la transformation des cadres est parallèle à la fenestration qui infiltre une société hypermédiatisée jusqu’à la saturation sociale. Mais il exprime aussi une prise de distance, où le proche devient différemment lointain. C’est aussi ce qu’accomplit l’art contemporain selon Heinich :

Le propre de l’art contemporain est de cultiver toutes sortes de distance : distance physique entre l’artiste et son matériau, distance culturelle avec le bon goût, distance ontologique avec les critères définissant traditionnellement l’œuvre d’art, distance juridique et morale avec les règles de la vie en société... Parmi ces formes de distance, la dérision est l’une des plus constantes⁴³⁸.

Nous l’avons vu, la dérision est une forme de distance proche de l’ironie. Elle est aussi proche de ce qui se fait en télévision quant à la force de l’autorité – l’autorité semble de fait remplacée par la sécurité (ce qui exprime aussi un déplacement de l’*auctoritas* à la *potestas* gouvernementale) : les forces de l’ordre n’exprime plus tellement une autorité morale et

⁴³⁶ Cette citation et la suivante : Nathalie Heinich, « Art contemporain, dérision et sociologie » in *Hermès*, n° 29, 2001, p. 123.

⁴³⁷ Idem, p. 126.

⁴³⁸ Idem, p. 121.

souveraine qu'une agence de neutralisation, laquelle exige souvent la séparation et le filtrage des corps. Mais la dérision est aussi compatible avec la communication récréative dans ses effets de divertissement et d'amusement, bien qu'elle puisse prendre un air transgressif, et donc critique. En réalité, l'ironie n'est jamais transgressive qu'en regard d'un assujettissement générique, où définir et appartenir sont la règle; face à un assujettissement numérique qui dispose par mensuration, l'ironie n'exprime qu'une force de séparation parfaitement compatible avec un travail de plasticité biopolitique capitaliste.

Tout en s'exprimant de manière modulaire, par des choix « personnels », le protéen se construit en référence à des modèles artistiques issus des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Similaire à l'artiste, le protéen est un *self-made man* esthétique, sensuel et hédoniste : « Le modelage de sa propre personne [...] devient un véritable travail ». Comme l'indique Meikle en comparant les thermoplastiques avec Richard Nixon, et citant Garry Wills : « Instead of creating “something outside himself—a chair, a poem, a million dollars,” the self-made man was forever protecting himself. “He must ever be tinkering, improving adjusting; starting over,” Wills explained, “fearful his product will get out of date, or rot in the storehouse”⁴³⁹. » Le *self-made man* esthétique doit toujours être « fraîchement sculpté » – et si pour Joseph Beuys le langage vocal est une sorte de sculpture atmosphérique, le *self-made man* protéen est une sculpture faite de figurine, d'images, de connexions et d'immatérialité. Cet aspect sculptural exprime toute sa plasticité, son appartenance à une sphère sociomatérielle, et c'est en ce sens qu'il est un *shapeshifter*, parce qu'il coule dans la fissibilité des formes de vie. « It became clear that shifting environments embodied dreams and desires projected by equally shifting personalities⁴⁴⁰. »

Pourtant, le protéen et le *hipster* se construisent souvent en regard de la figure de l'artiste, véritable force créative qui se singularise individuellement et sans égard à d'autre autorité que « soi-même ». « La réalisation la plus haute de cette nouvelle norme en matière de création sera la notion de génie, exaltant l'innovation contre la reproduction des modèles, l'anticipation contre la tradition, l'exception contre la règle⁴⁴¹. » Le *self-made man* esthétique est performatif, il ne se pense pas tellement en regard de la Raison ou de la Culture (sauf à en prendre le contre-pied) qu'en regard d'une Excellence agonistique qui passe par la représentation de soi. De plus, il entre dans une *inflation* de nouveauté, une dilatation qui ajoute pour ainsi dire de l'air au

⁴³⁹ Jeffrey L. Meikle, op. cit., p. 290.

⁴⁴⁰ Idem, p. 287.

⁴⁴¹ Nathalie Heinich, *L'élite artiste – Excellence et singularité en régime démocratique*, p. 125.

nuage de figurine – cette inflation est liée à celle de l’ironie qui, en insérant de la distance infinitésimale, multiplie les effets d’intensité de l’inédit dans une régression à l’infini, dans une enfilade larvaire et biosynthétique de métacommentaires.

Heinich poursuit ainsi sa réflexion sur la conciliation d’un élitisme de singularisation avec un régime démocratique, soit la conciliation entre l’agonistique capitaliste et l’égalitarisme démocratique :

Un second paradoxe [...] pointe à propos de l’inflation du terme « artiste » : à savoir le prestige accru de cette catégorie, qui la fait apparaître non comme cette caste de parias, de marginaux maudits, de déclassés sacrifiés à l’art que l’on tend à y voir depuis le romantisme, mais plutôt comme une nouvelle forme – certes particulière – d’élite⁴⁴².

Cet élitisme étrange nous donne à imaginer une démocratie de la privatisation clientéliste où chacun – même larvaire – est censé être meilleur qu’un autre, valoir/vouloir plus, être plus en vigueur dans la performance exosquelettique et réticulaire.

Au demeurant, si la figure de l’artiste est un modèle important (notamment dans la « bohème », tant celle de la *rockstar* que celle du peintre) pour penser la représentation et la construction de soi dans un espace agonistique égalitaire, celle du sportif joue également un rôle non négligeable. De fait, et le sportif professionnel et l’artiste vocationnel contribuent à la vigueur d’un paradigme de l’Excellence, et ce au détriment de celui de la Culture. Le trait d’union qui vient souder ces deux figures distinctes – jusqu’à les allier – est la performativité interficielle élevée dans le vedettariat.

Mais c’est probablement le modèle sportif qui offre une des meilleures et des plus populaires réalisations de l’inégalité dans « le spectacle de la justice » [...]. Qu’il soit culturel ou sportif, le vedettariat apparaît comme la mise en spectacle d’une inégalité (de compétence, de rémunération, de prestige) pour ainsi dire autorisée, dans la mesure, d’une part, où elle est justifiée par des performances personnelles et où, d’autre part, elle se paie de quelques sacrifices (incertitude ou délai de la réussite, impôts élevés, intrusions dans la vie privée⁴⁴³).

Ce qui recoupe aussi les réflexions de Wark sur le sport, l’art et l’écriture, alors qu’il cite Ralph Rumney (« defrocked situationist ») : « “It is now sport, not painting or sculpture, which defines the limits of the human, which offers a sense or image of wholeness, of a physical idea, which no honest art can now repeat” Nor, need one add, can writing⁴⁴⁴ ». Bien entendu, Wark pense ici en selon le *gamespace*, espace agonistique dans lequel le jeu se rapporte à un ensemble de règles chiffrée – d’où la possibilité de juger de la performance avec clarté, dans le sport

⁴⁴² Idem, p. 195.

⁴⁴³ Idem, p. 350.

⁴⁴⁴ McKenzie Wark, *Gamer Theory*, section 112.

comme spectacle de masse (qui inclut toujours une batterie statistique). Aussi cette vision du sport a-t-elle bien moins à voir avec une expérience qu'avec une représentation de soi comme corps privé (selon la distinction de Richard Shusterman⁴⁴⁵, qui pense deux formes de discipline du corps : représentationnelle – *to look good* – et expérientielle – *to feel better*). Georges Vigarello indique à cet égard que « le sport demeure une des ultimes institutions à se donner systématiquement en exemple » et que « l'espace sportif se dit toujours exemplaire ». Conséquemment, « le sport s'enchant de l'exceptionnel dans ce principe très spécifiquement sélectif, promouvant la rareté, cultivant l'unique, réservant un sort tout particulier à celui ou celle qui repousse les limites et se joue des barrières et des seuils ». Mais Vigarello rejoint Wark lorsqu'il conclut que « c'est dans un monde sans transcendance, plus profondément, que le jeu pouvait devenir si massivement valorisé. C'est dans ce monde aussi qu'il focalise toute sa valeur de modèle, construit en réplique idéale du nôtre, peuplé d'effigies exemplaires et d'actes exaltés⁴⁴⁶. »

L'athlète dont il est question ici est avant tout un performeur selon le cadre d'un ensemble de règles claires, tout comme l'artiste en cause en est un de la performance de soi : le premier peut-être évalué numériquement, notamment par les statistiques; le second est jugé esthétiquement selon sa puissance spectaculaire, à l'aide de procédés proches de la spéculation autoréférentielle⁴⁴⁷. Dans les deux cas, il est question d'une représentation de soi dans un espace agonistique, selon une biopolitique qui assujettit tantôt par une évaluation numérique tantôt par un partage microgénérique. « Now art and sport become work disguised as games, or is it games disguised as work? The sporting metaphors migrate from leisure to work and back again⁴⁴⁸. » Les deux modèles servent à penser la performance interficielle de l'individu, et ils motivent en grande partie l'allure des exosquelettes identitaires. Si le protéen se révèle dans

⁴⁴⁵ Cf. Richard Shusterman, *Performing Live*, p. 142.

⁴⁴⁶ Cette citation et les précédentes, dans l'ordre : Georges Vigarello, *Du jeu ancien au show sportif*, pp. 190, 193 et 205.

⁴⁴⁷ Yann Moulier Boutang, en des lignes sur Keynes, précise qu'un « événement est incertain lorsque l'on ne peut pas anticiper sa réalisation à partir d'un calcul de probabilité ». La spéculation autoréférentielle peut être ainsi décrite :

« Dans un univers incertain, où nous ne disposons pas de l'information correcte qui puisse alimenter des instruments sophistiqués de calcul (comme ceux des ordinateurs), nous disposons d'un moyen de nous mettre d'accord sur des valeurs futures : la spéculation que Keynes rapproche du concours de beauté dans les magazines de mode. Dans ces concours, on ne cherche pas à établir quelle est la plus belle femme du monde. Le premier prix est attribué non pas à celui ou à celle qui trouvera le canon parfait de la beauté, mais à qui trouvera l'opinion partagée par le plus grand nombre. La spéculation autoréférentielle est ainsi une convention efficace qui permet à l'action humaine de traiter l'incertitude ». Yann Moulier Boutang, *Le Capitalisme cognitif*, p. 76. Le texte de Keynes évoqué est « The general theory of employment », in *Quarterly Journal of Economics*, n° 51, 1937.

⁴⁴⁸ McKenzie Wark, op. cit., section 156.

le *hipster* comme un artiste de soi, à la fois dérisoire et ludique, il prend dans le modèle sportif un aspect disciplinaire et agonistique. Nous croyons qu'il faut y voir une soudure entre le récréatif et le martial – voire le militaire, par où l'éthique du jeu se montre encore associé à un complexe militaro-récréatif (mais on y décèle aussi une éthique du travail). Et c'est ainsi que l'exosquelette protège tout en secrétant plastiquement une fiction personnelle, laquelle joue dans l'espace public, à la fois dans l'ironie et dans l'affrontement. En examinant les pratiques de soi des années 1970, Meikle tient des propos qui résument notre position :

Gail Sheehy's best-seller *Passages* instructed Americans in 1976 that life was a series of transformations. Like a crustacean, every adult periodically outgrew his or her "protective structure." When this happened, she maintained, "we are left exposed and vulnerable—but also yeasty and embryonic again, capable of stretching in ways we hadn't known before." People, in other words, were thermoplastic. [...] This new plasticity yield the concept of lifestyle [...] If adopting a new lifestyle meant acquiring new clothes, a new jargon, a new circle of acquaintances—or a new body, through aerobics, power-lifting, or plastic surgery—the new plastic American was as phony as the old⁴⁴⁹.

Meikle renvoie aussi à Lifton : « Identifying the "self" as a "person's symbol of his own organism," he defined the "self-process" as "the continuous psychic recreation of that symbol ». Cet organisme de symbolisation biosynthétique est l'exosquelette identitaire – la personne au sens où l'entend Parfit. Enfin, on pourrait croire que la mise en valeur du sportif professionnel ou même de l'athlète contredit en partie nos positions. En effet, le sportif devient un modèle exemplaire selon un discours disciplinaire et agonistique qui tranche avec le ludisme ironique du *self-made man* esthétique. En fait, il semble que dans le modèle sportif soit préservée une éthique du travail, laquelle passe par une suspension temporaire et délibérée du plaisir et de la « passion hédoniste », en plus de faire la part belle à la volonté individuelle. La volonté représente même une « foi individuelle », à la fois transcendante et immanente. C'est ce qu'affirme, d'une manière presque aphoristique, Cassius Clay ou Mohamed Ali : « Champions aren't made in gyms. Champions are made from something they have deep inside them—a desire, a dream, a vision. They have to have last-minute stamina, they have to be a little faster, they have to have the skill and the will. But the will must be stronger than the skill⁴⁵⁰. » Aussi trouve-t-on dans le sport une intégration du sacrifice. Mais ce modèle est intégré à l'éthique du jeu promue par le capitalisme civilisationnel, comme une forme de consistance qui imite le travail dans sa forme agonistique. Et le sport-spectacle est aussi un véhicule de communication : « Le véhicule de communication le plus puissant est le sport⁴⁵¹ ».

⁴⁴⁹ Cette citation et la suivante : Jeffrey L. Meikle, op. cit., p. 291.

⁴⁵⁰ Mohamed Ali, source inconnue.

⁴⁵¹ Georges Vigarello, op. cit., p. 199. Vigarello cite ici Jean-Pierre Karaquillo, « fondateur du Centre de droit et d'économie du sport à l'université de Limoges ».

Tout cela apparaît avec netteté dans le hip hop, où nous trouvons la mise en scène et l'entretien d'un volontarisme agonistique, combiné à la construction exosquelettique individuelle (autoréférentielle, intransmissible et irréductible). C'est que le modèle agonistique fonctionne aussi sur l'intérêt privé et, bien que le hip hop émerge d'un sens « communautaire » et grégaire évident (l'expression *gangsta* est à cet égard limpide), il ne reconduit pas moins dans sa forme marchande un volontarisme et un intérêt individuels, principe essentiel de l'*homo aconomicus* « atomistique ». Par conséquent, le volontarisme agonistique, présent dans le hip hop et dans le modèle sportif, s'intègre paradoxalement mais sans perte à l'ironie libérale. De fait, il semble procurer une sorte de consistance par où le minoritaire devient image, mais par où le travailleur peut aussi se comprendre comme le participant d'un jeu de survie. L'exosquelette sportif, mineur et agonistique peut se comprendre comme le tissage d'une carapace atomistique. L'héroïsme en cause est circonstanciel et performatif, *quasi algorithmique*; en ce sens, il s'agit bien plus d'un avatar exosquelettique que d'un héros épique à proprement parler. L'avatar se comprend dans une isolation, c'est une interface agonistique qui agit seule dans les algorithmes; mais on ne saurait isoler le héros – non plus que le poète – d'une trame sociale forte (toutefois, certaines figures sportives incarnent parfois, aujourd'hui, un esprit national, et elles tendent alors davantage à l'« héroïsme »).

Aussi le modèle sportif forme-t-il un complément performatif à la représentation de soi. (Il ne faut pas oublier que ce modèle n'est pas principalement destiné aux athlètes.) Cela dit, nous pouvons isoler certaines des composantes de ce modèle pour leur faire accomplir autre chose. La clef en ce qui concerne le sport tiendrait dans la suspension de la volonté individuelle – ou du moins dans sa problématisation (et c'est une constituante essentielle du roman *Infinite Jest*). La jointure entre discipline sportive et passion artistique demande néanmoins à être examinée plus avant – entreprise que nous laissons aux soins d'autres chercheurs.

L'exosquelette identitaire emprunte, dans sa fonction représentationnelle, à l'hédonisme et à la construction de soi qu'ont véhiculés les avant-gardes esthétiques au XX^{ème} siècle. Protéin, l'exosquelette se mobilise dans un service identitaire à forte charge esthétique et iconique – aussi le modèle artiste s'impose-t-il spontanément. Mais le modèle artiste relaie l'éthique du jeu dans un contexte immatériel, et il devient aussi un modèle pour penser le travailleur immatériel contemporain – et peut-être pour penser la vie nue individuelle tel que le capitalisme la mobilise. L'*homo aconomicus* néolibéral, théorisé depuis les années 1950, intègre parfaitement le

modèle artiste, en sorte qu'il faille aussi penser le protéen comme une « micro-entreprise », un matériau dont le service et la performance sont interficiels et producteurs de plus-value, sinon de valeurs externes (externalités positives). C'est une micro-entreprise; mais dans le capitalisme civilisationnel, celle-ci tient davantage d'une économie de la prestation de service ou d'expérience que d'une économie de transformation. Aussi nous semble-t-il que se superposent, par alliage, l'artiste et l'*homo-œconomicus* :

Loin des représentation romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur, figure à travers laquelle se lisent des transformations décisives [...]. C'est dans les paradoxes du travail artistique que se révèlent quelques-unes des mutations les plus significatives du travail et des systèmes d'emploi modernes : fort degré d'engagement dans l'activité, autonomie élevée dans le travail, flexibilité acceptée voire revendiquée, arbitrages risqués entre gains matériels et gratifications souvent non monétaires, exploitation stratégique des manifestations inégalitaires du talent... [...] Dans les représentations actuelles, l'artiste voisine avec une incarnation possible du travailleur du futur, avec la figure du professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans une économie de l'incertain, et plus exposé aux risques de concurrence interindividuelle et aux nouvelles insécurités des trajectoires professionnelles⁴⁵².

L'artiste est le modèle de l'*homo-œconomicus* actuel. Rappelons que Foucault le décrit ainsi en 1979 : « L'*homo-œconomicus*, c'est un entrepreneur et un entrepreneur de lui-même [...], étant à lui-même son propre capital, étant pour lui-même son propre producteur, étant pour lui-même la source de (ses) revenus. » Il est un capital humain, mais aussi un homme de la consommation :

L'homme de la consommation, ce n'est pas un des termes de l'échange. L'homme de la consommation, dans la mesure où il consomme, est un producteur. Il produit quoi? Eh bien, il produit tout simplement sa propre satisfaction. Et il faut considérer la consommation comme une activité d'entreprise par laquelle l'individu, à partir précisément d'un certain capital dont il dispose, va produire quelque chose qui va être sa propre satisfaction⁴⁵³.

Foucault présente ensuite les conséquences politiques et juridiques des théories néolibérales.

La société apparaît comme consommatrice de comportements conformes, c'est-à-dire, selon la théorie néolibérale de la consommation, productrice de comportements conformes qui la satisfont moyennant un certain investissement. En conséquence, la bonne politique pénale ne vise aucunement à une extinction du crime, mais à un équilibre entre des courbes d'offre de crime et de demande négative. Ou encore : la société n'a pas un besoin indéfini de conformité. La société n'a aucunement besoin d'obéir à un système disciplinaire exhaustif⁴⁵⁴.

Ce léger paradoxe s'explique par une gouvernance à partir de l'intérêt personnel qui caractérise l'*homo-œconomicus*. « L'*homo-œconomicus*, c'est celui qui obéit à son intérêt, c'est celui dont l'intérêt est tel que, spontanément, il va converger avec l'intérêt des autres. L'*homo-œconomicus*, c'est, du

⁴⁵² Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, pp. 8-9.

⁴⁵³ Cette citation et la précédente : Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique*, p. 232.

⁴⁵⁴ Idem, p. 261.

point de vue d'une théorie du gouvernement, celui auquel il ne faut pas toucher. L'*homo-œconomicus*, on le laisse faire⁴⁵⁵. » Foucault rapporte ce système d'intérêts à un jeu atomistique :

On a [...], à l'horizon de cela, l'image ou l'idée ou le thème-programme d'une société dans laquelle il y aurait une optimisation des systèmes de différences, dans laquelle le champ serait laissé libre aux processus oscillatoires, dans laquelle il y aurait une tolérance accordée aux individus et aux pratiques minoritaires, dans laquelle il y aurait une action non pas sur les joueurs du jeu, mais sur les règles de jeu, et enfin dans laquelle il y aurait une intervention qui ne serait pas du type de l'assujettissement interne des individus, mais une intervention de type environnemental⁴⁵⁶.

Nous retrouvons là la société de contrôle dans sa forme atmosphérique. De manière analogue, L'*homo-œconomicus* recoupe le protéen « inspiré » par le modèle de l'artiste, et ce à l'intérieur du nuage de figurine de la fiction totale. Les individus se séparent et se rencontrent sur la base atomistique de l'intérêt – et dans la sphère immatérielle, ce jeu passe par une manifestation de soi qui oscille entre la séparation, l'ironie, l'intensité et la saturation. Il en résulte un gouvernement qui totalise seulement à partir d'un contrôle environnemental : dans la mesure où les agents sont autonomes, le monde économique est intotalisable (il est « opaque »); mais dans la mesure où il concerne une convergence sur la base de règles qui articulent et canalisent les intérêts individuels, il ouvre une totalisation d'un nouveau genre (il est d'une « transparence » phatique – et c'est bien l'espace agonistique que Wark désigne par l'expression *gamespace*).

L'*homo-œconomicus*, c'est le seul îlot de rationalité possible à l'intérieur d'un processus économique dont le caractère incontrôlable ne conteste pas, mais fonde, au contraire, la rationalité du comportement atomistique de l'*homo-œconomicus*. Ainsi le monde économique est par nature opaque. Il est par nature intotalisable. Il est originairement et définitivement constitué de points de vue dont la multiplicité est d'autant plus irréductible que cette multiplicité même assure spontanément et en fin de compte leur convergence⁴⁵⁷.

C'est ainsi qu'il faut comprendre l'espace stochastique de l'économie au cœur du capitalisme civilisationnel et de sa biopolitique : un nuage à la fois opaque et transparent, nuage de figurine, nuage sociomatériel qui cumule les intérêts isolés, fenêtrés mais convergents d'une multitude d'*homo-œconomicus* maintenus en position d'ironie; ces *homo-œconomicus* sont des personnes-systèmes ou des portions individuelles de vie nue, et ils fonctionnent dans une indétermination et une absence de verticalité qui les obligent au service identitaire et à la construction personnelle, et ce par une série de gestes protéens et plastiques isolés (lesquels participent par ailleurs d'une économie culturelle, de la mode à la musique en passant par tous les espaces de *customization*). Le nuage de figurine reconduit le Léviathan hobbesien dans une contractualité atmosphérique – contractualité non plus seulement des corps privés, disciplinaire, mais

⁴⁵⁵ Idem, p. 274.

⁴⁵⁶ Idem, p. 265.

⁴⁵⁷ Idem, p. 285.

culturelle, spirituelle, comportementale et ontologique. Le nuage de figurine n'est pas contraignant, puisqu'il met en scène des agents autonomes, selon un ensemble de règles dérivés de l'intérêt personnel et qui permet une extraction extensive de plus-value. Ce Léviathan n'est ni étatique ni vertical : son codage disqualifie et annule le point de vue totalisant et souverain. Enfin, selon Foucault (comme chez Macpherson), l'*homo-œconomicus* est une figure de subjectivation qui remonte à l'empirisme anglosaxon.

Ce que l'empirisme anglais apporte, et sans doute pour la première fois dans l'histoire de la philosophie occidentale, c'est un sujet qui n'est pas tellement défini ni par sa liberté, ni par l'opposition de l'âme et du corps, ni par la présence d'un foyer ou noyau de concupiscence plus ou moins marqué par la chute ou le péché, mais un sujet qui apparaît comme sujet de choix individuels à la fois irréductibles et intransmissibles⁴⁵⁸.

Ces choix sont irréductibles parce qu'ils renvoient à des évidences individuelles proches de la vie nue, comme la douleur ou le plaisir; ils sont intransmissibles par qu'ils réfèrent à l'individu privé.

Ce sont donc des choix irréductibles et des choix qui sont intransmissibles par rapport au sujet. « Ce principe d'un choix individuel, irréductible, intransmissible, ce principe d'un choix atomistique et inconditionnellement référé au sujet lui-même, c'est cela que l'on appelle l'intérêt⁴⁵⁹. »

C'est ainsi que l'*homo-œconomicus* nous permet de comprendre autrement la séparation médiatique au cœur de la communication récréative. La mise en valeur « atomistique » de l'intérêt individuel, plus proche de la vie nue que de la personne, entraîne des problèmes de consistance qui sont en partie résolus par la création continue d'un exosquelette identitaire, lequel confine à l'ironie et à la représentation protéenne. La réponse exosquelettique devient un enjeu immatériel qui n'est économiquement et commercialement pas dénué de valeur : le capitalisme civilisationnel propose une offre immatérielle qui répond à la pièce à ce problème de consistance (sans compter que le travailleur se présente de plus en plus comme un « artiste » dont la créativité et la vocation sont requises). De même, la fenestration qui entretient une fiction totale s'adresse aux *homo-œconomicus* protéens. Ceci dit, si l'*homo-œconomicus*, c'est celui qui accepte la réalité⁴⁶⁰ », nous devons imaginer que, dans sa forme protéenne, ce pragmatisme prend une forme créative et fictionnelle. Car l'*homo-œconomicus* produit aussi le réel, dans un nuage de figurine où s'insèrent les économies du service et de l'expérience.

⁴⁵⁸ Idem, pp. 275-276.

⁴⁵⁹ Idem, pp. 276-277.

⁴⁶⁰ Idem, p. 273.

*

Nous avons envisagé le capitalisme civilisationnel en le tenant pour le lieu biopolitique d'une articulation de la fongibilité numérique et de la fongibilité générique, ce qui nous a amené à examiner la communication récréative et son travail immatériel. Nous avons présenté celle-ci en regard d'une éthique du jeu où désir, plaisir, divertissement et amusement sont convoqués. Nous avons aussi réduit la communication récréative à deux types d'effet, soit une saturation et une séparation médiatiques, lesquelles contractent et occupent l'attention, le lieu et le temps. La séparation médiatique a pour sa part été envisagée en deux temps. D'abord, la fenestration, par où l'individu est séparé de son milieu par l'intrusion de fenêtres sociomatérielles et fictionnelles – une division dans un jeu d'opacité et de transparences. « Perhaps we are now entering a new age in which the search for truth comes through *fictional* imperatives⁴⁶¹. » Dans ce contexte théorique, nous avons pensé l'individu comme pure vie nue dans un parc de larves producteur d'immatérialité, et nous avons pensé la vie immatérielle des milieux capitalistes contemporains comme un milieu atmosphérique, un travail pragmatique de fiction totale que nous avons désigné comme un nuage de figurine. Nous avons ensuite pensé la séparation médiatique dans la privatisation de l'existence, à la fois dans l'ironie libérale et dans l'ontologie parfitienne. Ces deux modulations théoriques de la privatisation de l'existence ont ensuite été colorées par les figures du protéen et du *hipster*, des *self-made men* esthétiques dont la présentation a donné lieu à des considérations sur le modèle de l'artiste, du sportif et sur la dématérialisation de l'*homo-æconomicus*.

Nous avons bien entendu insisté sur l'aspect immatériel du capitalisme civilisationnel, et nous nous sommes attardés sur des éléments esthétiques, médiatiques et spirituels en les faisant passer avant d'autres causes, plus matérielles et institutionnelles. Nous ne voulons pas laisser entendre que la vie immatérielle détermine la vie matérielle selon une ligne causale directe; mais l'inverse n'est pas plus intéressant au plan théorique. C'est dire que nous ne sommes pas à la recherche d'une explication fortement ou simplement causale, entendu qu'une série de va-et-vient entre matière et esprit, au nombre indéterminés, constituent, composent et tracent ce que nous avons convenu d'appeler le capitalisme civilisationnel. Néanmoins, puisque notre objet concerne la vie immatérielle et spirituelle contemporaine, nous avons préféré présenter le problème sous un angle immatériel. Nous allons à présent terminer ce chapitre en discutant de

⁴⁶¹ Marco Diani, « Immateriality takes Command » in *Design Issues*, vol. IV, n° 1 et 2, édition spéciale, 1988, p. 8.

jeu et de *gamespace*, ce qui sera le lieu d'une réflexion sur le volontarisme agonistique, la passion récréative et l'encodage.

3.5 – *Gamespace*

L'exosquelette identitaire et la transparence des fenêtrages peuvent être pensés en termes atmosphériques et plastiques : cette immatérialité fluide engage les technologies de reproduction digitales, en particulier celles qui sont informatisées à proprement parler. Nous croyons aussi que le jeu (*game*) est une notion essentielle pour penser la séparation et la saturation médiatiques, et donc pour penser le capitalisme civilisationnel comme communication récréative. Le jeu vidéo représente bien la subordination de la fongibilité générique analogique par une fongibilité numérique – lieu où l'art et le sport se confondent. En effet, le jeu vidéo est le lieu médiatique et récréatif où l'éthique du jeu du capitalisme civilisationnel se montre dans son plus simple appareil : il est le lieu où le volontarisme agonistique et la passion récréative (passion de la fenestration et de la déresponsabilisation protéenne) se rencontrent pour se souder, imitant et reproduisant peut-être ainsi, littéralement, le monde contemporain, le capitalisme civilisationnel⁴⁶². De plus, le jeu vidéo est vraisemblablement la seule forme « culturelle » – il entretient un paradigme d'excellence, et non un paradigme culturel au sens humaniste du terme – à incorporer nécessairement l'informatique et sa logique algorithmique, l'informatique et son esprit. Par conséquent, il est important d'en présenter ici certains aspects⁴⁶³.

Si le jeu vidéo relève d'un sens du rythme, avant toute représentation narrative ou figurative⁴⁶⁴, il articule également les tendances spirituelles du capitalisme civilisationnel. Par conséquent, une étude qui voudrait penser l'avenir de la création langagière doit prendre acte de tendances esthétiques et éthiques qui lui sont, à certains égards, étrangères sinon hostiles. Le jeu vidéo propose une performativité qui vaut pour elle-même. En ce sens, il agit comme une fonction

⁴⁶² Aussi les études vidéoludiques devraient-elles intégrer une réflexion sur la ludicité *en tant que telle*, sur son rôle dans la communication récréative, en plus d'intégrer une réflexion qui puisse comparer le jeu vidéo avec le sport comme pratique volontariste d'un corps privé, et non plus seulement avec un discours et une production artistiques – cinématographique, picturale ou narrative. Selon nous, tant qu'elles ne rencontreront pas ces problèmes explicitement, les études vidéoludiques sont condamnées au déploiement de lieux communs et de définitions sans perspective – études alors essentiellement phatiques en regard de leur objet. Le *fun* ne va pas de soi, et il nous semble que ce soit le premier « objet » à problématiser dans une étude vidéoludique – qu'on le considère comme une évidence – vaguement universelle, répondant au fond humaniste et structuraliste de Huizinga et Caillois – confirme nos réserves.

⁴⁶³ Le lecteur qui voudrait en savoir davantage à cet égard consultera le mémoire de maîtrise que j'ai produit en 2005, *Silent Hill 2 : Le problème de l'écriture dans le jeu vidéo*.

⁴⁶⁴ Patrick Poulin, *Silent Hill 2 : Le problème de l'écriture dans le jeu vidéo*.

phatique pure. Cette performativité vide est aussi plastique, et elle fait définitivement passer l'excellence numérique avant les valeurs véhiculées par les paradigmes modernes de la Culture ou de la Raison (encore une fois, et l'art et le sport semblent avalés par la puissance de mobilisation et d'envahissement d'un code vide). Ceci explique encore qu'il soit *impossible* de penser le jeu vidéo en ayant recours aux catégories, aux paradigmes et aux philosophies esthétiques héritées de la modernité humaniste. Il s'agit d'une forme « artistique » ou « culturelle » authentiquement « postmoderne », au sens où elle n'a rien à voir avec l'Histoire ni même avec la sémantique d'une représentation, en plus de survenir au moment où le capitalisme civilisationnel semble entrer dans un âge d'or, succédant au modèle gouvernemental de l'État national (après un assujettissement humaniste, générique et disciplinaire). Nous allons discuter ici des notions de code, de performance et de *gamespace* en nous appuyant sur les travaux de Eric Zimmerman, d'Alexander Galloway et de McKenzie Wark. Soulignons que les idées de ces auteurs nous permettent d'autant mieux de penser une conciliation entre volontarisme agonistique et passion récréative qu'elles engagent la vision comportementale du sujet privé dans la théorie des jeux de John von Neumann – or on sait comment ces théories ont été reçues et utilisées dans les cercles économiques, tout comme dans les milieux administratifs gouvernementaux et corporatifs⁴⁶⁵. L'*homo-œconomicus* est dans un jeu agonistique qui engage des effets ludiques et récréatifs, et nous pouvons en penser l'exosquelette identitaire comme un avatar de chair et de sang, à la fois volontaire et passionné dans la (« sa ») mobilisation.

Eric Zimmerman voit dans le jeu un nouveau sens de la signification et de la culture, et il présente une compétence, un savoir-faire ou un « lettrisme » ludique (*gaming literacy*). « Literacy and even media literacy are necessary but not sufficient for one to be fully literate in our world today. There are emerging needs for new kinds of literacy that are simply not addressed, needs that arise in part from a growing use of computer and communication networks. » Zimmerman fait appel à trois concepts pour décrire cette compétence ludique :

⁴⁶⁵ Le documentaire d'Adam Curtis, *The Trap* (2007), gravite autour de l'usage politique de la théorie des jeux et de ses conséquences sur la nature de la liberté démocratique contemporaine. Nous voyons dans l'usage de cette théorie un autre exemple d'assujettissement numérique, lequel fonctionne ainsi selon l'intérêt d'individus privés engagés dans une relation de compétition. De fait, partout où nous rencontrons les notions d'utilité ou d'utilitarisme, nous rencontrons la volonté personnelle et l'intérêt privé. La rationalité du modèle de von Neumann fonctionne comme un algorithme destiné à des vivants idéologiquement et épistémologiquement privatisés. De même, l'utilitarisme visé par le réductionnisme parfitien nous semble relever d'un tel horizon : Parfit tient davantage au caractère privé et séparé des êtres vivants dits humains qu'à leur personnalité (qu'il juge superflue), et c'est peut-être en cela qu'il s'oppose au dernier Wittgenstein.

« Gaming literacy is *literacy*—it is the ability to understand and create specific kinds of meanings. As I describe here, gaming literacy is based on three concepts: *systems*, *play*, and *design*. Together they stand for a new set of cognitive, creative, and social skills—a cluster of practices that I call *gaming literacy*⁴⁶⁶. »

Il définit la compétence systémique comme une capacité à penser d'une manière mobile et changeante, pour agir selon tel ou tel système dynamique – ce qui recoupe exactement la résilience du protéen (Lifton). Indiquons que ce concept de système nous semble voisin de celui du dispositif foucauldien.

As a key component of gaming literacy, systems can be considered a paradigm for literacy in the coming century. Increasingly, complex information systems are part of how we socialize and date, conduct business and finance, learn and research, and conduct our working lives. Our world is increasingly defined by systems [i.e. dispositifs]. Being able to successfully understand, navigate, modify, and design systems will become more and more inextricably linked with how we learn, work, play, and live as engaged world citizens. System-based thinking is about process, not answers. It stresses the importance of dynamic relationships, not fixed facts⁴⁶⁷.

Zimmerman pense non seulement – au moins en partie – le dispositif foucauldien en termes de « système »; il évoque également ce que nous désignons comme des « étagements ou des « tableaux » ergodiques (*levels*), selon une coulée de code et une interfacialité performative. Soulignons par ailleurs le caractère atmosphérique de la navigation à l'intérieur d'un système ou d'un tableau.

Quant au concept de jeu (*play*), Zimmerman l'utilise pour penser la nature ludique des codes et des règles qui peuvent déterminer des circonstances et des personnes. Le jeu-*play* donne aux jeux-*game* (aux systèmes et aux dispositifs), un caractère humain, mais comme par habillage auratique : ils ont un effet mobilisateur et actualisant. Être compétent en regard des dispositifs, c'est savoir jouer – ce qui selon nous combine volontarisme et passion.

Games are systems because at some level, they are mathematical systems of rules. But [...] play is the human effect of rules set into motion, in its many forms transcending the systems from which it emerges. Just as games are more than their structures of rules, gaming literacy is more than the concept of systems. It is also play⁴⁶⁸.

Le jeu-*play* est ainsi un mouvement libre à l'intérieur d'une structure « plus » rigide. Zimmerman remarque qu'il est aussi possible de jouer avec les structures, et donc de jouer hors de celle-ci. Nous ne sommes toutefois pas convaincus qu'il y ait là une véritable hétérogénéité. La compétence joueuse (*play*) est « créative » : c'est une « literacy of innovation and invention ». Il s'agit là, directement, de l'objet du capitalisme cognitif et de sa mobilisation biopolitique et spirituelle. « Being literate in play means *being playful*—having a *ludic attitude* that

⁴⁶⁶ Cette citation et la précédente : Eric Zimmerman, « Gaming Literacy » in *The Video Game Theory Reader 2*, Bernard Perron et Mark J. P. Wolf (dir.), pp. 23-25.

⁴⁶⁷ Idem, p. 25.

⁴⁶⁸ Idem, p. 26.

sees the world's structures as opportunities for playful engagement. » Le joueur (un *player*), bien plus que *homo ludens*, est un *homo aeconomicus*.

Enfin, Zimmerman expose un concept de design qui engage la créativité dans une direction surprenante, celle de la création d'un contexte de règles qui produit des effets de sens. Nous retrouvons ici la performativité interficielle sous une forme médiatique (cette vision du design est étonnamment proche des remarques de Manzini sur le matériau comme offre de performances). Il s'agit d'une créativité qui tient du codage (et elle peut prendre la forme de la modularité élective parmi un menu donné). « Design [is] the process by which a designer creates a context, to be encountered by a participant, from which meaning emerges. [...] The game designer creates structures of rules directly, but only indirectly creates the experience of play when the rules are enacted by players⁴⁶⁹. » Les expériences engendrées sont pour ainsi dire issues d'une séparation par des coulées de code – ce qui peut, selon nous, prendre la forme d'un fenêtrage ou même d'une ironie. « The audience is always at least one step removed from the designer. » Et nous pourrions conclure avec Zimmerman qu'un dispositif est conçu pour des échanges interficiels avec un cloisonnement de l'expérience, dans une séparation colorée de sens – et de fiction – ergodique : « a game system is designed just so that play will occur. »

La vision de Zimmerman touche à la nature atmosphérique du monde contemporain et au caractère environnemental du biopolitique, tout comme la compétence ludique renvoie au nuage de figurine.

Games as play are social ecosystems and personal experience, and these dimensions are key aspects of a well-rounded literacy. As our lives become more networked, people are engaging more and more with structures. But they are not merely inhabiting these structures—they are playing with them⁴⁷⁰.

Le savoir-jouer de Zimmerman est présenté comme un lettrisme; mais il désigne en réalité une formation comportementale (dressage ou domestication) proche de l'anthropogénétique humaniste en ce qu'elle produit de l'humain, et loin de l'humanisme en ce qu'elle passe par une réticulation en temps réel qui échappe au monde du livre et à ses effets comportementaux et de subjectivation. De fait, ce savoir-jouer engage une fluidité, une plasticité ontologique et sociomatérielle assez éloignée de la littérature comprise comme geste vertical.

⁴⁶⁹ Cette citation et les deux suivantes : idem, pp. 28-29.

⁴⁷⁰ Idem, p. 27.

Alexander Galloway tient des propos similaires, mais dans une perspective explicitement critique (par exemple, Galloway utilise le concept deleuzien de société de contrôle). En évoquant *Shenmue* ou *Grand Theft Auto*, il présente en partie le jeu vidéo comme un acte ambiant et navigationnel. « The game is in ambient state, an *ambience act*⁴⁷¹. » À la fois action et mise en scène, le jeu est dès lors atmosphérique, fictionnel mais fenêtrant (comme le jeu-*play* fait un habillage auratique chez Zimmerman). Mais Galloway en désigne aussi la volatilité et l'inconsistance – comme la personne parfitienne ne fait qu'habiller la vie nue individuelle : « Things continue to change when caught in an ambience act, but nothing changes that is of any importance⁴⁷². » (Et nous verrons combien cette phrase, presque aphoristique, est proche de la définition du *gamespace* par McKenzie Wark.) De même, Galloway souligne combien le jeu vidéo traduit et propage des processus sociaux, produisant un effet comportemental : « Video games render social realities into playable form⁴⁷³ ». La nature atmosphérique du jeu vidéo et sa propagation de réalités sociales participent d'une culture du code où émergent des processus de subjectivation algorithmique, dans une littéralité qui réside essentiellement dans la performativité sans forme, dans un pragmatisme. Dans sa forme ludique, cette performativité est phatique : elle fait faire, et elle est en cela « créative » ou modulaire (comme le jeu-*play* actualise un jeu-*game*, les choix discrets actualisent des *moves* possibles⁴⁷⁴).

As the great German media theorist Friedrich Kittler wrote, code is the only language that does what it says. Code is not only a syntactic and semantic language; it is also a machinic language. At runtime, code moves. Code effects physical change in a very literal sense. Logic gates open and close⁴⁷⁵.

L'encodage promu par le jeu vidéo et par le capitalisme civilisationnel engage une gestion machinique (algorithmique), élément qui se retrouve autant chez un pionnier de l'informatique comme Turing que chez von Neumann. « Any instance of a game is an engine designed to produce play⁴⁷⁶. » Ce modèle repose sur une séparéité (*discrétion*). Comme l'indique Turing :

The digital computers considered in the last section may be classified amongst the “discrete state machines”. These are the machines which move by sudden jumps or clicks from quite definite state to another. These states are sufficiently different for the possibility of confusion between them to be ignored. Strictly speaking there are no such machines. Everything really moves continuously. But there are many kinds of machine which can profitably thought of as being discrete state machines. For

⁴⁷¹ Alexander R. Galloway, *Gaming – Essays on Algorithmic Culture*, p.10.

⁴⁷² Ibid.

⁴⁷³ Idem, p. 17.

⁴⁷⁴ John von Neumann, *Theory of Games and Economic Behavior*, p. 49 : « First, one must distinguish between the abstract concept of a *game*, and the individual *plays* of that game. The *game* is simply the totality of rules which describe it. Every particular instance at which the game is played—in a particular way—from beginning to end, is a *play*. Second, the corresponding distinction should be made for the moves, which are the component elements of the game. A move is the occasion of a choice between various alternatives [...]. The specific alternative chosen in a concrete instance—i.e. in a concrete *play*—is the *choice*. Thus the moves are related to the choices in the same way as the game is to play. The game consists of a sequence of moves, and the play of a sequence of choices. »

⁴⁷⁵ Idem, p. 5.

⁴⁷⁶ Eric Zimmerman, op. cit., p. 27.

instance in considering the switches for a lighting system it is a convenient fiction that each switch must be definitely on or definitely off⁴⁷⁷.

D'abord, Turing écarte d'emblée un paradoxe à la Zénon en reportant la discrétion à une efficacité fictionnelle, et non référentielle (un geste qui n'est pas sans rappeler la subordination du savoir au pouvoir, et celle du politique à la guerre). Ensuite, le jeu machinique de Turing élimine le tiers exclu par une fiction utile (*convenient*) – il disqualifie la circulation continue dans une concrétude et élimine le tiers exclu, un geste fondamental dans la « poétique » et dans l'éthopoétique de Kafka (lequel fait en réalité tout pour faire sauter le verrouillage discrétionnaire, pour le fendre à l'infini dans une labilité « diabolique », opposant encore un *Ausweg* animale à la *Freiheit* humaine). Mais encore, la détermination discrète de Turing figure avantageusement aux côtés de l'indétermination parfitienne (*sand heaps*) : chez Parfit, les personnes sont indéterminées, mais la vie nue individuelle est, elle, déterminée et privée (subjectivante). Finalement, la séparité est ici saltatoire, et il n'est pas anodin que les deux principales actions d'un avatar vidéoludique, outre la locomotion, soient encore le tir (*fire*) et le saut (*jump*), reproduisant partiellement l'opinion phatique, et partiellement la logique de l'ouvert et du fermé qui gère et encode des flux (1/0) (est-il meilleure image pour le *self-made man* esthétique que Mario Bros bondissant dans les nuages et jetant des boules de feu?). La passion récréative du loisible et le *fun* ludique participent d'une stupeur opinante (*yeah!*), laquelle constitue un élément discrétionnaire dans un algorithme comportemental (ce que comprend aussi, mais dans un paradigme paranoïaque, von Neumann); le volontarisme est opiniâtre, mais la passion récréative est opinante et discrétionnaire (c'est même ainsi qu'elle choisit sans décider; elle entre dans une logique agrégative/ségrégative, entre vedettariat et vendetta, « moi ou eux »). (À l'opposé, David Lapoujade expose un parti pris pour une démarche déambulatoire, de proche en proche, similaire, selon lui, à la courtepointhe américaine⁴⁷⁸.)

Nous pouvons maintenant situer l'affirmation suivante de Galloway quant au joueur de jeu vidéo, geste qui n'est pas sans conséquence quant à la compétence culturelle (*literacy*) : « Instead of experiencing the algorithm as algorithm, one *enacts* the algorithm⁴⁷⁹. » L'algorithme est une machine ou une structure mathématique qui vise l'accomplissement d'un ensemble de performances données : « Un algorithme consiste en la description d'une suite d'opérations

⁴⁷⁷ Alan Turing, « Computing machinery and intelligence » in *Mind, A Quarterly Review*, vol. LIX, n° 236, octobre 1950, p. 439.

⁴⁷⁸ David Lapoujade, « Du champ transcendantal au nomadisme ouvrier » in *Gilles Deleuze – Une vie philosophique*, Éric Alliez (dir.).

⁴⁷⁹ Alexander Galloway, op. cit., p. 19.

élémentaires non ambiguës. Il s'achève après un nombre fini d'étapes et produit un résultat⁴⁸⁰. » Le joueur qui participe du *gamespace* n'est libre qu'à l'intérieur de l'ensemble des règles d'action de ce dernier; le plaisir qu'il en retire, la passion récréative, n'est possible que par un artifice d'occupation et de représentation, de saturation et de séparation. L'avatar du joueur de jeu vidéo peut, selon nous, être compris comme une forme miniature de l'exosquelette identitaire. Le dressage comportemental à l'œuvre dans le jeu vidéo est ainsi comparable au dressage exosquelettique : proportionnellement, l'avatar et l'individu sont également autonomes et également contraints – autonomes à la mesure d'une contrainte. Le monde de cette contrainte est celui du *gamespace*. L'algorithme et le *gamespace* permettent de penser les subjectivations et les relations de pouvoir contemporaines comme étant une seule et même chose, à la fois exosquelette et atmosphère; au plan immatériel, un nuage de figurine.

La machine à calculer de Turing exprime une fongibilité numérique dont la règle universelle est proche du *gamespace* de Wark. Turing évoque une objection qui voudrait invalider les machines à calculer sur la base de leur improductivité – elles ne peuvent rien créer. Turing répond assez rapidement à cette objection, et il le fait en déplaçant le problème du côté de l'attention et de la capacité de calcul; mais il pourrait aussi bien déplacer le problème de la création sur le terrain de la créativité modulaire, effet de nouveauté et d'intensité qui tient dans l'imprévisibilité qu'offre la complexité d'une situation donnée (une réduction du champ perceptif qui donne à entendre que « hors champ » ne se trouve pas un désert ou une nécropole, mais « un monde de possibles » et un dédale de choix intenses).

“The Analytical Engine has no pretensions to *originate* anything. It can do *whatever we know how to order it to perform*”. [...] A machine can “never do anything really new”. [...] This statement is a more direct challenge and can be met directly. Machines take me by surprise with great frequency. This is largely because I do not do sufficient calculation to decide what to expect them to do, or rather because, although I do a calculation, I do it in a hurried, slipshod fashion, taking risks⁴⁸¹.

À un certain degré, la « machine analytique » produit un effet synthétique et combinatoire qui fait « exploser » l'ordre analytique dans la multiplication des choix, des menus, des répertoires comportementaux. Le nuage de figurine est synthétique pour autant qu'il est complexe en possibilités et en arborescences (même fasciculées), mais il se réduit à une certaine pauvreté si on le considère comme une machine algorithmique ne tenant qu'à des nombres, soit à une technique de fongibilité (qui prend, dans le cas de la société de contrôle, une dimension biopolitique). Le synthétique ainsi entendu demeure... synthétique : même dans ses effets de nouveauté

⁴⁸⁰ Patrice Hernet, *Les algorithmes*, p. 5. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, le mot *algorithme* ne renvoie pas à un concept de rythme; il provient plutôt du nom d'un mathématicien persan, Al Khwarizmi.

⁴⁸¹ Alan Turing, op. cit., p. 450.

qualitative, il reste une technique de gestion quantitative, et son universalité est constitutivement pauvre ou simple. La vie nue *est nue (bloße)*.

This special property of digital computers, that they can mimic any discrete state machine, is described by saying that they are universal machines. The existence of machines with this property has the important consequence that, considerations of speed apart, it is unnecessary to design various new machines to do various computing processes⁴⁸².

La vitesse devient un critère d'intensification par l'accroissement de la complexité et la diminution corollaire de l'attention. Dans la vitesse, le quantitatif paraît acquérir toutes les qualités, ce qui confine au magique⁴⁸³ (au sens prestidigitatif) et au merveilleux – mais un merveilleux qui ne résiste pas à l'épreuve du temps, celui des casinos de Las Vegas. Ceci explique que l'attention occupée et saturée éprouve pendant un moment une griserie et une intensité volatiles – avant d'éliminer ou de métaboliser ce qui lui est soumis, dans une sorte de dépressurisation ou de dépression où elle se décontracte, se dilate et se vide, parfois dans l'angoisse – mais « l'aventure continue ». D'autres choix créatifs et avatoriaux parent à une éventuelle décréation katargétique, et l'ennui est *évacué*. De manière analogue, le joueur qui est « pris » dans un tableau vidéoludique, dans une impasse en apparence insoluble, commence par examiner tous les murs et les portes, tous les détails en toc qui habillent l'algorithme, avec un ennui profond qui tient à la fois dans le blocage du mouvement intensif; dans le dévoilement du caractère construit et non-ergodique du *décor*; dans la suspension du merveilleux de la passion récréative et dans l'absurdité subséquente du volontarisme agonistique; dans la nature fastidieuse d'une investigation méthodique – pour ainsi dire soudainement analytique. L'inverse est aussi vrai : il existe une aventure qui jaillit des défauts de programmation, dans l'échec anti-ludique du jeu : c'est l'absurdité d'un passage qui ne mène nulle part, en passant par exemple au travers d'un rocher et en marchant dans le vide, sans que ce ne soit voulu, ni désirable ni utile, et parfois dans le bris de la machine computationnelle. L'avatar est alors à la fois désœuvré et actif, mais sans la logique algorithmique du jeu; perdu, il *entre* dans les décors en les anéantissant.

⁴⁸² Idem, p. 441.

⁴⁸³ « Our brains don't see everything—the world is too big, too full of stimuli. So the brain takes shortcuts, constructing a picture of reality with relatively simple algorithms for what things are supposed to look like. Magicians capitalize on those rules. » Jonah Lehrer, « ...Now you don't » in *Wired*, mai 2009, p. 92. Aussi : « Magic shows are a manifestation of accomplished magic performers' deep intuition for and understanding of human attention and awareness. By studying magicians and their techniques, neuroscientists can learn powerful methods to manipulate attention and awareness in the laboratory. » Stephen L. Macknik, « Attention and awareness in stage magic: turning tricks into research » in *Nature Reviews*, 30 juillet 2008. En ligne : < <http://www.nature.com/nrn/journal/vaop/ncurrent/full/nrn2473.html>>.

McKenzie Wark a signé un ouvrage fondamental sur les jeux vidéo, qui dépasse de loin le domaine des études vidéoludiques. La thèse au cœur de *Gamer Theory* est que le monde contemporain est formé comme un espace de jeu (*gamespace*) qui limite et contrôle l'activité individuelle (*play*) à partir d'un encodage numérique. Héritier des situationnistes, Wark trouve dans le jeu vidéo un modèle pour penser le capitalisme civilisationnel – essentiellement défini comme un espace agonistique et ludique, en rupture avec les valeurs et les réalités de la modernité. Le *gamespace* marque aussi le passage d'une éthique du travail à une éthique du jeu. Il soude le volontarisme agonistique avec la passion récréative et contribue à déterminer les conditions environnementales et spirituelles du capitalisme civilisationnel. Il est donc au cœur de la communication récréative, profitant et motivant autant d'effets de saturation que d'effets de séparation médiatiques.

Ever get the feeling you're playing some vast and useless game whose goal you don't know and whose rule you can't remember? Ever get the fierce desire to quit, to resign, to forfeit, only to discover there's no umpire, no referee, no regulator to whom you can announce your capitulation? Ever get the vague dread that while you have no choice but to play the game, you can't win it, can't know the score, or who keeps it? Ever suspect that you don't even know who your real opponent might be? [...] Welcome to gamespace. It's everywhere, this atopian arena, this speculation sport. [...] You are a gamer whether you like it or not, now that we all live in a gamespace that is everywhere and nowhere. As Microsoft says: *Where do you want to go today?* You can go anywhere you want in gamespace, but you can never leave it. [...] Gamespace dynamites everything that is not in the game, like an outdated Vegas casino. Everything is evacuated from an empty space and time which now appears natural, neutral, and without qualities—a gamespace. [...] There is—to give it a name—a military entertainment complex, and it *rules*. Its triumphs affirm not just the rules of the game but the rule of the game. [...] Almost every moment is swept into a relentless agon⁴⁸⁴.

En opposition au *gamespace*, Wark en appelle à un sens de l'indétermination qui s'oppose à la discrétion : « to reinstall what is undecidable back into the gamespace whose primary violence has nothing to do with brightly colored explosions or mounting death counts but with the decision by digital fiat on where everything belongs and how it is ranked ». Wark s'oppose à un nouveau sens de la hiérarchie⁴⁸⁵ tout comme au transfert de la création, au sens théologique (*fiat*), vers une (ré)créativité atmosphérique et modulaire. Selon lui, la violence du *gamespace* tient dans la séparité discrétionnaire : « The real violence of gamespace is its dicing of everything analog into the digital, cutting continuums into bits⁴⁸⁶ ». Ou encore :

Games become less and less a tangible field outside the workaday places of everyday life. They become a gamespace, an intangible tangle of lines along which all information shuttles, subordinated to protocols

⁴⁸⁴ McKenzie Wark, *Gamer Theory*, sections 1, 8 et 156.

⁴⁸⁵ Gilles Polycarpe et Philippe Forget, *Le réseau et l'infini*, p. 85 : « La règle de réversibilité impose que le profit soit évacué, concentré, placé lui-même en état de circulation réversible dans des 'anneaux de stockage' immatériels; tout gonflement des flux, en bref, crée de nouveaux réseaux qui les absorbent. La hiérarchisation réticulaire, qui en résulte, n'est pas pyramidale mais, notamment par le biais des connexions mutantes, adopte en général une structure foisonnante, qui n'est pas sans suggérer un buisson d'épines, elles-mêmes couvertes d'autres buissons semblables, etc. » Nous retrouvons là la racine fasciculée de Deleuze et Guattari.

⁴⁸⁶ Cette citation et la précédente : McKenzie Wark, op. cit., section 23.

and rules. [...] [The problem] is not that the digital is a technology that cuts into *the world* and presents it to the human as if it were always and already cut to suit us. It is that the digital cuts into *us*, rendering us as bits, and presents those bits to the world made over as a gamespace in which we are all the targets⁴⁸⁷.

En plus d'entretenir des effets de séparation agonistique, le *gamespace* disqualifie le monde par son recours à la fongibilité numérique (quantitative). Tout comme la machine computationnelle de Turing est à la fois complexe et simple, le *gamespace* est riche *et* pauvre, et il ne peut que proposer des tableaux performatifs, des phases larvaires et des coulées de code. « Any qualitative difference between levels is just the effect of an underlying quantity. A higher level is essentially more than a lower level. And so there's nowhere to go but to more, and more, until there is no more, and the gamer, like the character [i.e. l'avatar], is left with nothing⁴⁸⁸. » Ce vide est celui qui fait place nette au code, et en lui l'interface se substitue à la surface – la performance outre et la forme, et l'apparence. « The external representations are of no account; the internal variables determine potential. The “skin” is arbitrary, a difference without a distinction, mere decoration. Underneath lies a code which is all. » C'est pour cette raison qu'il est inutile – humanistement réactionnaire – de penser le jeu vidéo en termes de représentation ou de narration (même cinématographique). Comme l'ironie libérale, le code vide est égalitaire parce qu'il disqualifie et sépare. Le code vide se subordonne la fongibilité générique jusqu'à aplanir les différences, dans une neutralisation et une indifférence qui se nomme liberté – et l'apathie privée et discrète y prétend brandir la torche de la tolérance.

The old identities fade away. Nobody has the time. The gamer is not interested in playing the citizen. [...] It is an America without qualities, for everybody and nobody. All that is left of the nation is an everywhere that is nowhere, an atopia of noisy, righteous victories and quiet, sinister failures. Manifest destiny—the right to rule through virtue—gives way to its latent destiny—the virtue of right through rule. Civic spirit drowns in a hurricane of mere survivalism⁴⁸⁹.

Plus personne ne connaît autre chose que lui-même comme personne : sauf à voir en l'avatar spectaculaire et ses groupes d'intérêt une sociabilité hétérogène. Cet homme vide et libre, protéen et sans qualités, c'est de la vie nue privée qui se secrète un exosquelette par phase. Ainsi, le code vide est vide comme la vie nue est nue, et le code vide mobilise celle-ci plastiquement :

Gamespace turns descriptions into a database, and storyline into navigation. [...] In the database, all description is numerical, equivalent in form. In principle everything within it can be related to or transformed into something else. A new kind of symmetry operates. The navigation of the database replaces a narration via description. The database expands exponentially⁴⁹⁰.

La base de donnée est constituée de tous les choix possibles selon les règles du jeu. La mobilisation est une occupation par la circulation dans un dédale de possibles compartimentés.

⁴⁸⁷ Idem, section 174.

⁴⁸⁸ Idem, section 38.

⁴⁸⁹ Idem, section 12.

⁴⁹⁰ Idem, section 69.

Elle engage une plasticité (tout peut se changer en autre chose) qui est aussi bien une liberté de circulation à l'intérieur du *gamespace*, lequel est un espace entièrement numérisé et numérisable (sans passé ni avenir, en temps réel). « All games are digital. Without exception. They all come down to a strict decision: out or in, foul or fair, goal or no goal. Anything else is just “play”⁴⁹¹. »

» Dans ce contexte, la narration est remplacée par l'immersion atmosphérique. Non seulement n'y a-t-il plus d'expérience communicable, mais il n'y a plus personne, paradoxalement, pour les transmettre. Quelle force peut encore avoir la littérature dans ces circonstances?

3.6 – Récapitulation

Nous avons cherché à penser la vie spirituelle contemporaine en regard de la communication récréative et selon le capitalisme civilisationnel. En examinant des effets médiatiques de saturation ou de séparation, nous avons élaboré un concept de fenestration et de production exosquelettique, lesquels reportent cette opposition et ce déplacement théoriques qu'effectue Foucault, lorsqu'il fait passer la question du pouvoir substantivé à celles des relations de pouvoir, et celle des sujets constitués aux processus de subjectivation. De même, nous avons mis en contact nuage et larve pour penser un monde atmosphérique, spirituel et immatériel (mais historique), un monde fait de « figurine » : nous avons parlé de « nuage de figurine », mais il est également apparu que les larves étaient, elles, aussi faites de figurine. Cette figurine nourrit la fiction totale du capitalisme civilisationnel, mais elle exprime aussi une certaine plasticité. De fait, la séparation infinitésimale (la séparété) et la discrétion sont des conditions de plasticité et de mobilisation. De plus, l'interficialité exprime une performativité qui dépasse le schéma hylémorphique – avalant la notion de forme. L'interficialité – qui serait même *interstitielle*, si nous suivons une déclinaison euphonique – est pour ainsi dire une « peau » active, une « peau » qui n'en est une que par une gamme d'actions préalablement imaginées; elle fait sens par un jeu sur l'environnement et sur les relations. L'interficialité larvaire n'est pas superficielle : elle est au-delà d'un jeu de forme, et « post » ne signifie rien pour elle. Ce déplacement nous semble toutefois indiquer un nouveau rapport aux formes, et les notions de *skhèma*, de *figura* et de *plasis* (Auerbach, Cochran) demandent à être réinterrogées. De plus, la performativité et l'excellence engagent un corps privé et l'accomplissement de formes imaginés, un geste sculptural et plastique que nous retrouvons autant dans le pixoleur protéen que dans l'ironiste libéral. Tout comme le *gamespace* combine volontarisme agonistique et passion récréative, le capitalisme civilisationnel propage une

⁴⁹¹ Idem, section 79.

culture de la séparation et de la synthèse. Selon nous, il s’y fait place à un goût pour l’immanence « pure » qui prend la forme d’une « transcendance de la non-transcendance », un code vide qui reprend certains attributs de la métaphysique comme la fixité, la séparation ou l’homogénéité : la fongibilité numérique est à la base d’une homogénéisation et d’un universalisme qui engagent une complexité et une liberté individuelle, au plan quantitatif, mais une simplicité et une contrainte, au plan qualitatif. Ce goût pour l’immanence pure peut aussi se comprendre comme une animalisation, une stupéfaction ou une extraction de vie nue (Bordeleau⁴⁹²). De fait, la *bloße Leben* est quelque part entre le générique et le simple (*plain*, en anglais, presque synonyme de « bas-de-gamme » ou de sobriété – souvent traduit par « nature »). Par conséquent, l’immanence pure et la fluidité atmosphérique sont à comprendre en termes plastiques. Nous pouvons en conclure que le capitalisme civilisationnel, au plan immatériel et spirituel, favorise une perte de consistance, un synthétisme et une horizontalité « pure ». Meikle écrit à cet égard :

In moving from traditional materials to plastic to electronic impulse as the medium of artificial environments, a casual malleability has triumphed. An apparent dissolving of limits makes anything seem possible—and perhaps of little worth. [...] Proliferating layers of synthetic things and images suggest a vast expansion of creative freedom. But they may also conceal our culture’s increasing lack of grounding in the resistant stuff of nature. This insoluble paradox, encapsulating the American experience of plastic, seems likely to persist into the next century and beyond⁴⁹³.

Il faut à présent mesurer le geste vertical à cette plasticité protéiforme et synthétique, ce qui nous permettra de juger de la puissance de la création langagière, tout comme de ce que peuvent aujourd’hui accomplir les livres.

⁴⁹² Cf. Éric Bordeleau, « Sans cesse et sans reste », revue *OVNI*, n° 1.

⁴⁹³ Jeffrey L. Meikle, op. cit., p. 302.

CHAPITRE 4

De la plasticité au geste vertical

4.1.1 – La question de la plasticité

Nous avons à plusieurs reprises évoqué la plasticité, en plus de recourir aux polymères pour penser la fenestration. Nous n'avons toutefois pas encore considéré ce qu'impliquait, précisément, ce concept et cette qualité matérielle. « Le concept de plasticité tend à devenir à la fois le motif formel dominant de l'interprétation et l'outil exégétique et heuristique le plus productif de notre temps. » Selon Catherine Malabou, il s'agit « d'un mode d'organisation du réel qui vient après la métaphysique et se laisse découvrir aujourd'hui dans tous les domaines de l'activité humaine⁴⁹⁴. » Parmi ces domaines, on compte : le design, la neurologie, la biologie, les mathématiques, psychologie, la philosophie (continentale *et* anglosaxonne), l'informatique, l'esthétique, etc. Nous croyons qu'il nous faut considérer ce concept pour voir comment le geste vertical se place en regard du capitalisme civilisationnel.

La plasticité pose la question de la ou des forme(s), la question de la matérialité, la question de l'immanence, la question de la connectivité ou de la synthèse (avec ou contre une certaine modularité) tout comme celle de la transformation ou du changement. Ce concept renferme donc à lui seul tout un horizon philosophique, lequel implique des conséquences cosmologiques, épistémologiques et ontologique; mais et il implique aussi des conséquences importantes en ce qui concerne l'esthétique ou l'éthopoiétique. Certes, il apparaît d'abord dans des contextes liés à l'industrie, à la technique, à l'artisanat, aux arts ornementaux ou à l'esthétique, et il se charge rapidement d'une extension qui excède les domaines techniques et esthétiques; nous en sommes conscients, et nous comptons réfléchir la plasticité à la suite de cette extension, en la faisant pour ainsi dire revenir à un contexte pratique ou éthopoiétique. Nous allons traverser un ensemble d'œuvres et d'auteurs différents, d'abord en examinant des définitions situées sur un plan étymologique, avant de considérer les caractéristiques matérielles des matières plastiques, pour enfin discuter d'une pensée de la plasticité immatérielle (principalement à partir de Catherine Malabou).

⁴⁹⁴ Cette citation et la précédente : Catherine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture – Dialectique, destruction, déconstruction*, p. 107.

Si Malabou s'inspire de Hegel pour initier sa théorie de la plasticité et de la transformation⁴⁹⁵, il existe également un ensemble de réflexions pratiques et sociologiques qui considère la plasticité à partir des innovations chimiques et techniques que connurent les matériaux au XX^{ème} siècle. Ces deux lignes de réflexion sont distinctes. L'une remonte à la modernité et au romantisme allemand pour trouver un sens contemporain et « ultra-métaphysique » à la plasticité, tandis que l'autre tire les conséquences théoriques d'un progrès technique. Entre les deux se trouve peut-être Roland Barthes et son bref mais célèbre texte sur le plastique (« Le plastique » in *Mythologies*). Une troisième ligne encore apparaît lorsqu'on considère l'usage du terme *figura*, tout comme l'origine antique du mot plastique (de *plastikos*). Mais ces trois lignes ont en commun d'élaborer une théorie de la forme qui doit nous intéresser en vertu de la contemporanéité des problèmes auxquels elle réfère, mais aussi parce qu'elle concerne toute pratique éthique ou artistique. Nous verrons comment se dessine le problème d'un plan d'immanence pure chez Malabou, et comment il s'articule avec le capitalisme civilisationnel. De même, les études sur les polymères recourent étonnamment ce que nous avons avancé en parlant de fenestration, d'exosquelette protéen et de saturation. Ce qui tient tout ces éléments un peu disparates est en partie une fongibilité qui n'a plus rien à voir avec la fongibilité générique linguistique (ce que souligne Malabou), mais qui reste proche de la fongibilité numérique. Le plastique introduit une vision de la fongibilité en trois dimensions, entre le matériel (polymère) et l'immatériel (exosquelettes et information). L'informatique est aussi spontanément conviée (à la fois dans sa modularité discrète, sa molécularité, et à la fois dans sa réticulation et sa connectivité). C'est tout cela qui nous intéresse ici. La plasticité engage culture, art et technique hors du schéma hylémorphique qui sert traditionnellement à penser les pratiques technique et poétique (et résolument hors de la structure signifiant/signifié, langage/parole, sujet/objet). À la fois concept et matériau (mais sans hylémorphisme), le plastique est le monstre matériel qui résume le capitalisme civilisationnel; il engage un nouveau matérialisme tout comme un nouveau rapport à l'esprit. « Il n'est pas possible de conceptualiser la plasticité sans élaborer à nouveaux frais un certain type de matérialisme, c'est-à-dire sans mettre au jour un rapport ou un ensemble de rapports déterminés entre la matière et l'esprit⁴⁹⁶. »

⁴⁹⁵ « C'est Hegel qui, le premier, engage le mot en son avenir conceptuel. Et c'est bien le texte hégélien qui a attiré mon attention sur la signification nouvelle qu'était en train de prendre la notion [...]. L'application de la plasticité à la subjectivité est clairement mise en lumière dans *La Phénoménologie de l'esprit*. Hegel déclare : 'L'exposition philosophique obtiendra valeur plastique seulement quand elle exlura rigoureusement le genre de relation ordinaire entre les parties d'une proposition.' » Catherine Malabou (dir.), *Plasticité*, pp. 8-9.

⁴⁹⁶ Catherine Malabou, « Le vœu de plasticité » in *Plasticité*, Catherine Malabou (dir.), p. 11.

Par ailleurs, le plastique est souvent associé au simulacre (*simili* ou *fake*). Toutefois, une réflexion élaborée ne peut pas manquer de dépasser ce problème pour en engager un second, d'une ampleur autrement plus remarquable. Le plastique repose en d'autres termes ce que nous avançons en parlant de pragmatisme (« l'étoffe » [*stuff*] des expériences est plastique, chez William James), puisqu'il nous place sur un terrain où l'importance d'une épistémologie qui tient sur la consistance binaire (vrai ou faux) des prédicats de vérité est remise en cause. Non seulement l'authenticité est-elle problématisée face au simulacre : elle devient même non pertinente pour juger de la consistance – ou du moins faut-il la redéfinir en la faisant entrer, simultanément, dans un nouveau paradigme. Il n'est plus question d'une alternative entre le vrai et le faux, en parallèle à celle de la transcendance et de l'immanence. La profondeur des faits change de nature. Comme le laissait imparfaitement entrevoir Boorstin (mais aussi Eco et Baudrillard), les plastiques font partie d'un champ théorique où l'image, la fiction et la réalité sont *indissociablement* problématisées (ce que nous avons parfois appelé « fiction totale »). On réduit souvent ce problème à l'Amérique du divertissement et de l'image face à l'Europe de la culture et de l'écriture, mais nous croyons qu'il en va plutôt d'un capitalisme civilisationnel qui déborde outrageusement ces perspectives nationales ou même continentales : nous sommes bel et bien au XXI^{ème} siècle. La plasticité exprime une *praxis* sans fondement. Du même souffle, le problème de la plasticité, déplaçant le problème de la matière *et* de l'esprit (au-delà des dichotomies classiques), nous permet et nous réclame de repenser la « littérature » comme création langagière.

4.1.2 – *Plassein, plastikos, figura*

Le mot plastique est emprunté du grec *plastikos*⁴⁹⁷ « malléable, qui sert à modeler, relatif au modelage », substantivé au féminin *plastikê* (sous-entendu *tekhne*) pour l'art de reproduire ou de créer des formes. *Plastikos* est dérivé de *plassein* (attique *plattein*) « façonner (de l'argile, de la cire) », au figuré « former (quelqu'un) » et « éduquer », « imaginer, créer », et spécialement en mauvaise part « imaginer faussement, fabriquer des mensonges ». Le mot appartient à une racine qui signifie « étendre une couche fine » d'où « enduire » (avec des emplois médicaux); d'autre part, les mots de cette famille ont fourni le vocabulaire spécifique du travail de l'argile et du modelage, entrant aussi dans des emplois relatifs à la création et à l'imagination [...].

⁴⁹⁷ Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*.

L'étymologie de ces termes n'est pas sûre, mais un rapport probable existe avec la racine indoeuropéenne **peh₂-*, **pla-* qui exprime l'idée d'« étendue » (→ palme, paume, pélagien, plage, plain, plan, planer, plésio-). La plasticité renvoie à un façonnage, mais étonnamment, elle renvoie aussi vraisemblablement à la planéité. De plus, cette étymologie donne à penser la plasticité dans un rapport anthropogénétique ou biopolitique (éducation et formation, proche aussi de l'adjectif *imaginal*, lequel s'applique ontogénétiquement aux insectes), dans une figuration ou encore dans un mensonge pragmatique.

Dans une archéologie du terme *figura*, Erich Auerbach essaie de penser comment ce concept – *figura* – a pu si rapidement perdre son origine matérielle pour prendre une extension abstraite. « Issu de la même racine que *fingere*, *figulus*, *factor* et *effigies* [qui signifient *modeler*, *potier*, *modeleur* et *portrait*], *figura* signifie, à l'origine, 'forme plastique'⁴⁹⁸. » Auerbach explique l'abstraction du terme par une hellénisation de la culture romaine, entendu que le grec ancien possédait une gamme terminologique assez étendue pour parler de forme. Il évoque ainsi le jeu entre les termes grecs « *morphè* ou *eidos* d'une part, et *skhèma* d'autre part. *Morphè* ou *eidos* étaient la Forme ou l'Idée qui 'informe' la matière; *skhèma*, la pure forme perçue par les sens⁴⁹⁹. » Quant à l'équivalent latin de *skhèma*, il

fut habituellement *figura*. Mais puisque dans la terminologie grecque (en grammaire, rhétorique, logique, mathématiques et astronomie), *skhèma* était largement utilisé dans le sens de « forme extérieure », *figura* fut toujours employé à cette fin en latin. De cette manière, en parfait accord avec le sens primitif de « forme plastique » et en le dépassant, put apparaître un concept beaucoup plus général de forme perceptible, qu'elle soit grammaticale, rhétorique, logique, mathématique et même, plus tard, musicale et chorégraphique. Il est vrai que le sens primitif ne se perdit pas complètement, car *figura*, comme son radical *fig-* l'indiquait, servait souvent à rendre *tupos* (« marque, empreinte »), de même que *plasis* et *plasma* (« forme plastique⁵⁰⁰ »).

Nous trouvons donc deux types de forme, soit la forme comme idée constituante, et la forme effective ou constituée, telle qu'elle est perçue par les sens – la première étant plus abstraite, et la seconde plus tangible. *Figura* se rapporte à la seconde. À son tour, *skhèma* avait à la fois un sens abstrait (en relation à une « écriture »), et à la fois un sens concret (en relation au moulage ou à la sculpture). Si *tupos* pourrait entrer dans une définition élargie de l'écriture (dans un geste derridien articulé autour de la notion de trace – qui ferait toutefois l'économie d'une distinction nette entre le trait et la figure), *plasis* lui échappe, désignant pour ainsi dire une forme matérielle, comme une image en trois dimensions (laquelle, nous le verrons, implique au final une autonomie de la forme, hors des séries téléologiques).

⁴⁹⁸ Erich Auerbach, *Figura*, p. 9

⁴⁹⁹ Idem, p. 12.

⁵⁰⁰ Idem, p. 13.

La correspondance établie avec des mots tel *plasis* renforça la tendance de *figura* (qui, sans doute présente dès le début, ne s'affirma qu'avec beaucoup de lenteur) à accroître son étendue jusqu'à embrasser les sens de « statue », « image » et « portrait », et à empiéter sur le domaine de *statua*, voire d'*imago*, *effigies*, *species* et *simulacrum*⁵⁰¹.

Ce qui frappe dans le développement historique du concept de figure, c'est qu'il semble s'être déployé à partir d'une origine matérielle pour prendre ensuite une extension plus abstraite, voire spirituelle.

Catherine Malabou définit pour sa part le terme plastique sur un fond étymologique plus moderne.

Le substantif « plasticité » et son équivalent allemand « *Plastizität* » entrent tous deux dans la langue au XVIII^{ème} siècle et s'ajoutent à deux mots préexistants formés sur le même radical, le substantif « plastique (*Die Plastik*) » et l'adjectif « plastique (*plastisch*) ». Ces mots dérivent tous trois du grec $\pi\lambda\alpha\sigma\tau\epsilon\iota\nu$ ($\pi\lambda\alpha\sigma\tau\epsilon\iota\nu$), qui signifie modeler. « Plastique », adjectif, signifie d'une part : « susceptible de changer de forme », malléable – l'argile, la terre glaise, sont « plastiques »; il signifie d'autre part : « qui a le pouvoir de donner la forme », comme les arts plastiques ou la chirurgie plastique. Ces deux significations se retrouvent dans l'adjectif allemand *plastisch*. Le dictionnaire Grimm le définit en effet ainsi : « *körperlich* (...) *gestaltend oder gestaltet* (qui reçoit ou donne forme – ou figure – de corps) ». La plasticité (tout comme la *Plastizität* allemande) désignent le caractère de ce qui est plastique, c'est-à-dire de ce qui est susceptible de recevoir comme de donner la forme.

Elle complète ensuite cette présentation en considérant le sens contemporain de la plasticité, tant en ce qui concerne le vivant, les polymères que les explosifs. Au passage, nous retrouvons un croisement entre la formation (au sens éducatif de la *Bildung*) et la vie nue (telle que nous l'avons évoquée en parlant du larvaire).

Le pays natal de la plasticité est le domaine de l'art. [...] Les arts plastiques sont les arts dont le but principal est l'élaboration des formes; on classe aussi parmi eux l'architecture, le dessin, la peinture. Or, par extension, la plasticité désigne l'aptitude à la formation en général, au modelage par la culture, l'éducation. On parle de la plasticité du nouveau-né, de la plasticité du caractère de l'enfant. La plasticité caractérise encore la souplesse (plasticité du cerveau), ainsi que la capacité à évoluer et à s'adapter. C'est ainsi que l'on parle de la « vertu plastique » des animaux, des végétaux, et du vivant en général. [...] Les significations de la plasticité n'ont cessé et ne cessent d'évoluer dans la langue. La matière plastique est une matière de synthèse susceptible de prendre formes et propriétés diverses suivant les usages auxquels elle est destinée. Le « plastic » quant à lui est une substance explosive à base de nitroglycérine et de nitrocellulose capable de susciter de violentes détonations⁵⁰².

Selon Malabou – et nous y reviendrons : « La plasticité m'est apparue d'emblée comme une structure de transformation et de destruction de la présence et du présent⁵⁰³. »

Par un effet de contamination, les termes *plastique* et *plasticité* sont tout aussi atteints de frigolisme que « l'objet » qu'ils devraient dénoter. Aussi est-il singulièrement difficile de

⁵⁰¹ Idem, p. 14.

⁵⁰² Cette citation et la précédente : Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel*, pp. 19-21. Des définitions similaires sont reprises dans l'ouvrage collectif *Plasticité*, p. 8 (Malabou, dir.) ainsi que dans *La plasticité au soir de l'écriture*, pp. 25-26.

⁵⁰³ *La plasticité au soir de l'écriture*, p. 26.

déterminer ce qu'est la plasticité exactement (à l'image du jeu) : et peut-être est-ce un défi mythique à la hauteur de l'impossible capture de Protée, ce que Malabou formule en évoquant « la profondeur d'une nouvelle référentialité » (qui est aussi bien celle d'une nouvelle manière de croire et d'un nouveau rapport à la passion). La nature synthétique du plastique paraît se reporter sur un bouleversement de l'assujettissement générique, dans un bouleversement de la condition d'appartenance qu'exprime, dans le discours, la définition. En fait, le plastique se situe peut-être à la limite proprement algorithmique de la fongibilité, et elle ne se charge peut-être de sens que dans l'attribution d'une valeur à une variable, dans une affectation – plus proche de la performance que de l'identité substantifique. Nous trouvons aussi deux axes synthétiques, « métamorphique » ou « migratoire » (Malabou⁵⁰⁴), deux « transductions » (Simondon⁵⁰⁵), parfois avec un air « déductif » ou « inductif », mais jamais analytiques, jamais logiquement nécessaires : le plastique est tantôt un nom qui prend toutes les formes (attribution) et tantôt une « chose » qui prend tous les noms (distribution). Cette labilité, ce problème nominal s'impose également quant aux polymères (qui ont toujours suscité un certain embarras terminologique) :

L'histoire des plastiques n'est pas linéaire : leur nom lui-même a subi une lente dérive de sens qui débouche aujourd'hui sur une véritable crise d'identité. De la rareté importée à la consommation de masse, du progrès à la pollution, du sac de supermarché au composant aérospatial, du kitsch au design : toutes les connotations se sont succédé, se superposant sans jamais s'éliminer. Aujourd'hui, le mot « plastique prend » prend des valeurs si contradictoires que son ambiguïté lui ôte tout pouvoir évocateur⁵⁰⁶.

Jeffrey Meikle retrace pour sa part l'évolution de la dénotation de *plastic*. Il semble que son caractère coulant et labile tienne aux caprices de la mise en marché tout comme aux hasards de la dénomination industrielle et commerciale⁵⁰⁷ :

For several decades confusion reigned over just what constituted a plastic. Among the inventors, chemists, and businessmen who promoted new materials, the noun referred to the manufacturing process. A plastic, whether natural or synthetic, was something that could be molded or shaped when soft, and then hardened. In 1903 the United States Patent Office created the classification "Plastics" from out of the former "Caoutchouc and Minor Plastics." Although the new category explicitly excluded glass and butter, it admitted such oddities as "scraps of cork, leather, etc." compressed to make "articles of definite shape." [...] The industry's first trade journal, *Plastics*, founded in 1925 by two partners who

⁵⁰⁴ « Le changement est toujours en effet à la fois changement de parcours et changement de forme, déplacement et transformation. Les deux régimes métaboliques sont indissolublement liés. » Catherine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture*, p. 60. Ces deux axes – migratoire et métamorphique – nous semble pouvoir recouper, en certaines circonstances, ceux de l'espace et du temps, ou encore ceux de l'horizontalité et de la verticalité.

⁵⁰⁵ « Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place : chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération constituante. » Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, p. 32.

⁵⁰⁶ Enzo Manzini, *La matière de l'invention*, p. 32.

⁵⁰⁷ Ce qui s'accorde aux thèses de Michael Picone quant à l'opposition entre la tendance synthétique de l'anglais et celle, analytique, du français (cf. 6.2.3).

“didn’t even know what plastics were,” borrowed a definition from the Century Dictionary Supplement of 1910. “Plastics”—changed to plural form to suggest a variety of types—indicated a “commercial... class of substances... worked into shape for use by molding or pressing when in a plastic condition.” As a category plastics was more commercial than scientific, encompassing an array of materials united by similar manufacturing processes, shared markets, and a common name. [...] According to a promoter, the “average person” of 1947 had trouble explaining “just what plastic is⁵⁰⁸.”

De plus, Meikle souligne que le mot *plastic* a fini par prendre, dès les années 1960, une extension qui renvoie à la tromperie et à l’inconsistance (étonnamment proche de l’étymologie de *fun*), parfois dans un voisinage conceptuel avec le simulacre et la copie (Bartleby point ici).

The word entered glossaries of slang as “phony; unreal; dehumanized; superficial; valueless.” A new edition of *Webster’s New Collegiate Dictionary* in 1973 added a definition of plastic as “formed by or adapted to an artificial or conventional standard: synthetic”—a definition that paled next to a thesaurus’s ragbag of synonyms: “sham, meretricious, counterfeit, substitute, factitious, spurious, synthetic, artificial, specious, bogus, factoidal⁵⁰⁹.”

Cette extension péjorative débouche aussi sur les *plastic people*, proches des *pancake people* protéens que nous avons évoqués précédemment.

*

Ce tour d’horizon étymologique et terminologique se charge des attributs de l’immense famille des matériaux dits plastiques, les polymères. En des pages restées célèbres (bien qu’elles aient en partie vieilli), Roland Barthes lance quelques remarques déterminantes, où se croisent sociologie et technique⁵¹⁰. Nous retenons cinq éléments principaux. (i) Premièrement, « le plastique » abolit la hiérarchie des substances, « une seule les remplace toutes : le monde entier *peut* être plastifié ». Cet aplatissement nous semble proche de ce que permet la fongibilité numérique, et il exprime du même souffle l’avalement des transcendances par une économie de l’immanence.

En apparaissant sur la scène du possible et en exhibant leur haut degré d’artificialité, ainsi que leur absence d’histoire, les plastiques ont contribué de façon décisive à fissurer, puis mettre en pièce, tout le système de représentation et de hiérarchie des valeurs basé sur les qualités naturelles et renforcé par la tradition perceptive et symbolique⁵¹¹.

(ii) Deuxièmement, le plastique échappe à la terre et au règne naturel. D’une part, il apparaît que le plastique échappe à la contrainte de la rareté : « Le plastique est tout entier englouti dans son usage. » Il s’agit toutefois d’un usage « échangeable » qui ne ruine pas nécessairement la

⁵⁰⁸ Jeffrey L. Meikle, *American Plastic*, pp. 5-6.

⁵⁰⁹ Idem, p. 7.

⁵¹⁰ Roland Barthes, « Le plastique » in *Mythologies*, pp. 171-173. Sauf indication contraire, toutes les citations suivantes proviennent de ces pages.

⁵¹¹ Enzo Manzini, op. cit., p. 32.

marchandisation (Rifkin, *The Age of Access*). D'autre part, cet arrachement à la terre nous semble proche de ce que nous avons évoqué en considérant les *Landnahme* schmittiennes en regard d'un ensemble d'*Aufnahme* plus atmosphériques. « Le plastique, sublimé comme mouvement, n'existe presque pas comme substance. Sa constitution est négative. » Ceci dit, selon nous, le plastique n'est pas tant négatif que « vide ». Le plastique est à la fois vide et plan (proche de la crêpe, qui est connective et interficielle). « Ce qui le trahit le plus, c'est le son qu'il rend, creux et plat à la fois. » Ainsi, le plastique serait lui aussi atmosphérique, dans une redéfinition du luxe et de la rareté (par des techniques de *loadings* qui créent vraisemblablement un nouveau type d'aura). « Un objet luxueux tient toujours à la terre, rappelle toujours d'une façon précieuse son origine minérale ou animale. » Le plastique entre dans un paradigme du luxe qui tient par le marquage et le contrôle des seuils (du *branding* aux droits de diffusion). Puisque le plastique est, tel un *trickster*, liminaire, il favorise un nouveau sens du luxe et de l'aura – métamorphique et migratoire – qui est produit et mis en circulation par des *gatekeepers*. Le plastique est à la fois, littéralement, monnaie et image, mais en mouvement. Ce sens atmosphérique du luxe nous semble participer d'une séparéité, au même titre que la fenestration et la fabrique individuelle des exosquelettes.

The transformation from industrial capitalism is already challenging many of our most basic assumptions about what constitutes human society. Old institutions grounded in property relations, market exchanges, and material accumulation are slowly being uprooted to make room for an era in which culture becomes the most important commercial resource, time and attention become the most valuable possession, and each individual's own life becomes the ultimate market. [...] There is no precedent in history for this kind of overarching control of human communications. Giant media conglomerates and their content providers become the "gatekeepers" who determine the conditions and terms upon which hundreds of millions of human beings secure access to one another in the coming era. It is a new form of global commercial monopoly—one exercised over the lived experiences of a large percentage of the human population on earth⁵¹².

McKenzie Wark le problématise en termes « néo-marxiens » : « Under the sanction of the law, the hack becomes a finite property form. As with land or capital as property forms, intellectual property enforces a relation of scarcity. It assigns a right to a property to an owner at the expense of the non-owners, to a class of possessors at the expense of the dispossessed. » Wark définit le hacker ainsi, d'une manière inclusive :

We produce new concepts, new perceptions, new sensations, hacked out of raw data. [...] We are the hacker of new worlds. Whether we come to represent ourselves as researchers or authors, artists or biologists, chemists or musicians, philosophers or programmers, each of these subjectivities is but a fragment of a class still becoming, bit by bit, aware of itself as such⁵¹³.

⁵¹² Jeremy Rifkin, *The Age of Access*, pp. 10-11.

⁵¹³ McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto*, sections 79 et 2. Héritier de Marx et Debord, ce texte d'une grande richesse et d'une grande inventivité nous semble toutefois encore captif d'un concept de vocation – aux conséquences éthiques et ontologiques – qui n'est pas assez problématisé. Il porte un héroïsme systémique étranger à l'agonistique avatoriale protéenne – témoin la forme « manifestive ».

Le hacker serait un prolétaire immatériel; travailleur immatériel conscient de lui-même, il s'attaquerait précisément aux seuils d'étranglement qui permettent de créer de la plus-value à partir de l'immatériel.

Quoi qu'il en soit, il faut voir comment la plasticité permet de penser – ou non – ces sabotages et cette sortie. En effet, le plastique ressemble si bien à la puissance de capture des techniques de fongibilité du capitalisme civilisationnel qu'il nous semble possible de penser ce dernier à partir d'un paradigme plastique. Car le plastique (la plasticité et la famille des polymères) est ici un concept crucial. *Le plastique est aux matériaux ce que le divertissement est à la culture.* Il faut le voir comme un phénomène culturel de fond, un fait civilisationnel qui se combine, en un copolymère, avec le *fun* et le jeu – entre ludisme et illusion – pour déterminer l'éthique du jeu dans le capitalisme contemporain. Le plastique engage jeu et production de formes : il est naturellement « plaisant⁵¹⁴ ». Il donne une extension profondément matérielle à la vie spirituelle et immatérielle dans le capitalisme civilisationnel, et lui seul permet de comprendre comment l'éthique du jeu capitaliste peut enclencher une agonistique féroce qui ait pourtant tout du divertissement et du jeu; comment la sécurité et le contrôle peuvent véritablement prêter au rire et à l'agrément (humour et confort), au sein même d'un monde atmosphérique qui se présente comme une fiction totale. Le plastique est un fondement matériel. (Nous ne parlerons pas ici de l'importante question de l'énergie fossile, nous contentant de souligner qu'elle offre un ancrage géopolitique à une notre problématique matérielle et spirituelle.)

(iii) Troisièmement, le plastique est protéiforme. Il est tantôt Protée, Zelig, Frigoli, Mabuse.

Les plastiques sont comme Zelig, ce personnage de Woody Allen qui se transforme selon le cadre, les circonstances, en prenant les physionomies les plus variées. [...] La malléabilité d'aspect est une des prérogatives qu'ont les plastiques, si bien que le mimétisme, paradoxalement, pouvait être une de leurs expressions « sincères ». [...] Sur ce terrain [la facilité avec laquelle ses qualités peuvent être modifiées], le PVC est le champion du transformisme⁵¹⁵.

Contrairement au sens commun qui place les polymères sous l'égide de Protée, Barthes les assigne au frégolisme. « Le frégolisme du plastique est total. » Leopoldo Fregoli (1867-1936) est

⁵¹⁴ Henri Bergson le formule ainsi : « Les philosophes qui ont spéculé sur la signification de la vie et sur la destinée de l'homme n'ont pas assez remarqué que la nature a pris la peine de nous renseigner là-dessus elle-même. Elle nous avertit par un signe précis que notre destination est atteinte. Ce signe est la joie. Je dis la joie, je ne dis pas le plaisir. Le plaisir n'est qu'un artifice imaginé par la nature pour obtenir de l'être vivant la conservation de la vie; il n'indique pas la direction où la vie est lancée. Mais la joie annonce toujours que la vie a réussi, qu'elle a gagné du terrain, qu'elle a remporté une victoire : toute grande joie a un accent triomphal » « L'énergie spirituelle » in *Œuvres*, p. 832. Pour nous, le plaisir serait un succédané de joie et une mobilisation de celle-ci; un glissement analogue a aussi lieu, entre création et créativité.

⁵¹⁵ Enzo Manzini, op. cit., pp. 66, 32 et 71.

un acteur italien et un homme à tout faire du spectacle (du cinéma et à la ventriloquie); il est surtout connu pour ses changements de costume rapides, parfois dans la centaine pour un même spectacle, selon la légende. Le frégolisme rassemble à la fois les figures du *toon* et du arlequin (personnages antiques aux mille facettes repris dans la *commedia dell'arte*, et retentissant jusque dans un Harpo Marx), portant Protée dans un horizon ludique, spectaculaire et illusionniste. Ce transformisme prête au merveilleux. « Forms taken by plastic increasingly expressed American society's fluidity and mobility, its acceptance of change ofr its own sake, its desire for impermanence, its urge finally to control all of life by transforming it into the whimsical or fantastic play of entertainment⁵¹⁶. »

(iv) Quatrièmement, ce caractère merveilleux du plastique le rapproche de la magie, de l'illusionnisme et de l'alchimie. Mais par le *simili*, le plastique « est la première matière magique qui consente au prosaïsme. [...] Pour la première fois, l'artifice vise au commun. » Le plastique s'inscrit entre le trivial et le merveilleux, mêlant les deux registres.

The continually repeated act of throwing away disposable plastic pens, razors, bottles, tubes, and other packaging seemed to suggest a continuous movement from the present into the future. But each of these objects, even something as mundane as a polyethylene shampoo bottle, was miraculously renewed each time an indential replacement appeared⁵¹⁷.

Le plastique est également merveilleux par l'accomplissement même de sa performance, par son efficacité sans bruit : « leurs performances sont si élevées que nous en percevons les effets sans même en remarquer les causes ». D'ailleurs, *Illusion* provient du latin classique *illusio*, « ironie » en rhétorique, qui a pris en latin chrétien les sens de « moquerie », « objet de dérision » et aussi « erreur des sens, tromperie », « mirage, déception ». Le mot est dérivé de *illusum*, supin de *illudere* « se jouer, se moquer de », formé sur la base de *ludere* « jouer », de la famille de *ludus* « jeu⁵¹⁸ ». Nous retrouvons un processus analogue à la complexité du *gamespace*, où la maîtrise des quantités crée des effets de saturation et de merveilleux par la réduction, la désorientation ou le dépassement du faisceau cognitif individuel – exerçant en réalité une série d'opérations qualitativement simples, sinon pauvres. C'est un merveilleux qui tient dans la distraction, avec une grande intensité, une grande effectivité, selon une performance. Nous pouvons en dire autant des spectacles de prestidigitation⁵¹⁹. C'est peut-être ce qu'entend

⁵¹⁶ Jeffrey L. Meikle, op. cit., p. 181. Ce caractère « ludique » et éphémère n'apparaît toutefois qu'autour des années 1950 – et il n'est peut-être pas esthétiquement essentiel aux polymères.

⁵¹⁷ Idem, p. 285.

⁵¹⁸ Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*.

⁵¹⁹ Meikle enchaîne sur Barthes en commentant ainsi l'usage du mot *prestigieux* (p. 172) par le sémioticien français : « The ambiguity of the word *prestigious* suggested an exhilarating performance by a consummate magician—often merely tricky but also revealing a genuine alchemy beyond the reach of sleight-of-hand » (*American Plastic*, p. 294.)

Malabou lorsqu'elle présente la *Wirklichkeit* hégélienne comme « une intime proximité qui unit l'imaginaire et l'historique. Proximité que Hegel nomme précisément 'effectivité (*Wirklichkeit*⁵²⁰)' ». Au demeurant, cette vision est peut-être plus « imaginaire » et larvaire qu'elle ne le paraît, et son sens de la « vérité », plastique ou pragmatique (en allemand, *wirklich* signifie parfois, dans un registre souvent familier, *vraiment* ou *really*) : il relève du protéen labile, du ludisme mimétique comme d'une appartenance ad hoc. L'histoire dans ce contexte serait performative ou interficielle (sinon communicationnelle), plus proche de la fiction totale en temps réel que de la puissance d'une forme-de-vie. Elle appartiendrait à la communication en tant que mot d'ordre sans verticalité, mais capable de profondeur (intensité et densité), nourrissant des services identitaires et exosquelettiques pour assigner tout imaginaire national à la mobilisation transnationale libre et vide. L'imaginal n'aurait ici de téléologie que dans la métamorphose, selon une contraction plastique (attention, temps, espace) et selon les limites transversales de la fongibilité numérique.

(v) Enfin, telle une devise, par son caractère fongible et protéiforme, le plastique dispose d'une sorte de don d'ubiquité (proche de l'identité qualitative parfitienne). Cette ubiquité lui confère une fluidité proche du mouvement; il porte la marque de la mobilisation. « Le plastique est l'idée même de sa transformation infinie, il est, comme son nom vulgaire l'indique, l'ubiquité rendue visible. [...] Il est moins objet que trace d'un mouvement. » Manzini tient un propos similaire, quant aux plastiques des années 1980 et 1990 : « S'il est exclu de proposer une image précise du plastique des années quatre-vingt et quatre-vingt dix, cela vient moins de sa discrétion que de son omniprésence⁵²¹. » Ce trait se retrouve dans l'expression « monnaie de plastique » véhiculée dans la presse des années 1970, aux États-Unis. « Introduced around 1955, credit cards of rigid plastic became so common that by 1980 people referred to them simply as "plastic"⁵²². »

Quelles sont les caractéristiques du plastique, selon Barthes, que nous avons retenues et déployées? Le plastique abolit les hiérarchies (des substances). Il échappe au règne naturel et à la terre : il est atmosphérique et fonde une éthique du jeu où entrent aussi le jeu et le

Ce réseau sémantique nous rapproche encore de Marcel Duchamp, dont on connaît l'intérêt marqué envers l'alchimie – trait saillant du *Grand Vert*. Son sens de l'humour et de la transformation sémantique nous semblent également très proches de la plasticité.

⁵²⁰ Catherine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture*, p. 35.

⁵²¹ Enzo Manzini, op. cit., p. 33.

⁵²² Jeffrey L. Meikle, op. cit., p. 7.

divertissement. Il est protéiforme. Il est merveilleux et produit des effets magiques qui paraissent « sans cause », autonomes. Il lie mobilisation et ubiquité, comme l'argent. Nous avons ébauché une réflexion générale sur le plastique à partir de Barthes. Nous allons à présent soulever d'autres points culturels en rapport aux polymères, en commençant pas en situer l'invention. Nous discuterons ensuite de la plasticité en philosophie.

4.1.3 – Les polymères

« Most people ignored the industry's claim that the United States entered the "Plastic Age" in 1979 when the annual volume of plastic exceeded that of steel⁵²³. » Les polymères sont des matériaux synthétiques formés de chaînes moléculaires géantes. Leurs propriétés varient selon les molécules composées et leur arrangement.

The essential ingredient of every plastic is a high-molecular-weight polymer, a long chain containing thousands of repeating small molecular units. If various groups are present in the same molecular chain, the polymer is called a copolymer. Polymers consisting of repeating units of a single kind are called homopolymers. Most commercial polymers are synthesized from monomers, simpler molecules such as ethylene, propylene, benzene, and styrene. The simple chemicals from which monomers and polymers ultimately derive are usually obtained from petroleum and natural gas. [...] The most common plastics manufacturing processes are extrusion, thermoforming, injection molding, and blow molding⁵²⁴.

Les polymères sont ainsi issus de manipulations chimiques, et ils doivent grandement à la découverte (ou à la théorie) des molécules et des atomes postulées par John Dalton au début du XIX^{ème} siècle. C'est toutefois Léo Baekeland qui, le premier, créa en 1907 « une molécule géante artificielle commercialement valable⁵²⁵ ». Ses découvertes furent commercialisées sous le nom de bakélite, un plastique dur et rigide difficile à manipuler industriellement, et surtout employé pour imiter des matériaux comme l'ivoire ou certaines essences de bois rare.

Les polymères sont des matériaux atomistiques à proprement parler, et leur plasticité – la plasticité de ce qu'on désigne familièrement par « plastique » – est redevable d'une discrétion matérielle. Les plastiques tiennent entre la synthèse et la molécularité. Ce fait motive les développements subséquents d'une culture plastique... jusqu'à marquer et déterminer « l'âge de l'information ».

When other technologies [than plastics], particularly those of communication and information, came to the forefront as carriers of technology's aura, plastic melted into cultural invisibility—even while continuing to proliferate materially, actually serving as essential media of recording, storage, and display of information and images. [...] Ability to recombine and broadcast a vast array of images, both visual and aural, depended on plastic for photographic film, audio- and videotape, laser discs, computer discs,

⁵²³ Idem, p. 8.

⁵²⁴ Nancy Wolf et Ellen Feldman, *Plastics*, p. 105.

⁵²⁵ Herman F. Mark, *Les matières plastiques*, p. 73. L'histoire de Baekeland et de l'invention de la bakélite est très bien racontée par Jeffrey L. Meikle, au deuxième chapitre d'*American Plastic*.

and other reproductive media. [...] Electrons and computers replaced molecules and molding machines, but the vision continued to reflect a faith in technology's capacity for transmuting the inherent imperfection of the natural into the dazzling perfection of the artificial⁵²⁶.

Les polymères marquent l'âge de l'information de plusieurs manières : ils jouent un rôle essentiel en tant que supports matériels pour l'enregistrement analogique ou digital, mais ils déterminent aussi intermédiairement une culture de la mobilité, de la permutabilité et de la fongibilité qui n'a rien à voir avec la fongibilité générique linguistique mise en valeur dans l'humanisme et ses extensions nationales :

A forever vanishing world of objects was forever renewed with identical plastic clones—occasionally mutating in style enough to suggest novelty but not enough to produce an expectation of substantive change. Much the same was true of the multiplying images purveyed by plastic media⁵²⁷.

Les plastiques participent d'une culture « pixolaire ». Manzini abonde dans le même sens :

Une analyse pointue de la production récente montre cependant que des thèmes chers aux designers comme la complexité, la fragmentation, la citation, l'hybridation, ne peuvent s'appliquer aux produits que parce que le matériau dans lequel ils se concrétisent présente une adaptabilité sans précédent⁵²⁸.

Selon Manzini, les plastiques sont au cœur d'une crise où les matériaux ne se définissent plus en fonction d'une image, mais en fonction de performances précises et attendues. La multiplication des matériaux composites et hybrides entraîne une sorte de crise de l'identité, corollaire à la haute formabilité des nouveaux matériaux :

Un monde nouveau de matériaux sans nom est en train de se créer. Ils remettent en question notre rapport avec eux, nous empêchant de leur attribuer une signification qui leur confère une épaisseur physique et culturelle. [...] Une des certitudes sur lesquelles la pensée moderne s'est construite est en crise : celle qui affirmait l'existence d'une image authentique pour chaque matériaux. [...] [Cette] crise découle des propriétés même des matériaux qui, façonnables sous les formes les plus diverses, peuvent « sincèrement » proposer plusieurs images d'eux-mêmes. [...] Le nombre des plastiques a considérablement augmenté; leurs propriétés se sont accrues au-delà de toute attente; ils se sont combinés sans vergogne aux matériaux les plus disparates; enfin, libres de toute attache idéologique et culturelle, ils ont pleinement développé leurs facultés de mimétisme et d'adaptation, envahissant bientôt tout le système des objets. C'est à cause, paradoxalement, de ce trop-plein de qualités, de cette exubérante présence kaléidoscopique, que les plastiques sont en train de perdre leur identité spécifique. Les plastiques ne sont pas seuls à être sur le point de perdre leur identité. Leur entrée dans le champ du techniquement possible n'a été que le premier signal d'une modification plus profonde du panorama entier des matériaux. [...] Ce qui a irréversiblement disparu est la possibilité que le matériau soit intrinsèquement doté de qualités d'image et d'identité : cela n'existe plus ni pour les plastiques ni pour les autres matériaux⁵²⁹.

En ce sens, comme le disait Barthes, le monde se « plastifie », et cette plastification participe aussi d'un bouleversement médiatique, de la communication récréative tel que l'informatique en vient à l'innover :

Les nouveaux matériaux sont les machines de scène du grand spectacle de la communication, de l'imaginaire computerisé, de l'intelligence artificielle. Il n'y a pas d'information sans support, pas

⁵²⁶ Jeffrey L. Meikle, op. cit., pp. 299, 285 et 300.

⁵²⁷ Idem, p. 285.

⁵²⁸ Enzo Manzini, op. cit., p. 33.

⁵²⁹ Idem, op. cit., pp. 31, 33 et 34.

d'informatique sans cristaux de silicium (ou, demain, d'autres matériaux). [...] Le phénomène remonte à l'introduction des matières plastiques, c'est-à-dire des matériaux organiques de synthèse. [...] Les nouveaux matériaux se présentent comme une innovation envahissante, semblable en cela à l'informatique, qui pénètre de biais et par capillarité tout le tissu technique, social et culturel, agissant à différents niveaux⁵³⁰.

Aussi la réticulation chimique préfigure-t-elle la réticulation informatique. Polycarpe et Forget affirment même que c'est la réticulation tout court qui préfigure le capitalisme civilisationnel. En effet, les trois mentions de la plasticité dans *Le réseau et l'infini* laissent croire que le réticulaire oblige à la plasticité : que ce soit dans l'algèbre (p. 45), dans la contraction de l'espace (p. 104) ou dans la mobilisation militaire (p. 117). Selon nous, il n'en va pas tellement d'une réticulation que d'une théorie des formes, précisément d'une *information* – qui agit ainsi véritablement comme un mot d'ordre, comme de l'ordre tout court. *La plasticité relève de l'information*.

D'un autre côté, avec le triomphe [*Herrschaft*] de la bourgeoisie – dont la presse constitue à l'époque du grand capitalisme [*Hochkapitalismus*] l'un des instruments essentiels –, on a vu entrer en lice une forme de communication qui, si lointaine qu'en soient les origines, n'avait jusqu'alors jamais influencé de façon déterminante la forme épique. Elle le fait aujourd'hui. Et l'on voit bien qu'elle s'oppose au récit comme une forme non moins étrangère, mais beaucoup plus menaçante que le roman, que par ailleurs elle met en crise. Cette nouvelle forme de communication est l'information⁵³¹ [*Information*].

Encore une fois, les *Landnahme* du *nomos* de la terre cèdent aux *Aufnahme* d'un *nomos* atmosphérique où l'*Ordnung* – disloqué, décentralisé et diffus – ne se rapporte plus à l'*Ortung*. Ce n'est donc plus la terre qui est partagée, mais les choses et les individus, agents autonomes, à la fois enregistrés et marqués d'une manière atmosphérique. Il faut situer ici la manœuvre terminologique de Bernays, qui préfère l'expression *public relations* à propagande (« trop allemand⁵³² »). Pour le dire autrement : l'ordre plastique ou réticulaire n'est plus vertical : c'est une économie intime. Et le capitalisme civilisationnel est bien plus plastique que réticulaire – sauf à voir une équivalence entre ces deux concepts. Il s'agit d'une économie, d'une politique et d'une culture qui reposent sur un sens de la forme, de l'ordre, qui n'a rien à voir avec la verticalité métaphysique – non plus qu'avec la figuration chrétienne, bien qu'il récupère, en les dépassant, un ensemble de dispositifs théologiques⁵³³.

⁵³⁰ Idem, pp. 37, 38 et 41.

⁵³¹ Walter Benjamin, « Le conteur » (section VI) in *Œuvres III*, p. 122.

⁵³² Anecdote exprimée verbatim par Bernays lui-même, dans le documentaire *Century of the Self* (Adam Curtis), première heure. Le mot « allemand » réfère ici à l'Allemagne de la guerre 1914-1918.

⁵³³ Cf. Giorgio Agamben, *Le règne et la gloire*.

4.1.4 – L'ontologie de la plasticité selon Catherine Malabou

Catherine Malabou a récemment proposé une théorie de la plasticité qui fait passer le figural avant le graphique, une théorie de la transformation et de la métamorphose qui cherche à penser après l'écriture et après la métaphysique. À notre connaissance – et de l'aveu de Malabou – nul hormis elle ne travaille aujourd'hui la plasticité en termes philosophiques. Cette pensée de la plasticité est relativement complexe, entendu qu'elle emprunte à Hegel, Heidegger et Derrida afin de les déborder, dans un style qui ne cède en rien au goût de la philosophie dite continentale. Nous ne pourrions donc entièrement lui rendre justice ici; toutefois, nous allons essayer d'en situer les principales lignes afin de voir comment ce concept de plasticité peut nous intéresser. Nous croyons en outre que Malabou formule un projet philosophique hautement pertinent, mais il nous semble souffrir de ses angles morts – particulièrement d'une indifférence quant à la nature des techniques de fongibilité. De plus, si elle se situe quant au capitalisme, dans une opposition « implicite », elle en reconduit néanmoins la plasticité pour donner sur un plan d'immanence pure proche du *gamespace* performatif (parfois à son corps défendant); et en ce sens ce projet diverge du nôtre. Le projet de Malabou diffère de notre proposition éthico-politique – autour du geste vertical – de deux manières : d'abord, tourné vers un plan d'immanence pure, il ne permet pas de dégager un espace de résistance quant au *gamespace* capitaliste; ensuite, il exerce une appropriation de l'*Aufhebung* hégélien, mêlé à la déconstruction, et interdit ainsi explicitement un matérialisme messianique : il interdit la sortie, au nom d'une résistance contre la métaphysique et la verticalisation transcendante. Autrement dit, ce projet ontologique promeut un code vide, là où nous voudrions trouver du vide sans code, matière à virtualisation événementielle.

Malabou problématise la transformation elle-même. Nous pourrions affirmer, d'une manière schématique, qu'elle remplace les points de fuite philosophiques que sont le Sujet, l'Être et l'Archi-écriture (dans les systèmes hégélien, heideggérien et derridien, respectivement) par une plasticité sans *telos*, une mutabilité ontologique et une formabilité. Plutôt que l'accomplissement interruptif, le fondement s'immanentise. Elle écrit ainsi :

Je peux donc avancer aujourd'hui que la plasticité constitue peut-être cette origine non dialectique (c'est-à-dire précisément ontologique) de la dialectique que Hegel, selon Heidegger n'interroge ni n'explique jamais. Reconduit à cette origine, le « non » se révèle n'être qu'un « oui » à la néantisation de l'être (*"Ja" zur Nichtung*) », c'est-à-dire, en réalité, un « oui » à sa *transformabilité* ou à sa *mutabilité*. C'est peut-être là la solution au problème de la *convertibilité de la plasticité au-delà de la métaphysique*⁵³⁴.

Elle ajoute ailleurs que

⁵³⁴ Catherine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture*, p. 72.

Derrida, Deleuze, Lévinas, pour ne citer qu'eux, ont mis en œuvre, chacun à leur manière, des pensées précisément non plastiques du surgissement, de l'événement, du substitut ou de l'explosion, des pensées pour lesquelles l'avenir, c'est-à-dire aussi la surprise, ne sont pas plastifiables, en d'autres termes ne prennent pas forme n'adviennent qu'à ne pas se former⁵³⁵.

Ce projet philosophique tient selon elle d'un nouveau structuralisme, qui ne se rapporte pas à des structures originaires, mais à une structuration sans dehors et à une structure a posteriori.

Nous pourrions cette [nouvelle] méthode *lecture plastique*, laquelle est un nouveau type, transformé, d'approche structurale. Non qu'il s'agisse de « revenir » au structuralisme, ni de « restructurer » la déconstruction ni encore de la transformer en un « post-structuralisme ». Si je pense pouvoir affirmer l'existence d'une *structure de la philosophie*, celle-ci ne renvoie pas, comme c'est le cas pour la structure sociale, la structure du mythe ou les structures de la parenté, à un élément formel originel ou nucléique, à une sorte de cellule de base qui contient les données sémantiques ou morphologiques du système. Ici au contraire, la structure de « l'analyse plastique structurale » est à comprendre comme un *résultat*, comme une structure a posteriori si l'on veut, un *résidu de l'histoire*⁵³⁶.

Malabou ramène également la plasticité à une « double prise » (la « *sur-prise* ») où nous retrouvons à la fois un processus (structuration ou axe métamorphique) et un point de fuite ou d'arrivée (structure a posteriori ou axe migratoire). Cette double prise, celle d'une forme qui serait à la fois matériau et force, au-delà de l'hylémorphisme, reste ici proche du *gamespace* – par la *Nahme*. Elle évoque ainsi « deux postures de la prise » qui font bloc et détermine la signification philosophique de la plasticité :

La plasticité désignerait à la fois la formation et le fini de ce bloc, se présentant à la pensée comme une opération synthétique articulant deux régimes de tissage au moins, celui, ou ceux, de la métaphysique, celui, ou ceux, de sa différence. Il faut le répéter, la plasticité appartient aux deux à la fois, pas plus à l'un qu'à l'autre⁵³⁷ [...].

En immanentisant et en disqualifiant le fondement (dans une *Aufhebung* de l'*Aufhebung*), la plasticité est ultra-métaphysique et performative. Elle avale l'écriture dans une formabilité immanente, ni absence ni présence. Bien entendu, cette posture ressemble au geste vertical, lequel semble conjoindre transcendance et immanence, pour les dépasser. « Je veux dire que le 'figural', ou la plasticité, pourraient désormais désigner l'écart ouvert, dans le discours philosophique, entre sa forme traditionnelle, ou 'métaphysique', et sa forme 'déconstruite'⁵³⁸. » Elle tire aussi la conclusion suivante : « La structure figurale qu'il faut s'employer à faire paraître dans les textes n'est ni une armature contraignante ni un espace potentiel de dispersion. Il s'agit de faire surgir dans les œuvres la forme qui vient *après la présence*⁵³⁹. »

⁵³⁵ Catherine Malabou, « Plasticité surprise » in *Plasticité* (Catherine Malabou dir.), p. 314.

⁵³⁶ Catherine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture*, p. 97.

⁵³⁷ Catherine Malabou, « Plasticité surprise » in *Plasticité* (Catherine Malabou dir.), p. 320.

⁵³⁸ Catherine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture*, p. 105.

⁵³⁹ Idem, p. 106.

Dans le processus, Malabou invite à un matérialisme qui s'oppose à un fétichisme métaphysique et qui, dans une juxtaposition de l'ontologie et de l'économie, emprunte une posture marxienne. Toutefois, ce rapprochement entre l'économie et l'ontologie nous semble relever ici d'un plan d'immanence pure sous l'influence d'un code numérique vide. Certes, Malabou range *code* et *programme* du côté du graphique et du linguistique, loin du figural : « la puissance du schème linguistico-graphique s'affaiblit⁵⁴⁰... » Mais elle oublie la puissance plastique du digital, une fongibilité qui ne dispose pas par un assujettissement générique, comme dans l'écriture, mais par un assujettissement numérique et quantitatif, capable de s'approprier le générique sous sa forme analogique (dans l'enregistrement) – et c'est ainsi que dispose le capitalisme civilisationnel. La plasticité n'a effectivement rien à voir avec la fongibilité générique linguistique, et donc rien à faire avec la métaphysique ou l'humanisme au sens classique. Elle reste plutôt liée à une soudure entre fongibilité numérique et fongibilité générique analogique, par où la représentation est mécanisée, dans la constitution de la fiction totale en nuage de figurine – pur plan d'immanence, à la fois jeu, divertissement et plasticité, et à la fois volontarisme agonistique. La plasticité relève d'un code vide, précisément figural, qui vise à rendre fongible l'ensemble d'un réel mobile et fermé. Ce monde est un plan d'immanence pure dont le principe de consistance est lui aussi immanent, mais d'une manière transcendante : le code vide (argent ou représentation) s'y donne comme un dispositif naturel, à la fois ontologique et épistémologique. La formabilité est une théorie de la production fongible qui ignore d'autre vide qu'elle-même, en tant que pure production de plus-value fongible; et le code vide est une forme – une formabilité – qui investit des performances et des matériaux interficiels.

L'intervalle apparaît donc comme une vacuité potentiellement productive, et non un vide inerté. [...] Dans ce dispositif d'intervalles purs, où le vide se meut sans cesse, décharnant la plénitude des êtres et des choses, seule la possession par anticipation d'un code de réversibilité, adapté à un environnement holiste, peut ramasser le mouvement pour en extraire un profit⁵⁴¹.

Ce code de réversibilité est fongible et plastique. Malabou écrit pour sa part :

Si l'on admet, comme j'ai essayé de le montrer avec Hegel d'abord, avec Heidegger ensuite, que l'altérité est pensable sans le secours de la transcendance, s'il est vrai qu'il n'y a rien en dehors, rien au-dehors – en dehors de l'économie, en dehors de l'échangeabilité ou de la mutabilité de l'être – alors *il n'y a pas d'inconvertibilité. La convertibilité absolue, ressource migratoire et métamorphique de l'altérité, est la règle. L'échangeabilité absolue est la structure*⁵⁴².

Règle et structure participent d'un jeu plastique immanent, nourrissant une fongibilité universelle ou absolue. Comment ne pas penser ici au *gamespace* impérial de Wark?

⁵⁴⁰ Idem, p. 110.

⁵⁴¹ Gilles Polycarpe et Philippe Forget, *Le réseau et l'infini*, pp. 81 et 107.

⁵⁴² Catherine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture*, p. 89.

Économie, le mot est d'importance. En effet, pour Heidegger, l'ontologie est une économie. Il n'y a rien au-delà d'elle, rien au-delà du jeu. Rien d'autre que cette circulation originnaire du change, de l'échange et de la substitution. [...] L'être n'est rien que le change de ses formes, l'être n'est rien que sa mutabilité. De l'être, on ne sort pas. L'être est ce à quoi il est impossible d'échapper : voilà qui destine l'être lui-même, et toutes choses avec lui, à la métamorphose. [...] Pas de dehors et, en même temps, pas d'immobilité non plus. La plasticité d'une transformation sans secours⁵⁴³.

En oubliant que, derrière la convertibilité et l'échangeabilité absolues de la plasticité (et donc de l'être comme jeu avec l'étant), repose une logique qui appartient aux techniques historiques de la fongibilité, Malabou reconduit une fétichisation qu'elle veut pourtant explicitement surmonter, et son matérialisme demeure incomplet puisqu'il reconduit des éléments métaphysiques en pleine immanence – exactement comme le capitalisme civilisationnel se présente transcendentalement comme un plan d'immanence pure. La plasticité aurait encore à voir avec un ordre et une réticulation synthétique, proche d'une coisolation : « [L'autre forme] ne s'immobilise pas, ne se présente pas, reste un rassemblement mobile et, à ce titre, précaire. Le lien, le liant, la synthèse sont aujourd'hui plastiques – et il faut mesurer aussi les conséquences politiques d'une telle affirmation – à la fois résistantes et fragiles, solides et prêts à se rompre⁵⁴⁴. » Tout près de Foucault, Agamben présente ainsi le gouvernement « comme une activité qui ne s'applique en dernière analyse ni au général, ni au particulier, ni au primaire, ni au conséquent, ni à la fin, ni aux moyens, mais à leur corrélation fonctionnelle⁵⁴⁵. » Il convient aussi de juxtaposer la position de Malabou avec ce lien que trace Agamben entre *oikonomia* et histoire, lorsqu'il indique un passage entre la théologie et l'économie au sens moderne dans la pensée allemande :

Le lien que la théologie chrétienne a établi entre *oikonomia* et histoire est déterminant pour la compréhension de la philosophie de l'histoire en occident. On peut dire, notamment, que la conception de l'histoire dans l'idéalisme allemand, de Hegel à Schelling et jusqu'à Feuerbach, n'est rien d'autre qu'un essai de penser le lien « économique » entre le processus de révélation divine et l'histoire (dans les termes de Schelling que nous avons cités, la « coappartenance » entre théologie et *oikonomia*). Et lorsque la gauche hégélienne voudra rompre avec cette conception théologique, elle ne pourra le faire qu'en mettant au centre du processus historique l'économie au sens moderne, à savoir l'autoproduction historique de l'homme. C'était substituer à l'économie divine une économie purement humaine⁵⁴⁶.

Malabou effectue une rupture analogue en plaçant la plasticité au cœur de l'ultra-métaphysique performative : elle fait passer un ensemble métaphysique sur un plan d'immanence pure, dans les termes d'une économie. Ceci explique aussi pourquoi, dans l'espace fermé et absolu de cette plasticité où tout est mobilisé, le messianisme est battu en brèche comme une lubie transcendante sans consistance historique. Le matérialisme messianique est toutefois

⁵⁴³ Idem, pp. 85, 83 et 84.

⁵⁴⁴ Idem, p.114.

⁵⁴⁵ Giorgio Agamben, *Le règne et la gloire*, p. 191. Tiqqun : « Comme l'ont bien compris nos déconstructeurs, l'avenir de Hegel, c'est l'Empire. » (*Introduction à la guerre civile*, proposition 58.)

⁵⁴⁶ Idem, p. 82.

clairement opposé au piège d'une immanence pure innervée transcendentale de (trans)formabilité, par laquelle un ordre immanent, une économie, vient fondamentalement en relève à la métaphysique. Aussi n'est-il pas étonnant que Malabou perçoive, d'une part, la plasticité comme une « *Aufhebung* de l'*Aufhebung* », et de l'autre, le messianisme comme un secours transcendantal. « S'il est vrai que la relève dialectique n'est pas un processus dont les termes et le fonctionnement seraient fixés d'avance, partant figés, il faut alors montrer que l'*Aufhebung* est susceptible d'obéir à sa propre loi, c'est-à-dire de se transformer et de se simplifier elle-même⁵⁴⁷. » Il s'agit de l'autophagie ou de la déglutition réticulaire qu'évoquent à plusieurs reprises Polycarpe et Forget⁵⁴⁸. Malabou affirme ainsi : « Aucune transcendance irruptive, donc, pas de porte ouverte à l'événement pur. Aucun messianisme. Rien n'arrive qu'à se transformer⁵⁴⁹. » Le plan d'immanence pure fonctionne comme un fondement fermé où aucune événement, aucune sortie n'est possible ni nécessaire. Enfin, non sans hasard, nous retrouvons dans la plasticité le registre du larvaire, ce qui rapproche la plasticité de la vie nue parfitienne, tout comme du protéen qui sécrète et tisse un exosquelette :

Cette structure d'ensemble, à la fois imaginaire et imaginale, ne prétend pas à la vérité de la pensée heideggerienne. Elle n'est pas non plus son squelette [Imaginale : qualifie une structure non différenciée de la larve des insectes, destinée à devenir un organe déterminé chez l'adulte (cf. *imago*)] [...]. Le long trajet métamorphique et migratoire se confond chez Heidegger avec l'histoire de l'être et se déroule à la fois selon un axe continu, comme l'insecte qui sort de la chrysalide, et de manière disruptive, inattendue, a-téléologique⁵⁵⁰ [...].

*

Pour Malabou, la plasticité est une source de consistance pour penser la profondeur d'un être sans dehors. Pour nous qui pensons à partir du geste vertical, tout peut devenir source de consistance, d'une manière contingente, mais en enchaînant matériellement de la nécessité (le geste vertical est une « nécessité non-nécessaire », selon une musculature). Innocence et puissance produisent et dépassent le savoir, l'immanence produit de la transcendance; surtout, innocence, puissance et immanence produisent du dehors qui se présente comme de l'entre, du vide; ils produisent événementiellement de la consistance, mais ils tiennent dans le maquis du vivant sans forme, infongible, inconvertible (ce qui n'équivaut pas pour autant à la structure hylémorphique métaphysique, avec des substrats, de la présence fixe, etc.). Ils tiennent dans un vide sans code. C'est la seule façon de le « dire ». Ce n'est ni du négatif (au sens théologique,

⁵⁴⁷ Catherine Malabou, *L'Avenir de Hegel*, p. 211.

⁵⁴⁸ « Dévorant êtres et sites, le réseau désigne une humanité empêtrée dans les rets de sa propre volonté cannibale. » Gilles Polycarpe et Philippe Forget, *Le réseau et l'infini*, p. 14.

⁵⁴⁹ Catherine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture*, p. 83.

⁵⁵⁰ Idem, pp. 101 et 83.

hégélien ou même derridien) ni de la forme (qui devient ipso facto ontologique, noyau d'homogénéisation, comme une transcendantale structuration⁵⁵¹). La puissance n'y mène pas à l'acte : l'acte mène à la puissance : c'est une « impuissance puissante » qui ne trouve qu'accidentellement de la structuration, à la fois consistante et hétérogène, à la fois singulière et commune. Et la puissance comme « vide » représente l'infongibilité du vivant, forme-de-vie polarisant intimement sa vie nue, mais aussi imaginaire et politique. C'est à et dans cette condition que cette puissance vide ne peut se rendre à la plasticité du capitalisme civilisationnel. Car il s'agit d'un vide labile mais consistant. La fongibilité, générique ou numérique tient ici lieu d'acte, et la plasticité de Malabou nous semble tenir dans un rapport à la formabilité qui relève, philosophiquement, de la fongibilité numérique. Connective, réticulaire et synthétique, elle nous semble aussi bien digitale et atomistique; dans l'espace sans dehors où elle s'inscrit, l'immanence pure d'une transformabilité absolue agit comme un code vide, un système autoréférentiel mais téléologique.

La plasticité de Malabou est néanmoins une théorie pour penser l'image contemporaine au soir de l'écriture, après le règne du signifiant et du signifié propagé par l'humanisme et l'imprimerie – et il s'agit d'un matérialisme qui engage moins un rapport d'absence ou de présence qu'une expérience de la transformabilité. Cette plasticité implique aussi une théorie de la figuration dans laquelle cette dernière devient son propre point de départ et d'arrivée, dans un continuum de transformation sans transcendance, horizontal. La plasticité de Malabou permet en outre de penser la puissance contemporaine d'une image qui dépasse le visible pour intégrer la puissance du rythme – déchaînant de nouveaux effets de subjectivation, vraisemblablement plus protéens. L'ambivalence métamorphique est mobilisante – voire fascinante. Elle permet de penser une fluctuation sémiotique presque stochastique, très fluide, avec des consistances et des textures variables – très loin du modèle herméneutique forgé sous le paradigme scripturaire. Mais elle peut très bien s'inscrire dans un continuum de séparation strié par les fenêtrages de la fiction totale. Enfin, la plasticité de Malabou déplace la question de la fongibilité; mais dans son absoluité, elle ne peut rendre compte d'une infongibilité imperceptible et sans forme (abstraite mais non métaphysique au sens strict), d'une impuissance figurale capable de formation et de discontinuité. Elle exprime une faculté d'appartenance encore trop principielle, encore trop fongible, même et jusque dans une *Aufhebung* de l'*Aufhebung*. En dépit de sa puissance philosophique, le discours de Malabou reste

⁵⁵¹ Des thèses analogues sont audacieusement défendues par Reiner Schürmann, par l'entremise d'une lecture minutieuse de maître Eckhart (*Maître Eckhart ou la joie errante*, 1972).

pour nous, en dernière instance, inutilisable dans son ensemble, bien que nous puissions nous approprier tel ou tel de ses éléments. Aussi nous faut-il un concept qui puisse déplacer légèrement la plasticité.

Si la plasticité exprime un sens de la consistance figurale qui conjure la viscosité polymorphique, elle prête cependant facilement flanc à une biopolitique entretenant des effets de saturation et de séparation dans le *gamespace* d'une éthique du jeu (symptomatique est à ce égard le recours à un « systématisme métamorphique », très proche de celui mis en œuvre dans une *gaming literacy*). Nous croyons qu'il faille recourir à un renversement par la viscosité, pour emprunter ensuite accidentellement de la consistance – ce qui, en termes littéraires, frappe ensemble expérience et sobriété⁵⁵². La viscosité sort l'écriture d'un régime signifiant/signifié; la sobriété engage toute consistance possible. C'est pourquoi le concept de plasticité qui nous intéresse doit se démarquer de la plasticité entendue comme une figuration immanente. Nous empruntons notre concept à Sergeï Eisenstein qui évoque, dans un texte sur Disney, la *plasmaticité* de Mickey. Certes, le terme *plasmaticité* peut paraître superflu, objet d'un caprice ou producteur d'ambivalence. Au demeurant, la *plasmaticité* est la plasticité, mais avec un léger déplacement, par une soustraction heureuse (*glückliche*). Ce qui implique que l'écriture soit elle aussi transformée par la figuration plastique contemporaine, si bien décrite et pensée par Malabou. La larve est pour ainsi dire immédiatement sans parc ni aréna, dans un geste sceptique libre (*Ausweg*) qui pose des plans de clivage et des coins de discontinuité :

Les moi sont des sujets larvaires; le monde des synthèses passives constitue le système du moi dissous. Il y a moi dès que s'établit quelque part une contemplation furtive, dès que fonctionne quelque part une machine à contracter, capable un moment de soutenir une différence à la répétition. [...] Au niveau de chaque liaison, un moi se forme dans le Ça; mais un moi passif, partiel, larvaire, contemplant et contractant. Le Ça se peuple de moi locaux, qui constituent le temps propre au Ça, le temps du présent vivant, là où s'opèrent les intégrations correspondant aux liaisons⁵⁵³.

Dans la *plasmaticité*, les larves, trop visqueuses, ne sont plus canalissables au moyen d'une fenestration ou d'un tissage exosquelettique dans le nuage de figurine de la fiction totale; en tant que vie nue finalement privée de forme de vie, en tant que *bloom(s)*, donc, les larves sont pour ainsi dire, paradoxalement, libres de se doter d'une forme-de-vie exemplaire, en se

⁵⁵² L'empirisme radical de William James, où la relation comme étoffe [*stuff*] précède et excède le couple sujet/objet, est peut-être à entendre en termes de plasticité; mais cet empirisme nous semble tout autant pouvoir chavirer dans une *plasmaticité* où la nécessité – même celle, très neutre, d'une plasticité ontologique – apparaît a posteriori. De surcroît, James se distingue de Malabou parce qu'il place d'emblée sa théorie sous le signe de « l'informe », éliminant l'ambiguïté de la forme figurale de cette dernière en ce qui regarde la fongibilité : « "Pure experience" is the name which I gave to the immediate flux of life which furnishes the material to our later reflection with its conceptual categories. » William James, *Radical Empiricism in The Writings of William James*, p. 215.

⁵⁵³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 107 et 129.

reconnaissant comme larves. Leur désœuvrement, leur impuissance, produit de la puissance sans fins.

4.1.5 – Plasmaticité et viscosité

Sergeï Eisenstein présente une réflexion sur Disney qui recoupe ce que nous avons dit jusqu'ici quant aux larves protéennes et à la plasticité.

Et la pensée vient involontairement qu'à travers tous ces exemples se dégage une prémisse commune de l'attractivité : le refus de la forme figée une fois pour toutes – la liberté par rapport à la routine, la faculté dynamique de prendre n'importe quelle forme. Une faculté que je nommerais « plasmaticité », puisque, ici, l'être reproduit dans le dessin, l'être de forme déterminée, l'être ayant atteint une certaine apparence se comporte à l'instar du protoplasme originel qui n'avait pas encore de forme « stabilisée » mais était apte à en prendre une, n'importe laquelle, et, d'échelon en échelon, à évoluer jusqu'à se fixer dans n'importe quelles – dans toutes les – formes d'existences animales. [...] Il est naturel de s'attendre à ce qu'une si forte tendance à la mutation du stable en variable ne puisse se limiter aux propriétés de la forme : cette tendance va au-delà des limites de la forme et diffuse dans le sujet et le thème. Le héros du film devient un personnage labile, c'est-à-dire un personnage tel que, pour lui, la variabilité et l'apparence est... naturelle. La mutabilité n'est plus, ici, une force d'expression paradoxale, comme dans le cas des queues, des cous et des nez qui s'étirent; ici c'est dieu lui-même qui a assigné au personnage d'être fluide⁵⁵⁴.

Eisenstein introduit cependant cet élément qui nous semble perturbateur : celui de *plasmaticité*, qu'il associe au protoplasme. Dans ce protoplasme se joue un renversement analogue à celui qui opère dans le *bloom*. La plasmaticité est pour nous une « plasticité noire » : la capacité à prendre toutes les formes dans une inconsistance sceptique, au bord du liquide et de la liquidation, mais une capacité qui, ce faisant, épuise le possible dans une puissance de ne-pas. Elle implique une viscosité qui, se donnant toutes les formes possibles et impossibles par une révocation katargétique, ouvre à l'exemplarité et à l'imperceptibilité de l'évidence, à la littéralité d'une forme-de-vie dans un surmontement du scepticisme. Ces éléments sont en partie pensés par Agamben, qui recourt lui aussi à un concept de *toon*, exactement comme le fait Benjamin lorsqu'il pense le barbare positif⁵⁵⁵. Ce qui se joue dans le saut entre plastique et plasmatique est analogue à l'espace qui sépare le barbare nihiliste du barbare positif – et, selon nous, deux façons hétérogènes de concevoir un plan d'immanence. Un déplacement analogue traverse la ligne {création → acte créatif/décréation créatrice}, qui est aussi {transcendance → immanence pure/geste vertical}. Dans la mesure où elle peut tenir exclusivement dans l'un ou l'autre des paradigmes, la littérature (et avant tout sa valeur) consiste et prospère (*thrive* :

⁵⁵⁴ Sergueï Eisenstein, *Walt Disney*, pp. 28-29.

⁵⁵⁵ Dans le cas de Benjamin, Mickey sert à penser le merveilleux des larves; nous croyons toutefois que le franchissement de Mickey, tel la porte de la Loi, opère un renversement. Ainsi le plasmatique constitue un seuil pour épuiser la plasticité. « Mais cette extrémité [*Ende*] est justement le point où, aux yeux des mystiques, la pire abjection peut soudainement se renverser en sainteté. » (Benjamin, « Le Conteur » [section XVIII] in *Œuvres III*, p. 147.) Toute fin est convertible en moyen – ceci résume autrement le geste vertical. (De même, la fin ne justifie plus les moyens : la porte est franchie par l'abandon de la subjectivation qu'elle nourrit.)

bloomesque) en une abolition – ni dialectique ni « sursumante » (*aufhebende*) – de l’alternative transcendance/immanence. Il en va alors de la puissance d’une création langagière, qui peut aussi bien prendre la forme d’une pratique ordinaire. Assumant la plasmaticité, le geste vertical permet de penser le livre et ses pratiques spirituelles en faisant l’économie – ou non – de la littérature et même de l’écriture.

La plasmaticité apparaît lorsque la plasticité cesse d’être une fin en soi pour devenir un moyen sans fins, lequel devient imperceptible en se dotant d’une consistance verticale quelconque. La plasmaticité emprunte ainsi à la viscosité – ce que refuse Malabou. La plasmaticité est si inconsistante et plastique qu’elle ne peut tenir dans un code vide – *en dépit* des apparences. Malabou définit ainsi le plastique, en évitant la viscosité : « Est ‘plastique’ le support qui est capable de garder la forme qu’on lui a imprimée, de résister au mouvement d’une déformation infinie. En ce sens, ‘plastique’ s’oppose à ‘élastique’, ‘visqueux’ ou encore à ‘polymorphe’, dont on le croit trop souvent synonyme⁵⁵⁶. » Il existe pourtant une ambiguïté dans cette distinction qui voudrait séparer la plasticité de la viscosité. Dans un texte sur la plasticité de la cire, Georges Didi-Huberman en évoque les qualités, tout comme celles de sa viscosité – lesquelles nous semblent toutes plus proches de la plasmaticité.

On retire l’étrange impression, en lisant les écrits techniques des gens du métier, que la cire ne se qualifierait plus que d’être inqualifiable. [...] La cire apparaît alors comme *un matériau qui ignorerait la contradiction des qualités matérielles*. [...] Cet éventail de qualités physiques ambivalentes – Thelma Newman en recensait vingt-trois, avec cette conclusion d’ordre esthétique : « Sa plasticité permet l’expression spontanée, mais aussi bien l’exactitude du détail » –, voilà en quoi « consisterait » d’abord la plasticité de la cire. Elle « consisterait » donc, cette plasticité, en un *paradoxe de la consistance*, lié bien entendu au fait que, liquide, pâteuse ou solide – voire cassante –, la cire pour tout un chacun reste la cire, sans qu’on puisse jamais décider de son état « premier » ou « principal » [...]. Dans un sens, *plasticité* signifie *malléabilité*. [...] Dans un autre sens, inséparable du premier, *plasticité* signifie *instabilité*⁵⁵⁷.

Huberman définit cette plasticité de la cire en termes de puissance et de viscosité. « La docilité du matériau est si entière qu’à un moment elle se renverse et devient puissance du matériau. Mais comme la qualifier? Peut-être par une notion qu’ont opposée, non par hasard, certaines pensées modernes à la vieille polarité de la matière et de la forme : c’est la notion de viscosité⁵⁵⁸. » Qui plus est, Huberman rappelle comment Freud a usé d’une série de qualificatifs matériels pour désigner la libido :

« adhésivité » (*Haftbarkeit*), « capacité de fixation » (*Fähigkeit zur fixierung*), « ténacité » (*Zähigkeit*), « inertie » (*Trägheit*) – et surtout la « plasticité » (*Plastizität*) ou « libre mobilité » (*Freie Beweglichkeit*), que Freud combinait avec la propriété symétrique de la « viscosité » (*Klebrigkeit*).

⁵⁵⁶ Catherine Malabou, « Plasticité surprise » in *Plasticité* (Catherine Malabou dir.), p. 312.

⁵⁵⁷ Georges Didi-Huberman, « Morceaux de cire » in *Définitions de la culture visuelle*, III. *Art et philosophie. Actes du colloque tenu au Musée d’Art contemporain de Montréal les 16, 17 et 18 octobre 1997*, pp. 59-60.

⁵⁵⁸ Ibid.

De l'étude de Huberman, il ressort que la viscosité donne à la plasticité un caractère autrement plus inconsistant qu'elle n'en a chez Malabou, si bien que la viscosité agit comme une qualité plus générale, dont la plasticité serait une variation. Inqualifiable, sans contradiction, malléable et instable, la cire a tout de la performativité, du matériau entendu comme éventail performatif, ni forme ni matière; mais sa plasticité, la viscosité, ne tient pas nécessairement dans le *gamespace* d'une mobilisation performative : elle est vide et inconsistante, d'où sa puissance. Elle est aussi libidinalement quelconque, désir et innocence surmontant tout scepticisme, exactement comme l'exprime Agamben lorsqu'il rapproche le quelconque de l'aimable (« quodlibétal »), dans un geste où appartenance, désir et contingence sont liés en un effet de nécessité, une exemplarité qui est simultanément le lieu d'une puissance et d'une impuissance⁵⁵⁹. Huberman tire ainsi les conclusions suivantes en égard de la viscosité :

[Ce matériau, la cire] possède une *viscosité*, une sorte d'activité ou de puissance intrinsèque, qui est une puissance de métamorphisme, de polymorphisme, d'insensibilité à la contradiction [...]. Sartre, à propos du visqueux, énonce fort bien en quoi cette activité, cette « sorte de vie », ne pouvait être symbolisée ou socialisée que comme une *antivaleur*⁵⁶⁰.

Sartre affirmait également, très proche de Benjamin quant au verre, que « l'instabilité figée du visqueux décourage la possession⁵⁶¹ ». Il en résulte que ce que nous affirmions quant au verre et au plastique revient ici sous la forme de la viscosité et de la plasmaticité. Le caractère impossessif et la transparence du verre exprimaient, aux yeux de Benjamin, la *rasura tabulae* du barbare positif, et partant, sa malléabilité et sa disponibilité à l'expérience, sa capacité à faire de nouvelles expériences – sa plasticité. Incidemment, l'expression *tabula rasa* renvoie à cette tablette recouverte de cire sur laquelle un stylet grave des caractères⁵⁶². Et comme nous l'avons laissé entendre précédemment, le barbare positif contemporain – jumelé au *bloom* – gagne à être pensé dans les termes atmosphériques d'une plasticité, non selon le verre mais selon les polymères (et son « antivaleur », c'est de la puissance virtuelle). Toutefois, il n'est pas assignable à la mobilisation performative d'un *gamespace*. Pour nous, une telle plasticité doit plutôt servir à penser l'événement et l'impossible. C'est ici que la plasmaticité exprime la viscosité, et vice versa – viscosité adhérente et « désadhérente⁵⁶³ ». De même, si la plasticité exprime une créativité, la plasmaticité – une plasticité noire – exprime plutôt une décréation créatrice. Selon

⁵⁵⁹ Cf. Giorgio Agamben, « Quelconque » in *La communauté qui vient*.

⁵⁶⁰ Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 63.

⁵⁶¹ Idem, p. 61. Huberman cite *L'être et le néant*.

⁵⁶² Cf. Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, première partie.

⁵⁶³ Valère Novarina : « L'acteur creuse l'homme, évide sa représentation – c'est un *désadhérent* profond; l'acteur se retire d'homme : c'est un pratiquant du vide [...] L'homme est un animal désadhérent. » *Lumières du corps*, fragments 234 et 387. L'adhésion renvoie à un attachement matériel ou spirituel. Peut-être s'agit-il là – avec la désadhésion – d'une contre-réticulation, capable de discontinuité et de sortie.

nous, seule la décréation permet de penser le souffle et la puissance d'un geste vertical, une capacité d'événement telle qu'elle devient éventuellement dramaturgique et littérale (mais non épique), toute d'un même degré.

*

C'est ici qu'entre en scène la théorie de l'expérience d'Agamben, entre l'exemplarité et le *toon*. La viscosité ou la plasmaticité renvoie à cette théorie de l'appartenance et du langage, une théorie qui ne passe pourtant pas par un assujettissement au fongible (ni générique ni numérique). Dans la plasmaticité, l'expérience est celle de l'appartenance ou d'un assujettissement possible, mais dont la condition de possibilité repose sur une puissance de « ne pas », sur la possibilité qu'il en soit autrement. L'appartenance relève du moyen ou de la relation purs, sans fins, et elle est décidément quodlibétale : sa viscosité est aimable, et si elle peut être envisagée en termes d'innocence, elle ne peut être séparée d'une forme-de-vie, en quoi elle produit et découpe de l'histoire ad hoc, tantôt sur le fond de l'Histoire nationale, tantôt contre le nuage de figurine de la fiction totale. Cette appartenance échappe d'un régime de séparéité, et sa viscosité est contre-médiatique, c'est-à-dire qu'elle adhère et désadhère, déambulatoire et saltatoire, par contact *immédiat* (même immatériellement, puisqu'elle n'est pas séparable de ce qu'elle agglomère d'une manière imaginale) – comme de colle, comme de vide. La plasmaticité permet de penser un point où le larvaire est désaffecté, désœuvré et retiré d'un régime biopolitique de séparéité, même imperceptiblement. Et ce point s'accomplit infiniment (et non absolument) dans l'éthopoiétique d'un geste vertical, une idiorrythmie capable de consistance et de mouvement et qui produit, aux yeux de l'institution littéraire, une littérature expérimentale, d'une manière visible (extravagance et matérialisme linguistique) ou imperceptible (littéralité). Il y a un point où le *bloom* – et la plasmaticité en est – permet de penser la dépersonnalisation qui déplace le volontarisme agonistique et athlétique, lequel soutient une éthopoiétique immanente *et* verticale. (Exactement comme la plasticité ne devient plasmaticité – *Vergängnis* dépossessive – qu'en regard d'un geste vertical.) Le générique devient source de katargèse et d'infongibilité, les actes d'écriture débouchent sur du pouvoir vivant, l'acte mène à la puissance (comprise aussi dans le *jogo de cintura* d'une impuissance).

Si la logique du capitalisme civilisationnelle est atomistique, produisant des séparations et de la saturation, tant dans la plasticité synthétique que dans l'agonistique, l'épuisement du possible et

la décréation relèvent d'une tierce exclusion ou d'une tierce analogie⁵⁶⁴ qui produit de l'« entre », un mouvement, dans un continuum où l'immanence et la transcendance sont fendues. La discontinuité, c'est ce qui franchit la porte de la Loi, traverse, sans performer, les seuils des règles. Paradoxalement, dans un continuum sans séparation (qui ne se donne pas a priori comme forme figurale ontologique), le mouvement événementiel se fait par discontinuité, comme une oscillation (qui ne se laisse toutefois pas définir par une triangulation dialectique). Abstraction faite de son caractère tactique, l'*Ausweg* kafkaïen appartient à une telle discontinuité, qui est à la fois déambulatoire (de proche en proche) et saltatoire (capable de métamorphose, même par un geste vertical et historique). Elle est transductive, et se définit, comme le paradigme, par « une troisième espèce de mouvement, paradoxale, qui va du particulier au particulier⁵⁶⁵ ». Ce n'est donc pas une logique de l'intérieur ou de l'extérieur, du dehors ou du dedans, mais une logique de l'à-côté et de l'entre, voire de l'*entrer*. Une telle « discontinuité continue » nous permet d'envisager (i) une réponse aux processus de définition qu'exerce la fongibilité générique, (ii) une réponse au problème de la volonté dans l'athlétisme ou dans l'éthopoiétique, tout comme (iii) une réponse à la saturation médiatique et sociomatérielle – et ce sous la forme de l'exemple, du double et de la *Zerstreuung*. Et c'est peut-être là où le geste vertical se montre le plus gestuel, le plus expérimental et empirique. Il apparaît comme un art de trouer ou de passer, un sens du glissement où la présence temporairement se désassure, un sens du vide et de l'infongible. Ce qui apparaît aussi, au plan éthique, est un sens de l'ouverture et un sens de la fermeture, autant de soi-même que des autres – un sens de la coulée ou de la relation pure (au double sens où l'entendent, respectivement, Benjamin et William James). Cette discontinuité est aussi bien une impuissance qui épuise le possible et produit de l'événement – elle est verticalement capable de dramaturgie. Mais elle « troue » aussi le langage, dans une expérience tantôt classique/triviale, tantôt extravagante; tantôt littérale et imperceptible, tantôt plasmatique et matérielle (idiote). En ce qui concerne la consommation livresque, c'est entre la fable et la décréation agrammaticale que se montre, avec le plus de netteté, le geste vertical. Car il combine l'inconsistance profanatoire d'une d'immanence pure, un plan « visqueux » ou plasmatique, avec la capacité à se verticaliser a posteriori, selon une nécessité non-nécessaire, *quasi* transcendantale (et donc transcendantale). Il permet de concevoir la production de consistance à partir de l'inconsistance, mais aussi de penser la valeur et l'effort indépendamment de la fongibilité. Nous allons à présent examiner l'exemple, le double et la *Zerstreutheit*, en considérant le modèle

⁵⁶⁴ *Tertium comparationis*. Cf. Giorgio Agamben, *Signatura Rerum*, pp. 21-22.

⁵⁶⁵ Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, p. 20.

du *toon*, et ce principalement à partir de l'œuvre de Valère Novarina (et de *Lumières du corps* en particulier). Nous allons ensuite poursuivre en appliquant des notions liées à l'exemplarité à une discussion sur la littéralité, et ce à partir de l'œuvre de David Foster Wallace (et d'*Infînite Jest* en particulier). Enfin, nous verrons comment la plasmaticité peut être « absorbée » par la littéralité.

CHAPITRE 5

L'exemple de Valère Novarina

5.1.1 – Novarina en diagonale

Homme de théâtre suisse, Valère Novarina a publié une œuvre prolifique qui échappe aux codes des genres que « sont » la poésie et le théâtre. De faits, ses œuvres sont destinées à la scène, en va-et-vient, mais dans la mise en scène du langage lui-même. Novarina a également déposé un mémoire sur Artaud à la Sorbonne : il en porte l'influence et en reçoit l'héritage. De façon schématique, on trouve dans ses publications d'une part un ensemble « fictionnel », poétique et matériel où les codes de la figuration narrative sont radicalement avalés par une aventure langagière (les personnages aux noms labiles s'y multiplient par milliers, le langage subit plusieurs métamorphoses par sauts, on y recourt à de longues et fastes énumérations, à des néologismes, à des maniérismes qui semblent parfois surgir de textes épiques ou bibliques), et d'autre part, on trouve un ensemble « théorique » qui consiste en des réflexions sur le langage en public (c'est bien ainsi qu'il entend la « littérature » ou le « théâtre »), sur le théâtre ou le travail d'acteur. Au moment d'écrire ces lignes, ces ouvrages « théorique » sont au nombre de cinq : *Le théâtre des paroles* (1989), *Pendant la matière* (1991), *Devant la parole* (1999), *Lumières du corps* (2006), *L'Envers de l'esprit* (2009). L'œuvre fictionnelle comporte près de vingt titres qui sont, contrairement à l'usage théâtral, parfois très volumineux (525 pages pour *La chair de l'homme*). Nous choisissons de discuter ici de – ou à partir de – *Lumières du corps*. *Lumières du corps* formule d'une façon condensée ce qu'avancent les titres précédents, et il jette un éclairage fort, non seulement sur les œuvres poétiques/fictionnelles, mais aussi sur la pratique textuelle libre dans son ensemble (qu'on ramène trop souvent à la littérature). Ce livre prépare et contient aussi *L'Envers de l'esprit*, qui agit davantage en complémentarité. De plus, d'une manière assez saisissante, *Lumière du corps* nourrit des convergences avec les travaux d'Agamben. Il nous apparaît donc naturel, sinon nécessaire, de prendre Novarina pour exemple et cas. Nous allons tantôt discuter *Lumières du corps* directement, et tantôt nous allons utiliser cet ouvrage par injection, en accord avec nos réflexions sur l'exemple, le double et la *Zerstreuung*.

Lumières du corps est un texte en fragments (421 au total) qui met des propositions en mouvement (avec plusieurs diagonales et contrepoids conceptuels), vraisemblablement contre une pétrification herméneutique (contre une « Littérature légale »), tout comme en travers des

constructions systémiques ou architectoniques. Novarina ne fait pas système, puisqu'il ménage du vide plastique : les intervalles n'y sont pas occupés : ils y entrent dans une « architecture du vide ». Cependant, le style et surtout le propos de Novarina peuvent facilement être détournés par un fétichisme humaniste ou métaphysique, puisqu'ils font appel à plusieurs concepts de la théologie judéo-chrétienne (kénôse, messie, souffle, etc.), en plus de recourir à des expressions traditionnellement associées à la métaphysique (parole, respiration). Il faut dire que Novarina a aussi collaboré à la « nouvelle » traduction de la Bible chez Bayard et Médiaspaul (livre d'Amos). Mais à la différence de l'interprétation métaphysique, Novarina nous semble accomplir un *bertleman*⁵⁶⁶ littéraire pour entrer dans un geste vertical. Ce geste prend dans *Lumières du corps* un sens kénôtique. La kénôse (ou kénose – de *kénoś*, « vide ») est un terme technique tiré du « langage théologique, ayant pour origine le verbe grec *kénoō*, utilisé par Saint Paul (Ph 2, 6-7) pour signifier le dépouillement du Christ dans son humanité⁵⁶⁷. » Le passage de la Lettre aux Philippiens va ainsi : « lui-même s'est vidé/ a pris forme d'esclave/ est devenu copie humaine/ reconnu comme tel/ à sa figure humaine/ et pareil aux hommes⁵⁶⁸ ». La kénôse est reçue dans le catholicisme dans une insistance sur l'humilité et sur la figure de l'esclave, au détriment du vide ou de l'anéantissement qui l'accompagne. Dans son étude sur l'icône byzantine, Marie-José Mondzain met plutôt l'accent sur le vide de la kénôse. Elle rappelle ainsi que la kénôse renvoie autant au deuil qu'à la résurrection, et elle en fait même une condition de l'art au sens où on l'entend encore aujourd'hui : « Tout grand art est kénôtique » Elle ajoute qu'elle considère la kénôse « comme pensée du vide qui se fait lieu pour la lumière d'une matière réelle, naturelle et transfigurée⁵⁶⁹. » Novarina semble faire un usage analogue de la kénôse, qui devient un lieu d'évidement et de sacrifice de la figure humaine, en faveur d'un langage matériel et vivant. Mais ce geste ne vise pas tant une transcendance qu'une véritable trouée de l'immanence ou de l'économie, par un mouvement de proche en proche (et non du particulier à l'universel). Novarina donne aussi à la kénôse un sens tellurique, proche du sol et de la « matière » (qui est aussi bien langage, selon lui). Ce faisant, il trace un mouvement

⁵⁶⁶ Le *bertleman* ou « bert » est un terme provenant du nom du surfer Larry Bertleman, lequel était stylistiquement reconnu au fait de laisser jouer sa main sur la vague au moment où il exécutait un mouvement pivotant lors duquel le corps passe d'une stature verticale à une position horizontale. Ce geste a été imité par un groupe de surfers désœuvrés (les « Z-Boys ») qui utilisaient sur terre des planches à roulette pour s'exercer et passer le temps entre deux vagues. Le *bertleman* désigne ainsi un geste horizontal en skate-board, un étalement du *skateboarder*, qui combine ainsi la verticalité avec un plan horizontal. Cf. le long-métrage *Dogtown and Z-Boys*.

⁵⁶⁷ Extrait de la définition donnée en ligne par la Conférence des évêques de France : <http://www.eglise.catholique.fr/ressources-annuaires/lexique/definition.html?lexiqueID=382&Expression=K%E9nose>.

⁵⁶⁸ Nous avons pour notre part placé la traduction de Marie-José Mondzain en exergue. Cf. Marie-José Mondzain, « Mort à la mort » in *Valère Novarina – théâtres du verbe* (Alain Berset dir.).

⁵⁶⁹ Cette citation et la précédente : Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie*, pp. 121 et 124.

conceptuel assez compact et poreux, qui lie sol, kénôse, ouverture, marionnette, langage et vide :

[L'acteur] s'insoumet à l'image humaine et désincarne, il vient *faire l'homme* mais défaire l'homme. Kénotique, homme évidé, il contrefait le Christ, il le double : doublure humaine – troisième Adam, quatrième Adam, Anti-Adam, Adam en bois ! –, blasphémateur et laudateur profond, il montre l'envers de la création dans sa passion comique et dans sa chute de Pinocchio. (fragment 244)

Vider la représentation de toute *science de l'homme* et de toute morale... Une kénose de l'homme doit être faite. Vider la représentation – *quitter* – se dévêtir de notre figure, abandonner un instant toutes les « sciences humaines », toutes les histoires, toutes les morales. (92)

Cet évidemment kénotique accomplit une descente au « sol », il descend exactement comme il parle : « Il faut avoir *le sentiment du sol*. (176) La langue humaine est notre sol et notre porte. Pratiquer l'ouverture au sol. (331) Le langage est *plein de vide* [...]. (325) » Mais la kénôse est aussi liée à un « lever » résurrectionnel. Il certes possible de tirer ce lever ou cette relève du côté d'une *Aufhebung* économique (qui ne nous intéresse pas); nous croyons plutôt qu'il faille la tirer vers une katargèse messianique (une révocation qui nous semble ici plus proche du vide au sens où l'entend Novarina). Le lever est ainsi anthropogénétique, mais par la décréation d'un évidemment où il faut aussi lire la relève du fongible par l'infongible (« la lettre tue mais le Souffle fait vivre ») :

Le texte revient de la mort. En grec moderne, le texte se dit : *keimeno*, *κειμενο*. *Keimeno*, c'est-à-dire, littéralement, le *gisant* : celui qui est couché et que l'acteur relève, ce qui est mort et que l'acteur ressuscite. L'acteur est un homme debout qui relève celui qui gisait. (203)

Un livre n'est pas un échange de signaux entre bêtes d'une même espèce qui se flairent et se repèrent entre elles, mais un voyage *hors d'homme* : il apparaît de l'homme en parlant ; le langage est anthropogène. La lecture est résurrectionnelle. Lire ressuscite et fait que se lève entre nous (que naît) un troisième – ni toi, ni moi –, un autre animal en langue humaine. (208)

Ainsi, la kénôse de Novarina marque un geste vertical – véritable bertleman – qui passe par une descente au sol, dans un évidemment linguistique, lequel engage ensuite des levers de puissance. Le geste vertical est ici principe de mouvement et principe de sortie – il fait un geste d'ouverture qui défigure dans une « sortie d'homme » et passe par la constitution athlétique de doubles et de doublures :

Sens : mot vide de sens mais indiquant le principe du mouvement. Retrouver en lui l'appel, la dynamique. Aller vers. Il faut entendre le mot *sens* comme quelque chose qui concerne non la linguistique mais l'espace. Le sens n'arrive pas droit au spectateur mais après un rebond dans l'espace. La parole est lancée dans l'air et est sujette aux lois de la gravitation, de la balistique, du billard, de la mécanique des fluides, et non de la « communication », de l'échange marchand. Le sens passe par une ouverture et une décomposition de l'espace. Le sens n'est même que ça : l'espace qui s'ouvre. (75)

Ce qui se joue dans la kénôse et le geste vertical de Novarina, c'est un travail du double et du dédoublement qui « opère le réel » (42) comme un coin, en mélangeant matière, langage et expérience – très loin de la figuration humaine, y incluant sa forme individuelle et possessive.

En ce sens, tout comme Kafka, Novarina cherche un chemin [humain] qui sorte de l'humain, en faisant simultanément exploser l'humain dans l'animal, et en reportant l'animal à un langage pneumatique et tellurique, dans un réseau compact de métamorphoses linguistiques (et nous retrouvons bien le jeu de *Zerstreuung* qui tend des *Verwandlungen* et un creusage, un *Bauen* chtonien : « Le langage ouvre un corps creux, en méandres, en galeries » [100]). Cette ambiguïté est très justement rendue par le mot *personne* (proche de la larve, par une « floraison personnée » qui emprunte un « style indirect humain »). « Dans le travail avec les acteurs, le mot de 'personnage' n'est jamais employé. Il y a un pullulement humain, une multiplication sans fin, une séminalité du théâtre : l'homme jaillit du langage et du sol... » (80) « L'acteur entre séparé, *personnage défait*, 'personne', négatif de tout l'espace : point vide, point qui parle et qui nie au milieu. » (233) Une personne est un point vide, et pour ainsi dire, un trou de langage. « Vider l'homme, le démonter jusqu'à ce qu'il apparaisse qu'il n'est que du langage assemblé, jusqu'à ce qu'il n'en reste : personne. Revenir sans cesse à ce mot de *personne* est une tâche salubre. » (92) Ce qui implique une pratique de dépersonnalisation : « Pratiquer le théâtre comme un lieu de dépersonnalisation ». (135) Dans le processus, Novarina accuse la fongibilité générique (et linguistique et analogique), laquelle entretient un humanisme communicationnel et stérile. Tout comme DFW, il s'oppose à un monde du visage et de la tête, et au cogito imaginal de ceux-là :

« L'homme », partout et de plus en plus, se limite à sa tête humaine, se filme nuit et jour en gros plan, s'affiche partout de la même façon, se réduit à l'identité de son visage et oublie l'entière de son corps, répète de lui-même la même image semblable à l'infini; cet homme reproduit et répété à l'infini [...] Au moment où s'étend partout l'empire de l'humanisme obligatoire, l'auto-idolâtrie, c'est la figure humaine. (138)

Contre ce fétichisme (40, 147), et se positionnant drôlement entre iconoclastie et iconophilie, Novarina engage une « anthropoclastie » (p. 84) qui montre un sens du vide et du mouvement, mais aussi un sens de la mutation que nous avons qualifié de plasmatic ou de visqueux. La discontinuité ouvre jusqu'à un vide métamorphique et sans code; elle opère un mouvement de ligature proche d'un empirisme radical, et opposée à une séparité atomistique.

L'individu est un faux atome : lui-même il est pluriel et se divise : il se divise en scènes, en répliques; il se morcelle par le langage. [...] L'atome humain est la *personne* : et ce mot-là est vraiment insécable parce qu'il est magnifiquement vide. (107) De même que les mots n'ont pas de sens à l'arrêt mais seulement par leurs positions dans un champ de force – de même il n'est pas de *choses*, ni d'objet vraiment : mais une réalité ondulatoire, pulsive, réversible, respirée. C'est la dynamique, c'est le système entier, c'est l'*économie* du langage – et non le mot – qui conduit à la chose. [...] Une unité fractionnée agissant en discontinu. (122) Toute chose, il faut l'approcher dans son mouvement; toute chose ne s'approche que dans sa mutation; toute réalité, y compris et surtout les mots. (128)

Enfin, cette plasmaticité par l'expérience du langage tient de la logique paradigmatique, comme chez Agamben. Cette logique « analogique » et transductive, entre les dichotomies, « procède

de singularité en singularité⁵⁷⁰ ». Encore une fois, en abolissant les séparations de type transcendance/immanence à force de discontinuité, la plasmaticité comme sens du vide pose un geste vertical où le tiers exclu rencontre le tiers analogique.

[Le dialogue] quitte le duel et va au trois : entre deux s'ouvre et se donne le vide. Entre deux, l'espace devient à nouveau l'enfant de la parole; « entre deux » est un troisième : un blanc, la distance, un abîme entre ceux qui parlent la même langue, le creux dans la matière et entre les mots. (223)

Et Novarina, de manière fulgurante, y mixte encore mouvement et vie, puisqu'il associe ce geste à l'attraction, à la vie séminale, à la sexualité et à l'amour sous le signe de la scissiparité. Nous retrouvons un parallèle frappant avec le « quodlibétal » d'Agamben (mais aussi avec ses réflexions sur l'amour et la facticité chez Heidegger). Le tiers comparatif engage ainsi par le vide :

Sexuel, le dialogue sépare les paroles et les personnes entre elles : le drame du langage vient jouer dans l'espace. Apparaît le vide qui n'est pas du tout le néant mais le creux vertigineux de l'attraction. (224)
L'amour laisse place vide à l'attraction. Il est non l'union de *deux*, mais l'union de deux à ce qui les lie : *le vide*. L'amour est ce simple trait versant l'univers. (400) Séparante, sexuée, séminale, est l'énergie qui inverse tout ordre, renverse et convertit; elle sème et elle pulvérise [...] (404)

5.2.2 – Le double, le pantin, le comique

La déambulation paradigmatique opère une discontinuité, laquelle peut être le lieu d'un athlétisme (d'une éthopoiétique) où la volonté individuelle est déplacée – et métamorphosée – dans un singulier dédoublement. « Pour se servir de son affectivité comme le lutteur utilise sa musculature, il faut voir l'être humain comme un Double⁵⁷¹... » Mais il s'agit d'un double de différenciation et de virtualisation. Ce double peut être, variablement, le théâtre ou le langage, le rythme, un esprit auxiliaire (Martino), un spectre plastique (Artaud) ou une figure individuelle (alter ego s'effilochant), et il trouve dans le pantin ou la marionnette un modèle figuratif. Ce qui se dégage dans le pantin – et Kleist l'aura montré – est un espace décisif d'indétermination entre la matière et le divin, ce que Novarina formule carrément par l'anagramme « vide » et « dieu » (et l'anagramme n'est-il la forme rhétorique qui exprime le mieux une granulosité ou un poudroiement de la lettre?). Dans cet espace qui ménage un « troisième » terme, comme un aplatissement plastique, la fongibilité est rendue à un matérialisme, lequel permet de penser des effets historiques inédits qui tiennent de la chance ou de la puissance (*glückliche*) – une événementialité qui devient rapidement « dramaturgique » (imaginale), tout comme la vie nue devient ici, *dans un saut sans rupture*, forme-de-vie. De même, le fétichisme de la facticité cède à un art de trouser et d'ouvrir qui prend la forme d'un

⁵⁷⁰ Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, p. 36.

⁵⁷¹ Antonin Artaud, « Un athlétisme affectif » in *Le théâtre et son double*, p. 201.

scepticisme surmonté où l'on écrit pour les animaux, c'est-à-dire d'un érotisme – que Kleist formule comme une innocence à acquérir, un athlétisme de l'innocence qui se saisit du savoir comme pouvoir, rend les actes à de la puissance, et le fongible à l'infongible (à imaginer : vide-vie-mouvement). C'est ce qu'Agamben nomme la *décréation*, un geste katargétique qui révoque la création dans la puissance. (Et comme chez Foucault quant au pouvoir ou à la liberté, ce geste est décisif, mais il n'est jamais posé une fois pour toute dans une acquisition définitive : c'est une pratique courante [comme l'eau est courante], en sorte que le messianisme ne renvoie pas à un horizon futur où la ligne temporelle cesserait dans sa fin; il renvoie à une révocation qui a toujours et lieu, au sein du temps.) C'est selon nous ce que vise Novarina dans le pantin, lequel engage une cruauté et un comique, exactement comme chez Kleist, Kafka, Artaud, Bergson ou Deleuze (mais nous pourrions ajouter Beckett, Burroughs, Walser). Nous verrons ultérieurement comment ce comique retentit dans le *toon* paradigmatique et liminaire d'Agamben. Ajoutons aussi que le double de différenciation permet d'expérimenter la dépersonnalisation sans risquer de flamber au contact du « corps sans organes ».

L'aplatissement plastique est autant une ouverture, une trouée, qu'une ligne étique de fuite – creux jusqu'à n'avoir aucune intériorité. C'est, contre les fenêtrages dont la transparence reste opaque, une table de « désimitation ». Le double est vide : il combine le volume et sa révocation, en table rase, animant la cire en aplat au sol d'une tablette (d'un plateau, d'un plan d'eau océanique ou d'une scène). « La scène où l'acteur entre est à chaque fois la table de l'espace offerte et nouvelle devant nous : un vide où opérer l'homme disséminé, épars, déconstruit en paroles, faits et gestes, chutes, stations. » (232) Le double a tout à voir avec le sol et avec une force de gravité, il est une consistance fabriquée et qui fabrique du vide, mais cette geste catastrophique, cette geste de chute, en mettant hors d'ordre et en « singularisant », ouvre à une stupeur et à une idiotie proprement comiques. (Cette stupeur et cette idiotie participent d'une innocence *acquise*, mais jamais définitivement; elles sont ainsi à distinguer, comme *Zerstreuung*, d'une stupeur que Heidegger nomme *Benommenheit*, une sorte de captivité, d'occupation mentale et éthologique qui passe par une fermeture du monde et appartient en propre aux animaux. De même, la cruauté au sens d'Artaud ou de Novarina n'a rien à voir avec la cruauté majeure des Lumières de Sade; ou encore, la barbarie positive de Benjamin n'a rien à voir avec une barbarie nihiliste, éclatant au milieu du XX^{ème} siècle entre Histoires nationales, *nomos* et déshumanisation.)

Le comique, contrairement à l'humour, est catastrophique. De fait, le comique – un comique cruel – nous semble révocatoire là où l'humour fait œuvre d'*Aufhebung* plastique, exactement au sens où l'entend Malabou. Le comique libère (ouvre une issue, un *Ausweg*) mais l'humour lie (maintient dans le *gamespace* d'une *Freiheit*). « Humour et comique sont à l'opposé. L'humour établit une connivence et relie, le comique coupe les ponts, ouvre des gouffres; l'un lie, l'autre libère : le premier nous agite de ricanements complices, le second nous abîme dans le rire. » (97) « Le comique entraîne le monde ambiant [dans une catastrophe], faisant littéralement éclater son 'ordre établi'⁵⁷². » Le comique ainsi entendu participe d'une discontinuité trouante et franchissante, et il représente à cet égard un athlétisme ou un exercice spirituel : « Le comique déroute, établit d'autres jonctions, coupe l'ancien chemin, trouve le raccourci, opère des courts-circuits, lie le réel autrement, noue le langage à l'envers et traverse les murs. Il vient mettre à vif les plus grandes tensions de la pensée – et en ce sens, il est un exercice spirituel. » (97) Le comique effectue une « clochante brisure », combinant la précision du détail (plan de clivage) avec un effet d'irréalité où la présence se désassure, ce que Günther Anders, réfléchissant sur Kafka et en parallèle à Disney, nomme *Diskrepanz*⁵⁷³. Cette brisure est aussi bien un sabotage ou une décréation, un travail de désœuvrement qui peut produire un effet profanatoire mais aussi katargétique, comme un détail heureux qui changerait viralemment l'ensemble (Bartleby se montre à cet égard exemplaire). C'est une force de discontinuité : elle coule et invalide, premier degré éthopoiétique : « Profaner signifie : libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation ou, plutôt, qui en fait un usage particulier⁵⁷⁴. » Ils nous semble que c'est bien le comique que Deleuze a en tête lorsqu'il utilise le mot humour en opposition à l'ironie, dans *Logique du sens* (au demeurant, le mot *clownerie* ou *comique* vient le remplacer dans des textes ultérieurs, par exemple dans le *Kafka* ou, de façon plus décisive, dans *Critique et clinique*) :

Car si l'ironie est la coextensivité de l'être avec l'individu, ou du Je avec la représentation, l'humour est celle du sens et du non-sens; l'humour est l'art des surfaces et des doublures, des singularités nomades et du point aléatoire toujours déplacé, l'art de la genèse statique, le savoir-faire de l'événement pur ou la « quatrième personne du singulier⁵⁷⁵ » [...].

Avec Guattari cette fois, Deleuze poursuit cette ligne en qualifiant le maniérisme kafkaïen et sa « clownerie schizo ». Cette idée du maniérisme (qui rencontre peut-être aussi celle de *méthode*,

⁵⁷² Petr Král, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, p. 131.

⁵⁷³ « Il en résulte une dissonance [*Diskrepanz*] entre une extrême irréalité [*Unwirklichkeit*] et une extrême précision; cette dissonance produit, à son tour, un effet de choc; et cet effet de choc, à nouveau, le sentiment de la réalité la plus aiguë. » *Kafka pour et contre*, p. 37.

⁵⁷⁴ Giorgio Agamben, *Profanations*, pp. 93-94.

⁵⁷⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 166.

d'*athlétisme*, de *geste* ou de *style*) confine selon lui à la marionnette : « Il est probable que Kafka s'en servait admirablement [du maniérisme], dans sa vie autant que dans son œuvre : l'art mécanique de la marionnette (Kafka parle souvent de ses maniérismes personnels, crissement de mâchoire et contractures, qui vont presque jusqu'à la catatonie⁵⁷⁶). » Là encore, Deleuze montre l'influence de Bergson, lequel utilise à profusion l'image du pantin ou de la marionnette dans *Le rire*. Bergson considère le rire et le comique sous un éclairage plutôt moderne, à la fois cinématographique et mécanique. De fait, le comique serait quelque chose comme un arrangement entre le vivant et le mécanique, et c'est ici que le pantin, mais aussi le dessin animé, s'insèrent. Bergson affirme que « les attitudes, gestes et mouvements du corps humains sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique. » Plus loin, il mitige ce propos en faisant appel à une énergie vitale : « Or c'est bien une énergie vivante que la fantaisie comique, plante singulière qui a poussé vigoureusement sur les parties rocailleuses du sol social ». Il conclut ensuite que « est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérés l'un dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique. » Tout comme Eisenstein, Benjamin ou Anders, Bergson fait également un lien très fort entre le mécanique et le dessin animé. Il écrit :

Mais si l'on s'attache au dessin avec la ferme volonté de ne penser qu'au dessin, on trouvera, croyons-nous, que le dessin est généralement comique en proportion de la netteté, et aussi de la discrétion, avec lesquelles il nous faut voir dans l'homme un pantin articulé. Il faut que cette suggestion soit nette, et que nous nous apercevions clairement, comme par transparence, un mécanisme démontable à l'intérieur de la personne⁵⁷⁷.

Le mécanisme en cause nous semble verser dans une certaine plasticité – ce que présentait bien Eisenstein. De fait, le comique surgirait d'une netteté dans la discrétion, ce qui n'est pas nécessairement une illusion d'« énergie vitale », si tant est que nous tenions celle-ci comme une force de discontinuité. C'est le détail capable d'éclater, la brisure clochante (*Diskrepanz*), que véhicule le pantin. À noter que Bergson ramène le mécanique au dessin et à l'image, et il est peut-être juste d'affirmer que l'image animée fonctionne comme une forme figurale, dans une plasticité linéaire, pour le spectateur.

Le pantin tient dans un registre mécanique qui peut sembler rigide et non fluide. Pourtant, il semble à plusieurs égards participer d'une innocence – en regard de la « conscience » personnelle tout comme en regard des contraintes physiques (ce qui, paradoxalement, engage une certaine souplesse, voire une plasmaticité). Ce déplacement de la volonté qu'exprime le

⁵⁷⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 144.

⁵⁷⁷ Cette citation et les précédentes : Henri Bergson, *Le rire* in *Œuvres*, pp. 401, 417-418.

pantin emprunte la forme mécanique d'un langage présenté comme une anatomie et comme un corps, une « machination » de chair (ce qui donne à penser que c'est le langage qui incarne et économise l'homme, et non l'inverse). Mais cette machination n'est pas instrumentale, tout comme la cruauté chez Artaud n'est pas sadique : en refusant le discours majeur (en *Unterdrückten* conséquents), ces éléments ouvrent une minoration qui dépasse la relation de sujet à objet – vivante et à vif. « La langue n'est pas un instrument, c'est un corps vivant. » Ou encore : « Les mots sont une voie de descente. Parler est une fondamentale expérience du corps et un voyage dans la matière. La syntaxe va dans l'anatomie⁵⁷⁸. » Ou bien :

Le théâtre nous présente l'homme anatomie ouverte et les voies et circuits internes du langage offerts à la vue. Nous y voyons les forces de la parole agir l'espace comme si elles étaient les forces mêmes de la nature – leurs analogues, leurs ombres, leurs doubles. Il y a encore beaucoup à écrire et il y aura un jour à argumenter soigneusement sur les similitudes entre langage et géologie : lorsque nous parlons, bougent des blocs erratiques, se déplacent des strates, des sédiments, des réseaux souterrains, des nappes, des plis et des effondrements : il y a un drame quasi géologique et une tectonique de la parole. (121)

Cette machine fonctionne aussi bien comme un double (voire comme un tiers comparatif) et comme un envers à partir duquel trancher, creuser (*bauen*), faire (produire/pratiquer – poésie/technique), construire (*konstruieren*). Qui plus est, le double peut désigner une verticalité qui engage également un sens du sol et de la terre – vraisemblablement proche de la multiplication des passés et des avenir par le prisme du « maintenant » messianique (*Jetztzeit*) et de sa virtualisation. Sauf que le « sujet » ou le centre derrière ce mécanisme est gracieux comme la marionnette qui ne se soucie pas de la gravité, en plus de laisser le mouvement circuler, autonome, dans ses membres : le langage et son expérience constitue un vide « central » – central comme un discontinuum capable d'interruption, impuissance puissante : « Il est salutaire qu'il y ait en nous, au cœur de notre psyché et peut-être même au fond de notre corps, un centre vide qui échappe à la tyrannie logique. » (119) L'idiotie du pantin marque la suspension absolue du cogito cartésien, d'abord dans un doute ou un scepticisme, ensuite dans son surmontement, dans la forme de l'innocence acquise (Kleist). La mécanique du pantin, agité et expérimenté par le langage, dénote aussi une contrainte rythmique qui décentre la volonté au profit d'une « vix motrix », une contrainte rythmique qui pousse au mouvement dansé, mais aussi à une sorte d'ivresse ou de vertige (*ilinx*). « Répéter les noms jusqu'à l'ivresse tournante, jusqu'au passage par les chiffres, dans les nombres, au-delà de la fatigue des successions⁵⁷⁹. » Cette agitation interruptive mais continue, nous la retrouvons aussi chez Martino, qui cite le prêtre et ethnologue Martin Gusinde, lequel décrit une transe qui décentre la voix et ouvre une personnalité seconde chez le sorcier selk'nam (Terre de Feu) :

⁵⁷⁸ Valère Novarina, *Devant la parole*, p. 63.

⁵⁷⁹ Valère Novarina, *Pendant la matière*, p. 79.

L'uniformité monotone du chant produisait toujours sur moi, dès les dix premières minutes, un effet d'ennui pénible. Même un simple auditeur éprouvait une excitation nerveuse qui lui donnait l'impression de déraisonner. La mélodie utilisée ne comporte que de minimes modulations sur une même tonalité fondamentale, le *mezza-voce* supprimant les différences d'intensité. Le thème reste toujours identiques, seules les vocalises sont tantôt plus graves, tantôt plus aiguës. Il en résulte un rythme à soubresauts, tel qu'à chaque inspiration le thème se rétablit avec une force renouvelée. [...] C'est alors seulement [dans le passage à l'état de transe] que commence [l']activité de sorcier; c'est-à-dire quand, comme il le dit lui-même, ce n'est plus lui qui chante, mais sa personnalité seconde [...].

Martino en tire des conséquences décisives :

La technique employée par le sorcier selk'am paraît tout à fait propre à affaiblir la présence unitaire : par la répétition, on propose constamment à la présence le même contenu; de la sorte, on compromet la condition même de cette présence, puisque celle-ci, en tant qu'unification du multiple, est incompatible avec la répétition de l'identique⁵⁸⁰.

Enfin, Eisenstein associe aux dessins animés de Walt Disney un désir d'échapper aux contraintes mécanique d'une existence prolétaire, dans un animisme qui vise autant la délocalisation de l'esprit ou de l'âme que l'animation d'images dessinées dans le cinéma (particulièrement, les images dessinées jouent d'un montage de lumières et de couleurs, où la mécanique devient animation). Ce jeu d'animation confine, selon Eisenstein, à la thériomorphie du feu, feu qui tient lieu de figure pour penser la plasmaticité, la musique, le mouvement « quasi-rythmique », voire la transe ou la rêverie : « Qui mieux que le feu est susceptible de susciter dans sa plus grande plénitude le rêve d'une multiplicité des formes⁵⁸¹? »

Petr Kràl tient des considérations voisines dans un essai sur le genre, très moderne, du burlesque. Selon lui, le comique devient une sorte de mannequin proche des objets et des animaux, mais aussi proche d'une forme imaginaire, idiosyncrasique et iconique. « Le héros burlesque ne se fige pas seulement en mannequin : il peut aussi devenir un objet pur et simple. [...] S'identifier à un objet est pour le comique du burlesque tout aussi facile que prendre l'aspect d'une poupée⁵⁸². » Kràl enchaîne tour à tour les membres de la famille conceptuelle des formes, lorsqu'il évoque comment les comiques se présentent comme des « effigies », devenant des « êtres idéaux », des silhouettes, des personnages proches du dessin animé, des fantômes ou encore des pantins. Kràl déterre inopinément tout le réseau imaginal de la plasticité – laquelle excède, elle, le mécanisme de l'âge industriel. Dans le processus, le comique préfigure, tout comme à certains égards Mickey ou Bugs Bunny, la larve interficielle :

Cette réification par l'image en est aussi une par l'imagination. L'homme, dans le burlesque, est en fait ramené à une effigie du seul fait de la priorité que le genre donne au gag : à une action où l'extravagance des péripéties compte plus que la psychologie du héros. Dans les métamorphoses successives et plus ou moins fantastiques donc cette action est constituée, l'homme n'est, littéralement, qu'une silhouette : une

⁵⁸⁰ Cette citation et la précédente : Ernesto de Martino, *Le monde magique*, pp. 112-113.

⁵⁸¹ Sergèï Eisenstein, op. cit., pp. 32-33.

⁵⁸² Petr Kràl, op. cit., pp. 111-112.

présence tout aussi concrète et opaque qu'un simple objet. Le comique ne cherche pas à lui donner une profondeur; seules importe les trouvailles que sa présence fait naître⁵⁸³ [...].

Il préfigure d'autant mieux la larve interficielle que la déshumanisation qu'il met en scène évoque l'extraction de vie nue qu'accomplit tout biopolitique. En ce sens, le comique est ici une figure ambiguë, peut-être comme l'est, précisément, le *bloom*. (Encore une fois : le larvaire doit sortir du parc de larves.) Cela dit, il faut souligner l'influence qu'a eu le cinéma burlesque sur les avant-gardes, à commencer par Artaud (qui signe un texte important sur les frères Marx, dans *Le théâtre* et son double), une influence qui touche aussi Novarina :

Pinnocchio manifeste certainement une des formes de l'anti-psychologisme novarinien [...]. La référence à Louis de Funès est depuis longtemps explicite, mais avec [*L'Origine rouge*], s'en dessine une nouvelle, implicite, à Laurel et Hardy et à Charlie Chaplin, où l'élément loufoque et burlesque se manifeste avec plus de force qu'auparavant⁵⁸⁴.

Novarina fait couramment appel à Louis de Funès⁵⁸⁵ pour divulguer de solides aphorismes. Essentiellement, Novarina utilise la formule suivante : « Louis de Funès disait : », enchaînée avec une proposition souvent d'allure métaphysique, épistémologique, théologique ou ontologique. De fait, Louis de Funès fait figure d'apôtre et de témoin d'un langage « kénôtique » : il est le comique qui annonce l'évidement linguistique et la défiguration humaine. Ainsi, trois fois dans *Devant la parole – coquin* à cet égard, enchaînant les *galimatias* « *funestes* » – retrouve-t-on Louis de Funès reprendre une phrase en grec, « Kai o logos sarx égénéto, kai eskènosén en èmin. » Cette phrase est celle que l'on retrouve dans la Bible, en Jean, 1, 14 : « La parole a pris chair parmi nous elle a planté sa tente [*eskènosén*]. » De plus, la formule « Louis de Funès disait » recoupe « Jean témoigne » (d'autant plus que Jean est un prénom courant dans le pullulement des personnages novariniens). Dès lors, il n'est pas exagéré d'affirmer que le comique et le pantin chez Novarina servent de véhicule à un *experimentum linguae* défiguratif dans lequel vie nue et forme-de-vie se juxtaposent. Mais ils font aussi partie d'un véritable service du vide, où tous les sujets humains sont sacrifiés – c'est-à-dire vidés. C'est ainsi que, dans *Lumières du corps*, Louis de Funès apparaît tout juste avant des considérations sur le sacrifice, où la table est la scène : « Sur la table de la scène, le premier sacrifié c'est le personnage, le deuxième c'est l'acteur, et le troisième c'est toi, spectateur... » (337)

⁵⁸³ Petr Král, op. cit., pp. 106-107.

⁵⁸⁴ Patricia Allio, « La passion logoscopique » in *Valère Novarina – théâtres du verbe*, pp. 119-120. Allio souligne l'usage, quasi systématique, de doubles apariés dans *L'Origine rouge*. Ce motif ressemble beaucoup à celui que relèvent Deleuze et Guattari chez Kafka, précisément en considérant le comique dans l'œuvre de ce dernier (*Kafka*, pp. 98-99).

⁵⁸⁵ Ce dispositif narratif et conceptuel est présent dans plusieurs textes de Novarina, notamment dans *Lumières du corps* (236, 240), mais surtout dans « Demeure fragile » in *Devant la parole*.

Le comique entendu comme cruauté devient un motif messianique, lequel enchaîne tout ensemble chute, kénôse, idiotie et stupeur. Il va sans dire que le pantin – qui inclut Funès et Charlot – se place au cœur d'un sacrifice qui fait le jeu d'une économie de l'image, du retrait et du vide, mais dans un retour au langage qui ne se donne ni comme immanence pure ni comme horizon transcendantal : c'est de la matière vide (plasmatique), en asymétrie avec la forme interficielle (plastique), définie elle par la performance selon un code vide (dans les deux cas, l'économie chrétienne est reprise mais sabrée). En fait, l'acteur – pantin comiquement sacrifié – se vide en regard de l'humanité pour se relever dans une autre humanité, dans une économie langagière – au contraire de la kénôse christique, où le Christ se vide de l'image divine pour prendre figure d'esclave, articulant le deuil *et* la résurrection, et ouvrant une économie de l'incarnation pensée auprès d'un plan transcendantal absolu. Chez Novarina, il n'en va pas d'une articulation de l'immanence et de la transcendance par le Christ, mais d'une abolition de ce clivage dans un jeu langagier qui introduit du vide dans la vie humaine (et en ce sens, il ne s'agit pas d'un geste religieux ou métaphysique au sens strict). Encore une fois, pour le dire très exactement : Novarina déchaîne un geste vertical – lequel inclut sa production fictionnelle et poétique entière, qui tend ainsi à devenir éthopoïétique, une pratique corporelle langagière parmi les corps.

S'effondrant et renaissant dans un instant, tombant plus vite qu'une pierre, se redressant hors pesanteur, en mouvement dans un espace et un temps discontinus, nous démontrant visuellement que tout est saut dans la nature, passage brutal d'un monde à l'autre, paradoxe, passant temps et espace, sautant de saut en salut, la marionnette renverse tout : elle met l'homme bas. (34)

Le rire joue ici un rôle katargétique par sa faculté d'interruption catastrophique, oisive et non-performante. Il est kénôtique parce qu'il rend joyeusement humble tout en vidant et révoquant – exactement comme le langage peut vider et révoquer, selon Novarina.

Le rire vient enlever. Les grands acteurs comiques pratiques le retrait, ôtent publiquement leur visage. L'acteur comique pratique l'exercice spirituel d'abaissement : il va au sol, chute, avec *humilité* ; il abaisse Adam, le rend à la terre : *adamah*. Le grand acteur comique vient toujours évider encore plus la figure humaine. [...] Le comique vient du renversement. Le langage est comique s'il est *inadéquat* et cependant *creusant*. (98, 100)

Le langage – dans un exercice non-communicationnel, perceptif et affectif – devient vertical par un lever (une « résurrection ») qui ne résulte que de l'introduction de vide pour et par l'expérience de la parole – l'*experimentum linguae*. Il ne s'agit pas ici d'une *Aufhebung* de l'*Aufhebung* plastique (Malabou), mais d'une viscosité plasmatique qui échappe au *gamespace* de la fongibilité, plaçant plutôt l'économie décapitée, avec le langage versé vers l'infongible, dans du vide vivant – lequel est aussi bien le vide du virtuel ou le vide de l'impuissance katargétique.

Dans ce geste profanatoire et vertical, comme une messe de dépersonnalisation, Novarina rend possible une expérience du langage en tant que tel – ce qui en déclenche la force plasmaticque, pour produire des livres étonnants que la littérature – véritable Église ici – peine à avaler (mais elle y parviendra éventuellement). À la différence de la métaphysique ou d'un sentiment religieux institutionnel, le geste vertical de Novarina ne se soucie pas des origines : il se soucie des sorties et des trouées; et, à la différence d'une plasticité économique pure, il est relationnel, mais dans la sortie.

De même que les mots n'ont pas de sens à l'arrêt mais seulement par leurs positions dans un champ de force – de même il n'est pas de *choses*, ni d'objet vraiment : mais une réalité ondulatoire, pulsive, réversible, respirée. C'est la dynamique, c'est le système entier, c'est l'*économie du langage* – et non le mot – qui conduit à la chose. Une mécanique pluri-focale, polydirectionnelle et réversible. Une unité fractionnée agissant en discontinu. (122)

Ce sens du vide et de la sortie n'appartient pas à la fongibilité, quelle qu'elle soit.

À aucun moment n'être dans la signification, l'équivalence, la résolution, l'échange, mais toujours dans la dynamique, dans la force de l'*allant*. [...] Nous sommes ici tombés, étonnés d'être sur terre, surpris par le langage... Il y a toujours en nous le souvenir d'une chute et l'étonnement comique de naître, c'est-à-dire de tomber d'un corps dans un autre. [...] Il y a un sacrifice comique de l'acteur. Louis de Funès est-il une figure du Sauveur? En tout cas, c'est une figure du Chuté. Ce qui est la moitié du Sauveur. (66, 115, 117)

Comme chez Malabou⁵⁸⁶, la plasmaticité du geste langagier de Novarina confine à l'explosion. Très proche du *Bauen* kafkaïen⁵⁸⁷, la langue fait trouée et abîme, parfois soudainement, nous faisant « parfois chuter avec elle » : « Le langage peut tout pulvériser. Ou faire sauter l'artificier. Écrire donne parfois de manier l'explosif... Celui qui agit par creusement, excavation, évidemment, ouverture d'autres galeries, construction d'un édifice reposant sur un mot fantôme. » (61) Enfin, l'évidement et l'explosion, très proches de la *Zerstreuung*, confine à une stupeur et à une idiotie qui rend le spectateur (mais aussi le lecteur, face à un auteur « explosé »?) *voyant*. Il faut ici rappeler comment Deleuze, vraisemblablement sous l'influence de Rimbaud, associe la voyance avec la sorcellerie et un sens animal de l'animal (*Mille Plateaux*) ou avec un désir intransitif qui unit un rire joyeux avec une vision profonde des enjeux politiques et historiques : « Kafka : c'est un auteur qui rit, profondément joyeux, d'une joie de vivre, malgré et avec ses déclarations de clown, qu'il tend comme un piège ou comme un cirque. D'un bout à l'autre, c'est un auteur politique, devin du monde futur⁵⁸⁸... » Novarina coule dans les mêmes eaux, proche de Rimbaud sur ce point, et vraisemblablement proche de Deleuze par l'intercession d'Artaud.

⁵⁸⁶ En effet, Malabou évoque à plusieurs reprises le fameux *plastic* militaire (C4), soit une pâte explosive grise souvent utilisée contre des parois à trouser, ou contre des obstacles (inanimés) à retirer.

⁵⁸⁷ Cf. *Le terrier/ Der Bau*.

⁵⁸⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 75.

Idiotie, pauvreté mentale. Si l'on est écrivain, ce n'est pas par aisance, par habileté, par don – et parce que les mots vous mèneraient la vie facile –, c'est plutôt parce que le langage vous frappe de stupeur et que l'on est resté parfois des semaines entières interdit. (65) C'est la passion, c'est la passivité, c'est l'*idiotie* de l'acteur et sa chute qui font que le spectateur est *voyant*. (191)

Ici l'idiotie du pantin exprime une pauvreté qui montre, à son tour, un scepticisme surmonté dans une innocence « acquise » (encore une fois : *en cours d'acquisition*, processus et non substance) dans une sorte de suspension, de défiguration ou de lavage du cogito par où l'idiotie, d'une part, singularise, virtualise ou décréée, et par où, d'autre part, elle circule de singularité en singularité, d'une manière paradigmatique ou exemplaire : « être un artiste est échouer comme nul autre n'ose échouer⁵⁸⁹ ». C'est l'idiotie de Bartleby, mais c'est aussi la pauvreté du barbare positif (*Erfahrung und Armut*), qui ouvre, pour Agamben, la possibilité d'un *experimentum linguae* (où langage, image et appartenance se confondent, et où la vie nue revient à une forme-de-vie « autonome », c'est-à-dire sans fins). Dans un tel contexte, la chute et le sacrifice prennent respectivement la forme d'une révocation désœuvrante et d'une passion cruelle qui tient du devenir, de l'affect et de la dépersonnalisation. Enfin, l'idiotie se place près d'un informe virtuel, comme un processus de singularisation qui ne fait retour que pour mieux éclater. Cette idiotie est celle du surmontement continu du scepticisme, tout comme celle de la stupeur éclatante (*Zerstreuung*) suscitée par la discontinuité, et en celle se repose la question du doute, du savoir et de l'innocence. « Le penseur n'est pas acéphale, aphasique ou analphabète, mais le devient⁵⁹⁰. »

Le comique se colle à la marionnette. Ce rapprochement implique également, en filigrane, un rapprochement avec l'animal. D'où qu'une « messe pour marionnettes » (Novarina) puisse être proche d'une « messe animale » (Deleuze). « Au théâtre, il faut être des animaux. Interroger, en l'écartelant dans l'espace, non notre humanité – mais notre *pantinitude*. » (15)

Dans les plus beaux moments de l'acteur, on entend l'animal parler. Au théâtre, les spectateurs retrouvent l'expérience animale du premier parlant. Il y a des phrases très étranges, des néologismes, des mots fantômes, de la syntaxe fictive, des imaginations autodétruites, une langue future ou très antique – mais tout ça doit être toujours dit le plus simplement et directement et comme par Pinocchio. (30)

De surcroît, à rebours d'un fétichisme qui, trop embrassant, mal étreignerait, Novarina engage un matérialisme, et la marionnette se vide *en tant qu'elle est faite de main humaine*, mais dans une ambiguïté où l'on sent déjà se lever l'immanence pure dans un geste vertical, toujours d'une manière kénôtique : « Les marionnettes sont des fétiches, des hommes faits de main d'homme.

⁵⁸⁹ Samuel Beckett, « Trois textes sur la peinture moderne » in *Beckett, Cahiers de l'Herne*, p. 67. Cité dans *Valère Novarina – théâtres du verbe*, p. 51.

⁵⁹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 105. Également, sur l'idiot, entre Descartes et Dostoïevski, cf. pp. 60-61.

L'homme est en chose, offert comme une chose et un présent. Un projectile qui surgit. Et aussi quelque chose de jetable. » (35) (Aussi, en 108-109, on trouve une allusion à Marx et à un matérialisme qui considère les rapports et non les individus.) Parallèlement ou paradoxalement⁵⁹¹, « *Inhumain* est le personnage. Le voir surgir nous fait passer à nouveau par notre *animalité*. » (82) La marionnette est humaine pour autant qu'elle est animale, et en ce sens, elle s'inscrit dans un espace conceptuel où l'humain et l'inhumain s'effrangent et s'enchevêtrent – et peut-être d'une manière analogue à l'interpénétration de l'immanence et de la transcendance dans le geste vertical : « Un théâtre d'anamorphoses : en style indirect issu d'homme » (29). Un « style indirect humain » (282) (Et il faut peut-être voir en l'anamorphose une manifestation de cet écart que nous avons voulu signifier entre plasticité et plasmaticité, et qui retentit vraisemblablement sur le geste vertical comme art des métamorphoses libres mais consistantes, art d'un modelage *exemplaire* : « on entre dans une cathédrale animale ». (187)) De même, la marionnette est à la fois un dédoublé (ou une doublure et un envers) et un personnage qui opèrent un « sacrifice comique », dans une kénôse, de la personne coiffée d'identité personnelle et de psychologie. À ce titre, la personne – télescopée et outrée dans le personnage, le double, l'idiot ou la marionnette – peut bien fonctionner comme une figure ou une image transcendantale à capturer et à vider dans un geste vertical. « *Personne*, πρόσωπον, 'Prosopon' : ce qui est porté devant, ce que l'on porte devant soi, offre. Le masque d'homme porté par l'homme [...] » (392) Le travail ou l'usage de la dépersonnalisation passe ainsi, chez Novarina, par un jeu sur la marionnette et le comique cruel, et il engage un geste vertical relevant d'un messianisme, d'une katargèse à la fois singulière et assumée. Il déplace la volonté agonistique dans un deuxième terme qui sert d'opérateur à une troisième voie, laquelle n'est que discontinuité, vide et usage, d'une manière qui peut devenir littéralement éthique, entendu que le double différentiant peut aussi bien être une manière ou un maniérisme. Mais ce qui commence aussi ici à se faire jour est un passage vers la littéralité, à partir d'un point de contact entre la dépersonnalisation et l'impersonnel⁵⁹² (asubjectif), l'indiscernable (asignifiant) et l'imperceptible (anorganique) – point de renversement qui mène aussi à une « sobriété », discrète dans sa discontinuité.

⁵⁹¹ « Nous, sorciers, nous savons bien que les contradictions sont réelles, mais que les contradictions réelles ne sont que pour rire. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 298.

⁵⁹² Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 342.

Le dédoublé est un envers⁵⁹³, un regard de soi hors de soi qui n'est pas sans rappeler la connectivité des regards dans l'icônophilie byzantine (Mondzain). Il s'agit là véritablement d'un dispositif de discontinuité et d'une technique de différenciation. « Il faudrait porter un regard sur l'homme depuis l'extérieur de l'homme : depuis l'animal, depuis Dieu, depuis le caillou, depuis le pantin. » (83) Dans la kénôtiqne de Novarina, l'intérieur est vide par un passage à l'extérieur, une invagination partielle, mais une trouée continue. La volonté est « dehors » ou, mieux, « à coté », mais le regard est « entre ». « Envers d'un tourbillon » (257) qui est aussi bien le sous-sol : « Sous toute chose le langage afflue, sous tout mot une chose apparaît. Le langage serait comme la matière. » (260) Le creusage et l'évidement, la défiguration et la désimitation, sont aussi bien des sorties de perspective :

« Wie sagt man *perspective* auf Deutsch » disait Louis de Funès. « Und auf lateinische Sprache? grieschieche? hebräisische? *Perspectiva*, id est : vue traversante. *Transita visio*. *Perspective* transpsectrice, spectatrice, transversale : *durchgesehen* : *trasveduto* : outrevue. Auf dem Theater, sah ich durch! Also sprach Louis de Funès, vedendo l'attraverso. Tu puoi vedere l'attraverso di qualche cosa, Lulu? Io sono panlogogoï : je parle ainsi à mes animaux en langage dioptique. » Et il sortait⁵⁹⁴.

Dans ce réseau conceptuel assez dense, le langage et la vue permutent dans un déplacement et une errance des perspectives qui est proprement panglossique (mais aussi scissipare et dioptique). La sortie est ainsi faite de langage et d'image – lesquels, mis à l'envers, supportent la pulvérisation kénôtiqne et la fissibilité comique (*Zerstreuung*) d'une marionnette animale. Curieux matérialisme que celui qui met la matière en fuite hors d'elle, matérialisme auquel participe le dédoublé, en des lignes extrêmement proches – circumnaviguantes – de Kleist.

L'acteur au sommet de son art est une marionnette : *joué* par autre chose – ou par quelqu'un d'autre que lui... [...] Ce qui est beau dans la marionnette, c'est la sortie d'homme. Mais ça, l'acteur bien *dédoublé* – comme il y a le *clavier bien tempéré* – peut le faire aussi. L'acteur, au sommet de son art, devient une marionnette; il est à la fois le tigre et le dompteur [...]. (31, 32)

Le dédoublement joue presque comme un artifice harmonique – et en tous cas comme une technique de différenciation et un moyen de métamorphose. Il oppose du jeu et de l'aise, du vide, mais en même temps il procure une consistance opératoire, une sorte de musculature qui n'implique néanmoins pas la volonté individuelle au sens possessif. Novarina ajoute, proche cette fois d'Artaud : « L'acteur n'est pas quelqu'un qui s'exprime, mais un dédoublé, un séparé, un qui assiste à lui, un spectateur de son corps, un homme qui va hors d'homme. Un spectateur de sa passion. » (33) Mais l'acteur-spectateur n'est pas séparé comme par de la communication récréative : il est discontinué et discontinuant, et en ce sens, il franchit précisément les limites en les « invalidant » dans une expérience du langage, un usage, une

⁵⁹³ À noter que Novarina approfondit précisément cette notion dans *L'Envers de l'esprit*, en une étonnante appropriation du christianisme.

⁵⁹⁴ Valère Novarina, *Devant la parole*, pp. 134-135.

forme-de-vie. (Et c'est en ce sens encore que le virtuel oppose la force d'une valeur sans référence, vaut en avançant/sortant, faisant jouer *et* mettant hors jeu les artefacts fongibles fétichisés – en ce sens que le geste vertical joue du langage.) Chez Novarina, le jeu du regard est une mise en relation avec le langage lui-même en tant qu'expérience – à la fois animale, inhumaine et spirituelle. Ce geste est bien sûr au-delà ou en-deçà du signifiant et du signifié, au-delà de la référentialité ou de la représentation, passé l'hylémorphisme : il est plasmatique et visqueux (*tupos* de lui-même différencié), mais il est aussi littéral et effectif. Et, réunissant ce que Nietzsche ou Freud séparaient, il est à la fois « tigre et dompteur » (232).

*

Toutes ces propositions culminent explicitement dans un messianisme étonnant, où Marie-José Mondzain semble entrer violemment en collision avec Antonin Artaud :

Messie. C'est ce que vient faire le Christ, *Másháb*, משיח : il vide la figure humaine, il l'apporte vide. Il vient non seulement faire l'homme mais aussi porter le *divin vide* dans la figure humaine. [...] C'est par ce double mouvement d'incarnation et d'évidement – de kénôse et d'ascension charnelle (d'assomption et de descente somatique) –, qu'il est en nous le principe, la *porte* de ce qui parle, pense, renverse, palpète, bat et respire : en *négatif-positif*. Janus biface, comme l'est l'image double, ambivalente et réversible, d'un corps *x* sur le suaire de Turin : « ici dieu vide » - « *Dieu* ici *Vide* », lui qui dans notre langue répond par splendide anagramme : il te laisse l'empreinte négative de son linceul pour renaître; il te laisse la place; il vide la figure humaine, il vient faire l'a-homme, l'antipersonne parmi nous. Il vient détruire le fétiche. Il vient détruire *notre fétiche fait par nous*. Il enlève le fétiche de l'homme et apparaît. Il est là, en face, et il *déreprésente*. Il vient abattre l'idole humaine partout dressée. (415)

La kénôse engage à la fois un cadre de fuite et le vide de la fuite elle-même (l'homme « est la bête qui se *sauve*⁵⁹⁵ »). Elle accomplit une suture ou une couture entre une immanence pure, un plan de chaos où les intensités, les forces jouent dans la catastrophe d'un infini qui n'est, à proprement parler, pour personne (exactement comme l'infranchissable porte de la Loi du *Procès* est, inversement, pour et propre à quelqu'un). La kénôse est ici une porte qui place en aplatissement le vide et le divin, et qui défigure les traces et les formes – ou plutôt : qui donne la fongibilité comme dispositif matériel, c'est-à-dire comme de l'infongibilité *faite* fongible (jusqu'au *fétiche*). Ce que Novarina ouvre ici, par la kénôse comique du pantin, et dans un dédoublement qui tient sur le fil d'expérience du langage (force plasmatique), est une perspective katargétique. Cette perspective est une force d'interruption en regard de la communication et de la circulation autoréférentielle selon un code vide, mais elle est aussi une force d'interruption en regard d'un fétichisme transcendantal. En somme, Novarina désactive à la fois la fongibilité générique (linguistique et/ou analogique) et à la fois la fongibilité

⁵⁹⁵ Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, p. 83.

numérique (dans un dédoublement labile qui résiste à la mesure). Cette œuvre de désœuvrement est proprement décréative; elle effectue une décréation analogue au geste « agrammatical » de Bartleby (Deleuze, Agamben), et ce n'est qu'à ce prix qu'elle peut être créative. Elle décréée, elle épuise le possible constitué dans une virtualisation constituante qui fait, elle, des possibles. Et comme chez Agamben, cette opération de désappropriation et de désobjectivation passe par un élément délicat, phénoménologique et corporel, qui se conçoit, non comme une faculté transcendante (pure et homogène), mais comme de l'expérience contingente qui ne vaut que dans un scepticisme surmonté, surmonté dans la forme d'une innocence en désir. Cette expérience interdit le langage privé (cf. Kripke/Wittgenstein), voire la privatisation tout court, et elle devient éventuellement celle du *bloom* ou du barbare positif : c'est l'expérience du « langage », un geste médial, non selon un véhicule communicationnel qui engage des structures référentielles (sur le modèle signifiant/signifié) entre sujets constitués, mais comme un « milieu humain », un monde pensé à l'aune de la forme-de-vie que développent les corps lorsqu'ils sont ensemble – force de présence à force de coprésence. Ni *Umwelt* ni *Weltbild*, ni économie de la vie nue ni code vide économique, l'*experimentum linguae* fait vivre un geste vertical. Mais il s'agit d'une prise de consistance qui est à la fois visqueuse et tranchante, plasmatique et littérale. C'est en ce sens que Benjamin et Agamben nous permettent d'envisager une concrétion indépartageable entre langage, image et réalité, une ligature à la fois technique et éthopoiétique, comme une pratique commune engendrant de la manière et de l'usage. Et l'on trouve dans l'art kénôtique de Novarina un sens du comme non et une pratique du double de différenciation (et dans la guise de l'acteur protéen, et dans celle du langage lui-même, selon ses textures : *envers* figural fonctionnant comme un auxiliaire magique) qui passe par le langage plastiquement considéré comme de la matière – sans schéma hylémorphique, tout comme opère une théorie de la forme interficielle et performative, celle du matériau contemporain. Le langage comme matière permet de penser un vide sans code, non performant, une vitale inconsistance qui vient littéralement parler, pratiquer et (dé)faire. Il ne s'agit pas d'un ensemble vide, mais de la faculté d'appartenance (et de soustraction entrante), très liminaire, propre au *toon*, au *trickster*, au comique cruel. C'est une profanation qui produit de la substance, ni récréative, ni pétrifiée.

Chez Novarina, tout comme dans un *experimentum linguae*, l'adhérence visqueuse et le tranchant incisif/décisif du geste vertical sont librement structurants (et non *gratuits*), contre-économiques et rythmiques; et si le geste vertical est ici envisagé à partir d'une pratique qui est,

selon le sens commun, esthétique, c'est-à-dire à partir de la littérature, il « descend » ou « remonte » précisément vers le décoratif et le fonctionnel. Ici s'exerce un point de passage entre le littéral et l'éthopoiétique. Remontant au fonctionnel, il remonte aussi à un point d'indifférenciation entre technique, langage et figuration – un ligament de spatialité et de temporalité, d'image et de langue, qui implique un sens du rythme (musculaire, auditif, visuel) et de la structuration dynamique, qui implique à proprement parler un sens du geste. Le geste vertical est pour ainsi dire ostéo-musculaire, parce qu'il engage du langage et du signe à partir de n'importe quoi, et surtout à partir des rythmes du corps. Et le langage comme *Ursprache*, ou même comme *Urbild*, appartient à une expérience rythmique qui implique toute l'expérience, « du » corps investit d'attention (vie s'individuant singulièrement, informante – corps qui détermine des personnes, et même une éventuelle privatisation identitaire, et non l'inverse).

Leroi-Gourhan affirme ainsi que la « figuration emprunte les mêmes voies que les techniques et le langage : le corps et la main, l'œil et l'oreille », qu'il existe une communauté « établie entre technique, langage et figuration », et il ajoute que « outil, langage et création rythmique sont bien par conséquents trois aspects contigus d'un même processus ». Ce qui lui permet aussi d'enchaîner en considérant les « marques de chasse » (dès la fin du Moustérien), pour affirmer que « les marques rythmiques sont antérieures aux figures explicites », jusqu'à conclure ceci : « il apparaît ici plus clairement peut-être que l'art est abstrait au départ et qu'il n'a pas pu être autre à son origine⁵⁹⁶. » La thèse que présente ainsi Leroi-Gourhan veut que la figure (au sens visuel et matériel) soit une explicitation du rythme (avant tout présent dans le geste technique); parallèlement, Leroi-Gourhan associe le rythme au mouvement, et la forme à la valeur. En ce sens, rythme et mouvement initient forme et valeur, en sorte que l'abstraction précède l'explicitation figurale (ce qui peut être raisonnablement démontré à partir du développement diachronique du jeu vidéo). Ensuite, ces considérations nous semblent laisser envisager que le rythme précède la figure au sens matériel (*figura* étant censé rendre *skhèma*, *tupos*, *plasis* ou *plasma*), et donc la figuration au sens d'un dispositif ou d'un montage vertical immatériel (Auerbach). Si nous ajoutons à cela que les *curios* semblent indiquer un point « archaïque » d'indifférenciation entre forme et langage⁵⁹⁷, nous trouvons une théorie où le rythme passe du

⁵⁹⁶ Cette citations et les précédentes : André Leroi-Gourhan, *Le geste la parole*, tome 2 (« La mémoire et les rythme »), pp. 209-210, 220-221.

⁵⁹⁷ À la page 214 : « Les concrétions, les cristaux qui jettent des feux touchent directement les fonds de la pensée réfléchi de l'homme, ce sont, dans la nature, comme des mots ou des pensées, des symboles de forme ou de mouvement. Ce qu'il y a de mystérieux et d'inquiétant même à découvrir dans la nature une sorte de reflet figé de la pensée est le ressort de l'insolite. » L'insolite et le curieux comme une première imagination, pensée

travail de la matière brute à celui de l'imagination et du comportement (ce qui préfigure déjà, en quelques sortes, cette fabuleuse construction théologique qu'est l'économie de l'incarnation divine). Le rythme, sorti du geste technique, est primitivement producteur d'usages et de comportements, d'« us et coutumes » : il est aux sources d'une éthopoiétique « naturelle ». Il accompagne même la production de la pensée, celle de l'image et du langage, dans une communication qui, avant même de véhiculer des contenus et de la référentialité – du savoir – selon des dispositifs expressifs de plus en plus précis, produit de la réalité, c'est-à-dire une forme-de-vie.

Le rythme ressemble à ce qu'Étienne Rabaté nomme « le nombre » – ce qui correspond vraisemblablement à ce que Deleuze et Guattari désignent comme « nombre nombrant », nomade, en opposition à un « nombre nombré » royal; idem pour la distinction que fait Benveniste, lorsqu'il présente le rythme comme une manière de fluer, plutôt que comme la structurante soumission à une mesure; de même, la dichotomie *game/play*. Quoi qu'il en soit, ces deux perspectives sur le nombre et le rythme sont deux perspectives sur la discrétion, que nous avons identifiés, respectivement, comme atomistique et comme discontinuité. Et le nombre ici en cause est ce qui, infongible, fonde la fongibilité numérique. Le vide sans code tient entre mouvement et rythme, là où le code vide opère plutôt une économie, un ordre du contrôle et de l'harmonie. « Le nombre n'est plus un moyen de compter ni de mesurer, mais de déplacer : il est lui-même ce qui se déplace dans l'espace lisse. » Ce n'est ni cadence ni mesure, mais ordre de déplacement. « Le nombre nombrant est rythmique, non pas harmonique. [...] Nombre nombrant, meuble, autonome, directionnel, rythmique, chiffré⁵⁹⁸. » Rabaté écrit pour sa part, commentant Novarina :

Qu'est-ce donc que le nombre? La parole avant la parole, le mot avant le mot, la langue pure dont on a retiré le mot. « Le fond du monde est rythmé », et encore : « les listes rythmées et les inventaires ne font pas l'inventaire de rien, ce sont des figures pour sortir du temps, des inventions de danse fixe ». Le nombre est une incantation magique pour évoquer le monde d'avant la chute, qui n'est que rythme; on ne peut nommer, pense Novarina, seulement appeler, puisque le monde n'est plus⁵⁹⁹.

Quant à Novarina, il écrit dans *Lumières du corps* que « La matière dans son croisement d'ondes et son *inquiétude rythmique* nous apparaîtra un jour comme un drame parlé. Le langage est

impersonnelle mêlant image et parole d'une façon libre et encore infongible (précisément *insolite*, inhabituelle ou « préhabituelle »).

⁵⁹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, pp. 484-486.

⁵⁹⁹ Étienne Rabaté, « Le nombre vain de Novarina » in *Valère Novarina – théâtres du verbe*, pp. 47-48.

l'analogue de la nature » (123). Le rythme « fonde le langage, il engendre la pensée, il naît le mouvement⁶⁰⁰ ».

Nous situons ici les premières réflexions de Benjamin sur le langage (1916-1917), réflexions qui culminent ultérieurement, dans les années 1930, dans un « nihilisme » politique et messianique duquel émerge une théorie de l'expérience. Situées dans un cadre explicitement théologique (économique et divin), ces réflexions conduisent à une théorie de l'exemplarité (cf. *Sur le pouvoir d'imitation*), mais surtout à l'*experimentum linguae* d'Agamben, un concept qui sert à penser l'appartenance comme phénomène constituant, plasmatisque et exemplaire. Aussi pouvons-nous affirmer que, avant même de concerner le travail technique, une référentialité ou un savoir constitué, le caractère fonctionnel du langage, avec ses racines musculaires, figuratives et rythmiques, tient à un usage où le réel et le collectif, l'épistémologique et le politique, se mêlent indissociablement dans un fonctionnalisme minimal – comme si une sorte de désœuvrement ou d'impuissance puissante était au fondement de tout fonctionnalisme linguistique. « Dans la perception, l'utile (le bon) est vrai. Pragmatisme. Le délire est une perception étrangère à la communauté⁶⁰¹. » Dans une « lettre » à Gershom Scholem écrite en 1916, Benjamin distingue langage et pensée (« dans le double sens du mot *λόγος* ») en les réunissant sous une « essence spirituelle », une sorte de milieu communicatif qui ressemble à l'économie imaginaire iconophile (Mondzain).

Toute expression de la vie spirituelle humaine [*menschlichen Geisteslebens*] peut être conçue comme une forme du langage [*als eine Art der Sprache*] [...]. Que communique le langage? Il communique l'essence spirituelle qui lui correspond. Il est fondamental de savoir que cette essence spirituelle se communique *dans* le langage et non *par* [*durch*] lui. [...] À la question : que communique le langage? il faut donc répondre : tout langage se communique lui-même [...]. Ou, plus exactement, tout langage se communique en lui-même, il est, au sens le plus pur du terme, le « médium » de la communication⁶⁰².

Si le terme *communication* a en français une extension spatiale, l'allemand *Mitteilung* renvoie au partage, d'une manière qui nous semble toutefois capable de s'opposer au partage du *nomos*, très primitivement. Comme nous l'avons souligné, ces jeunes réflexions benjaminienes, plus théologiques que matérialistes, sont relevées par l'*experimentum linguae* d'Agamben. Si Agamben utilise un lexique proche du linguistique, nous croyons qu'il se rapproche bien plus, d'une manière messianique et matérialiste, d'une théorie où image et langage tendent à se confondre – exactement comme, chez Leroi-Gourhan, la figuration procède de l'explicitation du

⁶⁰⁰ Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, p. 94. Le concept de naissance mis en valeur ici gagnerait à être déplié en regard des réflexions de Schürmann sur Eckhart et l'enfantement spirituel.

⁶⁰¹ Walter Benjamin, *Fragments*, p. 33 (fragment 16, vers 1917).

⁶⁰² Walter Benjamin, *Œuvres I*, pp. 143-145 (traduction modifiée).

rythmique et du moteur, et donc de l'explicitation d'une première abstractivité, soit celle d'une intimité et d'une relation concrète avec le monde. Avec le travail technique, image et langage (ou parole, *Sprache*) sont au plus près du geste, des us et coutumes – et donc de la production immanente de réalité, soit d'un commun ou d'une forme-de-vie. Cette production est pragmatique et littérale en ce qu'elle crée littéralement de la présence, ce qui a pu être conçu d'une manière magique puis religieuse (de l'insolite à la révélation). Dans une réflexion sur la *Shekhina* (« dernière des Sephiroth ou attributs de la divinité »), Agamben reprend les propositions de Benjamin, mais en les reportant à Debord et à la société du spectacle, mêlant dans le processus langage et image :

Il est clair que le spectacle est le langage, la communicativité même ou l'être linguistique de l'homme. Cela signifie que l'analyse marxienne doit être intégrée, au sens où le capitalisme (ou quel que soit le nom que l'on veuille donner au processus qui domine aujourd'hui l'histoire mondiale) ne visait pas seulement l'expropriation de l'activité productive, mais même, de la nature linguistique et communicative de l'homme, de ce logos auquel un fragment d'Héraclite identifie le Commun. La forme extrême d'appropriation du commun est le spectacle, c'est-à-dire la politique dans laquelle nous vivons⁶⁰³.

En d'autres termes, le capitalisme civilisationnel représente l'équation de l'économie et de la communication, l'anthropomorphose biopolitique du capital; ou encore le moment où la fongibilité numérique sert à subordonner le vivant dans la fiction totale de la communication récréative, laquelle est soutenue par l'instrumentalisation de la fongibilité générique (analogique et linguistique, capturant image et langage). Selon Agamben, le danger que pose la *Shekhina*, mais aussi la société du spectacle, est que le langage-image cesse d'être ce qui sert l'usage commun et l'intimité pour devenir une puissance de séparation (sémiotique ironique et non littérale; séparéité et fenestration). L'économie capitaliste fait de la communication un organe économique qui, tel un agent autonome, réunit pour autant qu'il sépare. Ce n'est pas étonnant : dans l'anthropomorphose du capital, société du spectacle, toute la « culture » est vampirisée par la plasticité économique d'un code vide numérique. « La politique contemporaine est cet *experimentum linguae* dévastant, qui sur toute la planète désarticule et vide traditions et croyances, idéologies et religions, identités et communautés⁶⁰⁴. » Mais du même souffle, Agamben voit dans cet évidement, dans cette pauvreté en expérience ou ce nihilisme, une chance : celle, bloomsque, de pouvoir faire l'expérience du langage en tant que tel. Il y a une sorte de retour au sol par le vide, dans une capacité d'interruption dont la méthode s'appelle « nihilisme ».

De même, la kénôse chez Novarina consiste en un anti-humanisme, lequel défigure et vide « l'humain » à partir du langage, force impersonnelle et infongible quand on la pense en termes

⁶⁰³ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, p. 82.

⁶⁰⁴ Idem, p. 84.

d'expérience étique – une expérience cruelle et capable d'interruption, d'une discontinuité qui exprime une virtualisation, laquelle ne trace que par le fait de passer et d'être passé (*Vergängnis*). Paradigmatiquement, le langage devient un double de différenciation. Nous pourrions ajouter que l'art kénôtique de Novarina descend au sol d'un langage « agrammatical » et mineur, secoué et troué, trouant et secouant (*Bauen* tellurique), mais un langage si mineur qu'il n'appartient pas à la littérature ni même à l'écriture (donc pas vraiment narratif ni poétique ni théâtral), renvoyant plutôt à une fonctionnalité abstraite et étique où image, langage et geste sont indissociables, à la fois comme milieu et comme expérience ouverte et poreuse – comme forme-de-vie.

Si bien que cet art novarinien, forme connectant avec un langage tombant des *curios* et d'une rythmicité, porte un ensemble de survivances qui viennent jouer un rôle métamorphique.

Le rapport de la fonction à la forme est en réalité d'un ordre différent de celui de la forme à la décoration; chez l'animal comme chez l'homme, l'enveloppe non-fonctionnelle est faite de survivances, de marques d'une origine philétique, pour l'un liées au passé de l'espèce, pour l'autre au passé de l'ethnie⁶⁰⁵.

Novarina écrit ainsi : « Pratiquer la descente dans le langage, écrire en français *stratique*, aimer aller voir dans le puits, faire de chaque lecteur-spectateur un *philologue voyant*, lui rendre son corps enfoui, sa passion archéologique et la connaissance de son architecture soufflée. » (105)

Ailleurs, Allio lie cette descente tellurique, quasi géologique, à la lave :

Il importe par contre de mesurer toute la sédimentation présente dans cette langue en mutation, toutes les couches successives se déployant quelquefois d'un seul bloc, dans un seul et même rythme haletant ou d'une façon sporadique, violente et fulgurante. Comme la lave, la langue novarinienne veut et peut faire éclater la gangue dans laquelle on l'enfermait. Si on parle de tectonique des plaques, alors la langue novarinienne en fait l'expérience, perpétuant la tradition exploratrice et géologique de certains écrivains comme Dante et Rabelais⁶⁰⁶ [...].

Le caractère métamorphique de cette écriture n'est pas, comme chez Malabou, de nature synthétique : il est sédimentaire. Et en ce sens, il vient lier le passé et l'avenir (« philologue voyant ») dans un éclatement interruptif, celui de la virtualisation. Les survivances qu'il brandit ne surgissent pas en qualité d'origines, mais en qualité de trouées qui remontent au fonctionnalisme désœuvré de la forme-de-vie.

En ce sens, le langage chez Novarina est pratique et productif, technique et poétique, mais il est aussi désœuvré, désactivé et remis en puissance. C'est ainsi qu'il est narratif et poétique au sens littéraire, tout en nourrissant une viscosité et un tranchant qui le ramène à une

⁶⁰⁵ André Leroi-Gourhan, op. cit., p. 122.

⁶⁰⁶ Patricia Allio, op. cit., p. 117.

éthopoiétique barbare, proche des rythmes et des techniques qui font une forme-de-vie, proche d'être aussi idiorrythmique – et certainement créateurs d'affects et de percepts. « Chercher le tranchant du langage. L'énergie, la frappe. Écrire, c'est affûter le langage... [...] Agir par le *tranchant* du langage. » (193-194) C'est un *Ausweg* simiesque qui déverse et fait fuir le littéraire dans une éthopoiétique et un geste vertical, de proche en proche et exemplairement. Il ouvre, creuse, tranche, vide – bondissant à côté. Et il est kénôtique dans la mesure où il est profanatoire et consistant, restituant ouvertement à l'usage. Que Novarina place cette pratique du langage, envers de l'homme et double de différenciation, sous le signe du messianisme, n'est donc pas pour nous étonner.

À la *restitutio in integrum* spirituelle qui conduit à l'immortalité correspond une *restitutio* profane [*weltliche*] qui conduit à l'éternité d'une fin [*Untergang*], et le rythme de cette réalité profane [*Weltlichen*] – passante et s'évanouissante [*vergebende*] dans sa totalité, passante dans sa totalité spatiale, mais aussi temporelle – le rythme de la nature messianique est l'heureux [*Glück*]. Car messianique est la nature de pas son éternel et total « fait d'être passé » [*Vergängnis*]. Rechercher ce fait d'être passé, aussi pour les niveaux de l'homme qui sont nature, telle est la tâche de la politique mondiale, dont la méthode se doit appeler nihilisme⁶⁰⁷.

Ces lignes extraordinairement denses et ésotériques expriment un rapport au politique et à l'histoire, un rapport à la solidité, qui passe explicitement par un sens du vide, un vide proche d'être phusique, principe de croissance et de corruption spontanées, une mise en présence qui donne à son tour toute la puissance à l'acte accompli. Nous retrouvons une chaîne paradigmatique qui comprime et fait passer l'un sur l'autre les concepts – ou les notions – que sont langage, image, geste, d'une part, et rythme, vide et pensée, d'autre part : valeur et mouvement s'emboîtent. Tout se passe alors comme dans un geste vertical : le comme non comique d'une impuissance puissante, la viscosité plasmatique, se joint à une consistance, une unité incisive et historique, dans la discontinuité – décisive mais mineure dans son issue : une *Entscheidung*. L'« heureux » du rythme messianique tient du geste de la *glückliche Hand* : il est adéquat. De fait, le geste vertical fend dans les interstices, univoque. C'est ainsi qu'on pourra jouer (*play*), user de la disjonction entre le rythme sonore et le sens en « poésie », dans un enjambement⁶⁰⁸ (« une architecture de vides⁶⁰⁹ ») qui fait « l'idée de la prose », qui opère une virtualisation décisivement interruptive : « Le monde messianique est le monde de l'actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte. [...] Sa langue est la prose libérée, qui a fait sauter les chaînes de l'écriture. (L'idée de la prose recoupe l'idée messianique de l'histoire universelle⁶¹⁰ [...].) » Et c'est aussi ainsi qu'Agamben parle du « frein de la césure » (*stillstellende*) : « Le

⁶⁰⁷ Walter Benjamin, *Œuvres I*, « Fragment théologico-politique », pp. 264-265. Traduction modifiée.

⁶⁰⁸ Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, pp. 21-24. Ce livre fonctionne vraisemblablement comme un recueil d'images dialectiques et interruptives.

⁶⁰⁹ « Le langage est une architecture de vides » : Valère Novarina, *Lumières du corps*, fragment 343.

⁶¹⁰ Walter Benjamin, *Écrits français*, « Sur le concept d'histoire », pp. 447.

transport rythmique, qui donne au vers son élan, est vide, il n'est que le transport de lui-même. Et c'est ce vide que la césure pense et tient en suspens, en tant que *parole pure*, pendant le bref instant où s'arrête le cheval de la poésie⁶¹¹. » Le vide de la césure est aussi bien le langage dans sa forme la plus infongible et liminaire, là où il n'est qu'expérience et concrescence. Mais cette expérience à son tour se présente comme un évidemment interruptif et décisif (et qui trouve sa puissance d'interruption dans une musculature immatérielle). Le langage se place en un geste plein d'air, et il peut aussi agir comme une « image dialectique », un plan de clivage capable de discontinuité. Il est décréatif à la mesure d'un blocage (*Stillstellung*) de la mécanique de la ligne majeure du vainqueur, dans une fuite ou une dépossession (*Vergängnis*) mineure.

En ce qui concerne notre contemporanéité, un blocage mineur passe vraisemblablement – mais non exclusivement – par l'arrêt de la narrativité exercée dans la fiction totale de la figurine. Il passe par une expérience du langage en tant que tel, une communication vide et plasmatisque, outre-récréative et profanatoire (*glückliche* et comique) mais capable d'un retournement de consistance tranchante, capable d'un geste vertical et énigmatique, sinon nocturne. Dans le cas de Novarina, nous retrouvons une expérience de la figurine profanée, dans une multiplication des personnes/personnages qui ne laisse plus place au réalisme neutre, plastique et publicitaire de la communication récréative. Nous retrouvons une expérience du langage en tant que tel, véhicule de lui-même et véhicule d'un milieu vide qui vient défaire « l'homme », défigurer les personnes dans la vierge-de-fer linguistique du langage donné comme envers, comme double de différenciation – comme pantin comiquement sacrifié dans l'incarnation économique d'un langage immanent et animal, dans une kénôse katargétique. Tout y est geste. Enfin, la multiplication des détails linguistiques – dans un travail qui torture des néologismes en les accouplant à des archaïsmes connectés à la floraison des personnages plusieurs fois fendus bégayants – fait à littéralement parler exploser la langue. Cette explosion est plasmatisque, entendu qu'elle frappe de stupeur ou de confusion (*zerstreut*) comme, dans une transe dansée, le rythme répété pour une différenciation – tout en laissant aux corps attentifs le soin d'acquiescer de l'habitude singulière (style, manière, *ethôsis*). Le langage pris comme double de différenciation, mettant en scène des acteurs donnés en pantins, fait un transport exemplaire puisqu'il suscite des métamorphoses par l'acquisition éventuelle d'habitudes de communication qui échappent à la communication récréative. Tout le travail éthopoiétique de Novarina passe par un tel dynamitage tranquille (*stillstellende*). Le caractère mécanique du double, langage ou

⁶¹¹ Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, p. 26.

pantin, conduit d'une part à une *Zerstreuung*, et d'autre part à une sorte de transe abrutissante et matérielle qui évoque l'innocence acquise par une traversée de la connaissance, chez Kleist. En effet, les marionnettes de Kleist sont gracieuses par leur innocence parfaite, elles laissent le mouvement – « vix motrix » – agir en elles puisqu'elles n'ont pas ce « centre » de « volonté » constituée dans la subjectivation individuelle. Proches de l'animal, les marionnettes sont un modèle de nature « messianique » puisqu'elles promettent « l'ultime chapitre de l'histoire du monde » par l'entremise d'une innocence acquise dans une mise en mouvement et dans un nouveau rapport au rythme :

On constate que la réflexion est au sein du monde organisé en rapport inverse avec la grâce : plus celle-là est obscure et faible, plus celle-ci rayonne et domine. Ainsi donc, de même que deux courbes se coupent à l'infini après passage de part et d'autre d'un point, ou que l'image donnée par un miroir concave redevient soudain réelle après qu'elle se soit éloignée à l'infini; de même on retrouve la grâce après que la connaissance soit, pour ainsi dire, passée par un infini; de sorte que celle-ci se manifeste simultanément, de la façon la plus pure, dans un corps humain dépourvu de conscience ou qui en possède une infinie, je veux dire, le pantin articulé ou le Dieu. — Il faudrait donc, dis-je un peu distrait [*Zerstreuung*], que nous goûtions à nouveau à l'arbre de la connaissance pour retomber en l'état d'innocence. — Absolument, répondit-il; c'est l'ultime chapitre de l'histoire du monde⁶¹².

Aussi pourrions-nous ajouter que le langage chez Novarina travaille d'une part à une dépersonnalisation (à la fois de l'auteur, du lecteur, de l'acteur et du spectateur) qui vise une innocence matérielle et heureuse; tout comme elle travaille d'autre part à une désobjectivation au moyen du langage rendu à une pureté communicationnelle qui confine au vide et au désœuvrement, soit à l'expérience du langage et de la communicabilité en tant que *tels* : non comme véhicules de fongibilité et de représentation, mais littéralement comme décréation et virtualisation impersonnelles et politiques.

Le vide sans code passe ici par une expérience contingente qui, par le geste vertical, devient nécessaire et consistante. Cette expérience, dans un geste vertical, exerce suffisamment de consistance pour supporter l'éclatement comique du monde, profanatoire en ce qu'il redonne libre usage. Si bien que le geste vertical se présente comme un rapport à la pensée, à l'image ou au langage qui permet la pratique immanente d'un vide infongible, événement, présence impersonnelle. Qui plus est, le geste vertical devient un *experimentum linguae* sitôt que langage, pensée ou image tiennent lieu de solidité transcendantale – éventuellement sous la forme d'un double de différenciation, comme chez Novarina – par et pour l'exercice immanent du monde. C'est aussi ainsi que la plasmaticité nourrit une viscosité polymorphique qui tient du vide sans code : non pas tournée vers l'absence ou la présence possessive (i.e. « de quelque chose »), mais

⁶¹² Heinrich von Kleist, *Anecdotes et autres écrits*, « Sur le théâtre de marionnettes », pp. 108-109.

vers une impuissance labile et effective, apte à toutes les appartenances. Or, rien n'empêcherait la plasmaticité de revenir aux limites de la plasticité, d'un *gamespace* et d'un code vide, si ce n'était d'une tactique ou d'un geste qui lui donne le calme de la consistance et de la décision (*Stillstand*). Le calme de la consistance lui vient précisément du langage, de la pensée et de l'image. Langage, pensée et image se laissent appréhender dans des pratiques qui passent tantôt par le livre, tantôt par l'enregistrement et tantôt par un travail corporel et scénique : autant d'*experimentum linguae* possibles. C'est en ce sens que le geste vertical est éthopoiétique : non pas d'une manière instrumentale, selon des rapports de subjectivation individuels, sous le schéma sujet/objet, mais d'une manière innocente et dédoublée. L'athlétisme qui s'y fait jour met en jeu une consistance qui n'appartient à personne, tout en étant individuante. De même, dans le geste vertical et l'*experimentum linguae*, la plasmaticité visqueuse acquiert un tranchant et une force d'arrêt, à la fois force et calme, qui permettent de l'envisager à l'aune d'un rapport au langage qui s'inscrit au-delà de la référentialité (signifiant/signifié), comme la communication (ré)créative dans la fiction totale, mais en opposant à la saturation et à la séparation une consistance découlant d'une relation matérialiste à la fongibilité. La forme la plus extrême de polymorphie est imperceptible et sans forme, abstraite comme du rythme et du mouvement sans figuration. Elle est ainsi apte à « disparaître » dans des effets d'immanence produits avec littéralité et sobriété, en sorte que la plasmaticité n'a pas à se limiter à des actes de transgressions métamorphiques ou profanatoires : elle prend toutes les formes, y incluant celles qui sont le plus en partage (et en ce sens, la littéralité rénove aussi un concept de *Mitteilung* mineur – contre un *nomos* de la terre ou encore contre les *Aufnahme* d'une économie capitaliste de l'image : la *mise* s'y oppose à la *prise*).

La structure conceptuelle qui, dans l'anthropomorphose du capital, lie le capitalisme à la production de l'humain nous permet de penser la larve comme de la vie nue privée, et l'exosquelette comme un signe pur, forme interficielle au-delà de l'hylémorphisme du signifiant et du signifié. Il s'agit là d'une étroite adéquation entre économie, réticulation et communication. Mais la littéralité est une expérience du langage qui ignore précisément la séparation, et avec elle nous pouvons penser la plasmaticité katargétique dans une consistance impersonnelle et commune qui n'appartient ni à la communication récréative, ni à la littérature institutionnelle de la modernité humaniste. La littéralité fait ainsi, elle aussi, partie d'une expérience du langage, mais d'une expérience dans laquelle une transparence produit une sorte de verticalité, dans une « figuration » qui est, non pas métaphorique, mais exemplaire. La

plasmaticité qui prend consistance exerce un geste vertical, et celui-ci prend dans la littéralité une force à la fois extrêmement abstraite et à la fois terriblement matérielle. Qui plus est, la littéralité a aussi en partage un sens du comique qui participe du mécanique ou du pantin catastrophique. Toutefois, avant d'aller plus avant dans la littéralité, nous allons examiner davantage le concept de *Zerstreuung*, tout comme la tactique ou la méthode de l'exemple, avant de tirer quelques conclusions quant au travail de Novarina.

5.2.3 – La *Zerstreuung* et l'ennui

Zerstreuung, *Zerstretheit*, *zerstreuen*⁶¹³ sont en allemand des mots qui renvoient usuellement à un état de confusion ou de distraction, et littéralement à un éclatement ou à un éparpillement. Trois auteurs utilisent cette expression en des passages névralgiques de leurs œuvres : Benjamin l'utilise à la fin de *L'œuvre d'art*, en liant *zerstreut* à l'acquisition d'habitude dans un régime visuel haptique; Kafka l'utilise à plusieurs reprises dans *La métamorphose* pour décrire le devenir de Gregor Samsa (ce terme a ainsi fait l'objet d'une analyse, d'inspiration psychanalytique, de Walter Sokel); Kleist l'utilise dans *Sur le théâtre de marionnettes*, à la toute fin, marquant en quelques sortes un point de stupeur dialectique.

Il est évident que nous héritons de ces trois auteurs dans notre utilisation et dans notre pensée de la *Zerstretheit*. Pour nous, la *Zerstreuung* renvoie à un processus de stupéfaction qu'il convient de distinguer de celle décrite par Heidegger – et commentée par Agamben – soit celle de la *Benommenheit* qui renvoie à la « prise » animale dans un milieu fermé et sans latence (dans sa lecture de von Uexküll, Heidegger oppose ainsi le milieu animal – *Umwelt* – au monde humain – *Welt*). De fait, nous utilisons la *Zerstreuung* en opposition à la *Benommenheit*, que nous rapprochons plutôt de la stupeur biopolitique – parfois entre le *fun* et l'*entertainment* – entretenue dans la communication récréative. De fait, si l'espace récréatif de l'économie capitaliste est à comprendre comme un *gamespace* étanche, la *Benommenheit* apparaît appropriée. De même, les *Aufnahme* que nous avons opposés aux *Landnahme* schmittiennes (pour passer, d'un paradigme théologico-politique à un paradigme économique et biopolitique) prennent ici une autre dimension – et peut-être qu'ainsi le temps de la *Weltbild*, si communicationnel, peut apparaître comme un temps atmosphérique, comme si la figuration, en s'horizontalisant et en

⁶¹³ Pour le lecteur qui n'entend pas l'allemand : *Zerstreuung* est un substantif qui renvoie à un processus; *Zerstretheit*, un substantif qui renvoie à un état, une essence ou une qualité; *zerstreuen*, un verbe formé sur les mêmes bases sémantiques. Par ailleurs, ces mots ne sont pas littéraires ou rares. *Zerstreuen* signifie ainsi disséminer, disperser, éparpiller et distraire (au sens de *to entertain* ou d'amuser).

s'atomisant, venait clore le monde, occasionnant une sorte de stupeur animale et humaine (la *Weltbild* comme économie explicite et fermée formerait alors une sorte d'*Umwelt* fabriqué par la technique, une extraction de vie nue, c'est-à-dire une « déshumanisation » dont le caractère animal demeure toutefois étroitement domestique).

Néanmoins, la *Zerstreuung* gagne à être pensée auprès de la conceptualisation heideggerienne de la *Benommenheit* et de la lecture qu'en fait Agamben. Dans les deux cas, nous trouvons deux manières de penser la discontinuité, l'interruption, l'ouverture et le vide. En particulier, l'expérience de l'ennui opère, chez Heidegger, une interruption de la prise. Mais aussi, il s'agit de deux manières de penser une opposition éthopoïétique à l'occupation et à la saturation induite par la communication récréative. En ce qui concerne la relation de la *Zerstreuung* à l'*entertainment* et à sa saturation, elle nous paraît de l'ordre qui nous faisait distinguer, méthodologiquement, une plasmaticité (Eisenstein) d'une plasticité (Malabou) : c'est-à-dire que la première exerce une force d'accomplissement profanatoire sans programme ni port d'attache (même figural), alors que la seconde tient dans un plan d'immanence fondateur et fermé de manière principielle, tantôt par un code vide, tantôt par la désignation positive d'une ontologie figurale comme principe économique. Plasmaticité et *Zerstreuung* sont d'un vide sans code; plasticité et *Benommenheit* sont d'un code vide qui extraie de la vie nue dans une privatisation exponentielle.

Toutefois, la profanation ou le vide sans code ne peuvent décréer ou exercer une viscosité qu'à condition d'engager une verticalité – autrement, la viscosité reste canalisable ou canalisée comme intensité privatisante, au lieu d'être libérée comme impuissance commune. Paradoxalement, une immanence matérialiste ne peut bien fuir qu'en produisant ou en capturant de la « transcendance » ad libidem (en étant « magique »), alors qu'un plan d'immanence « pur » semble condamner à reconduire un fétichisme et un transcendantalisme (« transcendance de la non-transcendance »), par l'entremise de la fongibilité numérique. Ce paradoxe est « clairement » articulé par Benjamin dans le *Fragment théologico-politique* : dans ce texte ésotérique, la puissance de l'interruption messianique (et d'une *Offenbarung* katargétique) n'est possible que par un nihilisme ou un sens du passage (*Vergängnis*) qui renvoie à une dépossession. De même, la virtualisation historique – celle où passe l'expérience comme empirisme radical et « barbarie » des moyens sans fins – exige un tranchant capable de bloquer (*stillstellen*) la continuité des vainqueurs ou un certain tableau interficiel de relations de pouvoir

(ce tranchant est même, ajouterions-nous, une image dialectique qui fend à la fois la majorité *et* la minoration). C'est donc dire que la *Zerstreuung*, lorsqu'elle se prive de verticalité, lorsqu'elle se prive d'un déplacement de volonté, n'est qu'un processus d'éparpillement proche d'une saturation sans sortie. Elle tient alors de la *Freiheit* (même transgressive, comme dans l'art contemporain) au lieu d'engager une issue (*Ausweg*). Comme dans les jeux vidéo, tout est possible, sauf d'en sortir; les sorties sont, en réalité, factices et décevantes. La *Zerstreuung* devient alors une agitation ou une réelle distraction, *stultitia* ou *entertainment*, élément gazeux de la communication récréative. En principe, la *Zerstreuung* est décréative, impuissante et ruineuse, alors que la ludicité est créative, performante et productive.

Ceci dit, la *Zerstreuung* est, dans toute sa catastrophe, comique et joyeuse, et elle est bien, en un sens, divertissante. Son impuissance et son ratage ahuri ne sont pas mortifères : dans le comique sacrificiel, comique de vacance pure, ils représentent au contraire une chance phusique du même ordre que celle ouverte par le *bloom*. Seulement, en se situant en tant qu'impuissance du bord d'une puissance qui liquide ce qui tient en acte, la *Zerstreuung* est un processus et un concept qui participe d'autres conceptions de la puissance (notamment l'axe Spinoza-Nietzsche-Bergson-Deleuze, ou encore la ligne politique de Tiqqun), et il peut traduire une éthopoïétique et même une politique – entendu qu'on en le rabatte pas sur une individualisation, ou encore sur un cadre étroitement volontariste.

*

Engagée dans un geste vertical, la *Zerstreuung* accomplit pour nous trois types d'action : ouvrir au détail, profaner ou restituer à l'usage, susciter des habitudes.

Premièrement, elle fait éclater un ensemble ou un principe de totalisation en faveur du détail autonome. La *Zerstreuung* représente un sens du détail, et il s'agit d'une manière d'ouvrir et de fuir. Selon nous, en dernière ligne, la *glückliche Hand* messianique, le geste qui fait un détail changer l'ensemble, effectue partiellement une *Zerstreuung* : « [...] und so nahm er zur Zerstreuung die Gewohnheit an, kreuz und quer über Wände und Plafond zu kriechen. [...] und in der fast glücklichen Zerstreuung, in der sich Gregor dort oben befand, konnte es geschehen, daß er zu seiner eigenen Überraschung sich losließ und auf den Boden

klatschte⁶¹⁴. » Chez Kafka, ce sens du détail opère une mimésis et constitue une véritable technique de différenciation – élément qui entre directement dans son éthopoiétique et dans son *Schreiben*. Ce sens du détail est une mise en puissance qui se présente d’abord comme une impuissance (et en ce sens, Gregor Samsa et Bartleby ont plus en commun qu’il n’y paraît).

Kafka écrit en 1911 :

Mon goût pour l’imitation [*Nachahmungstrieb*] n’a rien de ce qui fait le comédien, il lui manque avant tout la continuité. Je suis incapable d’imiter dans toute leur ampleur les choses grossières, caractéristiques au premier coup d’œil, les tentatives que j’ai faites dans ce sens ont toujours échoué, elles sont opposées à ma nature. En revanche, j’ai un goût prononcé pour l’imitation des détails dans le grossier, quelque chose me pousse à imiter les manipulations auxquelles certaines personnes se livrent avec leur canne, la position de leurs mains, les mouvements de leurs doigts, et je le fais sans effort. Mais c’est précisément cette facilité, cette soif d’imitation qui m’éloigne de l’acteur, parce que cette aisance trouve sa contrepartie en ceci que personne ne remarque que j’imite. Seule ma propre approbation, que je me l’accorde avec satisfaction ou, comme c’est le plus souvent le cas, de mauvaise grâce, me montre ma réussite. Mais l’imitation intérieure va bien plus loin encore que l’imitation extérieure, elle est parfois si convaincante, si puissante, qu’il ne reste plus aucune place en moi d’où je puisse observer et constater l’imitation, de sorte que je ne la trouve plus que dans mon souvenir. Dans ce cas, d’ailleurs, l’imitation est si parfaite et me remplace tout d’un coup si bien moi-même que, à supposer qu’on pût la rendre évidente, elle serait insupportable à voir sur une scène. On ne peut demander au spectateur de supporter plus qu’un jeu poussé à l’extrême⁶¹⁵.

L’imitation se fait dans un éclatement par le détail. Mais il s’agit dans le cas de Kafka d’une répétition différenciante, l’actualisation d’un virtuel qui produit une métamorphose. Contrairement à ce qu’affirme Sokel, la *Zerstreutheit* n’exprime pas une impossibilité humaine, et donc une tragique damnation éventuellement marquée par la faute; elle accompagne la métamorphose tout court – et Kafka en mesure et en palpe ensuite, dans sa nouvelle rédigée en 1912, les connotations morales. Ce qui paraît aussi ici, c’est que l’imitation kafkaïenne ne vise pas la représentation d’un identique : elle accomplit plutôt un mouvement littéral, qui prend la forme du conte ou de la fable (une forme narrative qui a joué un rôle important chez Benjamin et chez Deleuze). Comme un exemple, « La métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n’y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d’états dans l’éventail du mot⁶¹⁶. » De même, elle n’appelle pas une interprétation orientée par une fin, même, celle, vide et herméneutique, de la signification; elle creuse par l’éparpillement et produit mobilement et motilement du sens, le sens – un commun – « qui met en contact avec ma propre

⁶¹⁴ En français : « [...] aussi avait-il pris l’habitude, pour se distraire [*zur Zerstreunng*], de se promener sur les murs et au plafond. [...] et dans l’état d’abandon [*in der fast glücklichen Zerstreutheit*] où il se trouvait là-haut [au plafond], il lui arrivait, à sa propre surprise, de se laisser tomber pour rebondir sur le plancher. » Franz Kafka, *La métamorphose / Die Verwandlung*, pp. 108-109. Le mot *Zerstreutheit* joue ici un rôle étrange, ce que le traducteur Claude David « résout » ainsi, non sans embarras : « *Zerstreutheit* signifie évidemment ‘distraction’. Mais le narrateur veut manifestement dire que Gregor, dans ces moments, parvient à oublier sa condition. » (p. 108, note 1.)

⁶¹⁵ Franz Kafka, *Œuvres complètes*, tome III, « Journaux », 30 décembre 1911.

⁶¹⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 40.

puissance⁶¹⁷ ». (Et il faut bien voir là une préfiguration de la « littérature minoritaire » que Deleuze conceptualise à partir de la lecture d'une allocution prononcée par Kafka en 1912.) La *Zerstreuung* montre chez Kafka un goût « diabolique en tout innocence » du comique catastrophique et littéral⁶¹⁸. Et à la limite, le pantin (*Glidermann*) est une figure pour penser la « capture » athlétique de la *Zerstreuung*, puisqu'il se désorganise dans une innocence matérielle (inversement, les arthropodes larvaires sont peut-être des pantins dont l'impuissance n'a pas été activée, n'a pas été mise en puissance). Cet éclatement fait aussi l'objet d'une déclaration intempestive de Deleuze et Guattari :

Nous sommes à l'âge des objets partiels, des briques et des restes. Nous ne croyons plus en ces faux fragments qui, tels les morceaux de la statue antique, attendent d'être complétés et recollés pour composer une unité qui est aussi bien l'unité d'origine. Nous ne croyons plus à une totalité originelle ni à une totalité de destination. Nous ne croyons plus à la grisaille d'une fade dialectique évolutive, qui prétend pacifier les morceaux parce qu'elle en arrondit les bords. Nous ne croyons à des totalités qu'à côté. Et si nous rencontrons une telle totalité à côté de parties, c'est un tout *de* ces parties-là, mais qui ne les totalise pas, une unité *de* toutes ces parties-là, mais qui ne les unifie pas, et qui s'ajoute à elles comme une nouvelle partie composée à part⁶¹⁹.

La *Zerstreuung* éparpille et distraie, et elle participe ainsi d'une mise à côté, d'un saut de côté qui ignore les dichotomies électives. Elle est comme le comique (que Deleuze nomme « humour ») : « Il est toujours au milieu, sur le chemin⁶²⁰. » Elle est décréative et soustractive : « Il y faut perdre son identité, son visage. Il faut disparaître, devenir inconnu⁶²¹. » Mais elle file par le chas du détail soufflé en puissance perceptive et affective.

Deuxièmement, la *Zerstreuung* restitue à l'usage : elle est profanatoire, et elle va partout.

Troisièmement, la stupeur et l'idiotie de la *Zerstreuung*, parfois proches du comique ou de la clownerie (Kafka : *Narrheit*), favorisent l'acquisition distraite de manières ou d'habitudes (Kleist, Benjamin) : en ce sens, elle est proprement, mais *indirectement* (quant au positionnement de la volonté), éthopoiétique. Elle fonctionne distraitemment, comme on acquiert involontairement un geste (vision haptique, discontinuité et *Zerstreutheit* se superposent). La *Zerstreuung* fait éclater l'ensemble, et elle implique une dépersonnalisation, ou à tout le moins l'apparition d'un style singulier mais non personnel. Cette stupeur est aussi proche de l'innocence, non tant *Unschuld* ou *innocens* que, en laissant filer le mot, *ignoscence* – « grande

⁶¹⁷ Tiqqun, *Introduction à la guerre civile*, proposition 17.

⁶¹⁸ Et c'est bien la lecture qu'en fait DFW. Cf. David Foster Wallace, « Laughing with Kafka », *Harper's Magazine*, juillet 1998 (repris dans l'anthologie *Consider the Lobster*).

⁶¹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Édipe*, p. 50.

⁶²⁰ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 83.

⁶²¹ Idem, p. 56.

ignorance » qu'évoque Agamben (tenant cette expression du gnostique Basilide) et qui semble caractériser une séparation entre l'humain et l'animal tenant dans une sorte de tiers comparatif :

C'est un existant, un réel qui est allé au-delà de la différence entre être et étant. [...] Rendre inopérante la machine qui gouverne notre conception de l'homme ne signifiera donc pas tant chercher de nouvelles articulations – plus efficaces ou plus authentiques – que montrer le vide central, le hiatus qui sépare – dans l'homme – l'homme et l'animal, se risquer dans ce vide : suspension de la suspension, *shabbat* de l'animal comme de l'homme⁶²².

Une telle ignorance nous semble préparer un pouvoir qui passe par un geste vertical, un athlétisme combinant une distribution de la volonté avec le désœuvrement d'une impuissance puissante.

*

S'il est possible de décrire la *Zerstreuung* en termes de stupeur où s'exercent un sens du détail, une restitution à l'usage et l'acquisition moyenne d'habitudes sans fins, il est aussi possible de penser la stupeur en termes de *Benommenheit*, soit une illatence ou un « hors-de-l'être » animal – mais aussi comme une occupation saturante qui bouche le monde.

Le mode d'être propre à l'animal, qui définit son rapport avec le désinhibiteur, est la stupeur (*Benommenheit*). Heidegger fait jouer ici, avec un effet étymologique réitéré, la parenté entre les termes *benommen* (étourdi, hébété, mais aussi empêché, embarrassé), *ingenommen* (pris à l'intérieur, absorbé) et *Benahmen* (comportement), qui renvoient tous au verbe *nehmen*, prendre (de la racine indo-européenne **nem*, qui signifie partager, donner en partage, assigner. En tant qu'il est essentiellement étourdi et intégralement absorbé dans son propre désinhibiteur, l'animal ne peut vraiment « agir » (*handeln*) ou « avoir une conduite » (*sich verhalten*) par rapport à lui : il peut seulement « se comporter » (*sich benehmen*)⁶²³.

Agamben, relisant les séminaires de Heidegger, montre comment l'ennui profond (*tiefe Langweile*) engage une expérience capable de suspension et de désactivation (ou d'évidement), une expérience qui produit une ouverture – qui, pour nous, est parallèle au travail de fission heureuse de la *Zerstreuung*. Dans les deux cas, nous avons affaire à une expérience de désactivation et d'évidement ouvrant une discontinuité. Seulement, l'ennui est une expérience (ou, plus étroitement, une *Stimmung*) qui « échappe » précisément à la production artistique (au sens esthétique). La *Zerstreuung* répond d'une telle *Stimmung*, et elle s'exécute en parallèle avec

⁶²² Giorgio Agamben, *L'ouvert – De l'homme et de l'animal*, pp. 136-137.

⁶²³ Idem, p. 79. Bien entendu, il s'agit du même réseau sémantique qu'occupe le *nomos* de Schmitt (prise, partage et « faire paître » : cf. *Terre et mer*, p. 63). Ce qui donne vraisemblablement à penser que Heidegger investit ici philosophiquement la question politique et moderne de la « Loi naturelle ». Au demeurant, le *to be have* économique et récréatif serait interficiel et, en tant que faux naturel, il exprimerait une fétichisation découlant d'une disposition biopolitique des relations de pouvoir. « Performer » répondrait d'un tel protocole de l'autonomie, selon un plan d'immanence pur. Et comme l'écrit Galloway en décrivant le Transfer Control Protocol (TCP) d'Internet : « [its] robustness is achieved by following a general principle : "Be conservative in what you do, be liberal in what you accept from others." » Alexander Galloway, *Protocol*, p. 43. Il s'agit là de la formule de la « névrose biopolitique ».

elle, comme le muscle avec le tendon et l'os. Il s'y fait une expérience de la désactivation qui n'est pas étrangère à la barbarie benjaminienne et qui excède, à la fois le couple dichotomique sens commun ou croyance/scepticisme, dans un surmontement du scepticisme (un léger déplacement de l'ensemble par le détail du scepticisme surmonté), et à la fois le couple dichotomique animal/humain (mais aussi immanence/transcendance) dans ce que nous avons appelé un geste vertical (qui n'est pas synthétique, mais discontinuiste ou paradigmatique).

Le geste vertical ne concerne pas seulement la « littérature », mais toute la pensée comme plan de clivage et comme expérience commune. Sans perdre en humanité, il survit à la fin de la métaphysique, à la fin de la fondation, c'est-à-dire sans perdre en ouverture et en virtualisation en regard d'une animalité « pauvre en monde » (mais inscrite dans un milieu perceptivement [dé]limité).

L'ontologie, ou philosophie première, n'est pas une discipline universitaire inoffensive, mais l'opération en tout sens fondamentale où se réalise l'anthropogénèse, le devenir humain du vivant. La métaphysique est prise depuis le début dans cette stratégie : elle concerne précisément ce *méta* qui achève et prend sous sa garde le dépassement de la *physis* animale en direction de l'histoire humaine. Ce dépassement n'est pas un épisode qui s'est réalisé une fois pour toutes, mais un événement toujours en cours, qui décide à chaque fois et en chaque individu de l'humain et de l'animal, de la nature et de l'histoire, de la vie et de la mort⁶²⁴.

Le geste vertical est un positionnement éthique et politique face à l'économie biopolitique (qui produit, sous « l'appellation contrôlée » d'humanité, non pas de l'humain, mais de la vie nue; non pas de la culture, mais de la réticulation coffrée des formes de vie du service identitaire). Le geste vertical se positionne, en coin, entre l'anthropogénèse métaphysique et humaniste et l'économie domestique de la réticulation capitaliste, et il les renvoie dos à dos exactement comme, à la faveur d'un poudroïement, Bugs Bunny sort d'un combat où il prend part pour s'y prêter en « observateur » ou en assistant (Artaud, Walser). C'est ce que fait – dans notre lecture d'Agamben – l'image dialectique – ou la dialectique à l'arrêt. Comme le formule Kafka :

Il a deux adversaires : le premier le presse par derrière, depuis l'origine. Le deuxième lui barre la route vers l'avant. Il se bat avec les deux. À dire vrai le premier l'assiste dans son combat contre le deuxième, car il le pousse vers l'avant, et de même le deuxième l'assiste dans son combat contre le premier; car il le pousse en effet vers l'arrière. Mais il n'en est ainsi que théoriquement. Car il n'y a pas là seulement les deux adversaires, il y a aussi, en outre, lui-même, et qui connaît clairement ses desseins? Quoi qu'il en soit, son rêve est de profiter d'un instant sans surveillance – il est vrai qu'il faut pour cela une nuit plus sombre qu'aucune ne fut jamais – pour se détacher de la ligne de combat et, en raison de son expérience de combattant, être érigé en arbitre dans le combat de ses adversaires entre eux⁶²⁵.

Ou encore, dans une logique excavatrice, entre métaphysique et économie :

⁶²⁴ Idem, pp. 119-120.

⁶²⁵ Franz Kafka, *Œuvres complètes*, tome III, « Journaux », p. 502 (février 1920).

La création littéraire se refuse à moi. D'où mon plan d'enquêtes autobiographiques. Non biographie, mais recherche et découverte d'éléments aussi réduits que possible. C'est là-dessus que je m'édifierai ensuite, tout comme un homme dont la maison est branlante veut en construire une solide à côté, si possible en se servant des matériaux de la première. Ce qui est toutefois fâcheux, c'est que les forces lui manquent au beau milieu de la construction et que, au lieu d'avoir une maison branlante mais entière, il a maintenant une maison à moitié détruite et une autre moitié à moitié achevée, c'est-à-dire rien. Ce qui s'ensuit est pure folie, c'est-à-dire quelque chose comme une danse de cosaque entre les deux maisons, danse dans laquelle le cosaque gratte et déblaye la terre avec les talons de ses bottes aussi longtemps qu'il faut pour que sa tombe se creuse sous lui⁶²⁶.

Aussi le geste vertical tient-il dans un indépartageable mélange de *physis* et de processus commun, de nature et d'histoire. La première est selon Aristote un principe spontané de croissance et de corruption, et la deuxième une formation univoque mais sans fins, qui donne sens, en forme-de-vie. « Car messianique est la nature de par son éternelle et totale évanescence⁶²⁷ [*Vergängnis*]. » L'image dialectique est une puissance d'interruption qui a continûment lieu, et c'est en cela qu'elle est messianique. Et l'éternité d'un anéantissement (présence sans sujet) fait matériellement l'histoire.

L'image dialectique est une boule de feu qui franchit tout l'horizon du passé. Articuler historiquement le passé signifie : discerner ce qui, dans ce passé même, sous la constellation d'un seul et même instant, le rassemble. C'est dans l'instant historique, et uniquement en lui, qu'est seulement possible la connaissance historique. Mais cette connaissance dans l'instant historique est toujours elle-même la connaissance d'un instant⁶²⁸.

L'image dialectique benjaminienne est un tranchant à la fois solide et évanescent (entre *Augenblick* et *Vergängnis*). L'histoire n'est ici ni forme ni contenu (elle ne répond pas d'un schéma hylémorphique); elle est un processus de construction et une expérience. Dans un chapitre où il considère justement le *Fragment théologico-politique*, Agamben évoque ainsi un troisième terme, non pas synthétique mais « intersticiel » : ni majeur ni mineur, c'est ce qui *entre* (et il est difficile de ne pas songer à Deleuze ici) :

Que signifie « maîtrise du rapport entre nature et humanité »? Que ce n'est ni à l'homme de dominer la nature, ni à la nature de dominer l'homme. Ni non plus que tous deux doivent être dépassés par un troisième terme qui en représenterait la synthèse dialectique. Ce qui, plutôt, selon le modèle benjaminien d'une « dialectique à l'arrêt », est ici décisif, c'est seulement le mot « entre », l'intervalle et comme le jeu entre les deux termes, leur constellation immédiate dans une non-coïncidence. La machine anthropologique n'articule plus nature et homme pour produire l'humain par la suspension et la capture de l'inhumain. La machine s'est, pour ainsi dire, arrêtée, est « en état d'arrêt » (*Im Stillstand*), et dans la suspension réciproque des deux termes, une chose pour laquelle nous ne disposons peut-être pas de noms, et qui n'est plus ni animal ni homme, se glisse entre nature et humanité⁶²⁹...

Et pour nous, le geste vertical accomplit cette chose qui arrive à se glisser entre animal et humanité, jouant l'immanence contre la transcendance et la plasticité contre la figuration (et vice versa). C'est ainsi une plasmaticité littérale, visqueuse et tranchante, dont la flèche de

⁶²⁶ Idem, p. 548 (23 juin 1922).

⁶²⁷ Walter Benjamin, *Œuvres I*, « Fragment théologico-politique », p. 265.

⁶²⁸ Walter Benjamin, *Écrits français*, « Paralipomènes et variantes de 'sur le concept d'histoire' », p. 444.

⁶²⁹ Giorgio Agamben, *L'ouvert – De l'homme et de l'animal*, p. 125.

verticalité s'enfonce à l'horizontale d'une manière liminaire, mais sans télos ni Sujet. L'ennui profond participe d'un tel geste vertical, par une désactivation qui épuise le possible.

L'ennui profond que thématise Agamben est posé en regard d'une stupeur animale, qui n'est ni ouverte ni fermée au monde – parce qu'elle est pauvre en monde. Agamben effectue dans cette thématisation un geste philosophique, lequel consiste à déployer un problème heideggérien (celui, en deux temps, du rapport entre stupeur animale et latence humaine, puis du rapport entre ennui et ouverture au *Dasein* dans un dépassement de la métaphysique et de l'humanisme) pour le résoudre ou le dissoudre dans un cadre benjaminien ou messianique. Il va sans dire que cette problématique excède en grande partie la nôtre. Nous retenons seulement que la *Zerstreuung* opère le vide exactement comme l'ennui profond dépasse la stupeur animale d'une économie biopolitique venue relever la métaphysique et l'humanisme : la stupeur animale est donc une prise qui n'a rien à voir avec l'éparpillement de la *Zerstreuung*. Le propos d'Agamben est de montrer que, dans une archéologie de la pensée heideggerienne, la stupeur animale apparaît en contraste à une humanité à qui l'animalité est révélée : un devenir humain du vivant, ou une métaphysique anthropogénétique. À son tour, cette humanité révélée ne peut prendre pleinement sa mesure ontologique, et dépasser la métaphysique dans une économie ontologique, que par la *Stimmung* de l'ennui profond, qui expose à son tour le devenir *Dasein* du vivant humain. Toutefois, Agamben potentialise ce dernier geste en lui donnant un tour messianique et interruptif (il évoque ainsi une « puissance-de-ne-pas » proche du « comme non » katargétique de Paul, liant *L'ouvert au Temps qui reste*). Dès lors, l'ennui profond révèle une impuissance puissante et katargétique, qui sort à la fois de la stupeur animale et à la fois du caractère « mondain » de la métaphysique (i.e. du fait qu'elle fasse monde et tire le vivant à l'humain dans une subjectivation principielle).

L'être-tenu-en-suspens comme second caractère de l'ennui profond n'est donc autre que cette expérience du dévoilement de la « possibilisation originelle » (c'est-à-dire de la puissance pure) dans la suspension et dans la soustraction de toutes les possibilités spécifiques concrètes. Ce qui apparaît pour la première fois comme tel dans la désactivation de la possibilité est, en somme, l'origine même de la puissance – et avec cela, du *Dasein*, c'est-à-dire de l'étant qui existe dans la forme du pouvoir-être. Mais cette puissance ou possibilisation originelle a – précisément pour cela – constitutivement la forme d'une puissance-de-ne-pas, d'une impuissance, en tant qu'elle ne peut qu'à partir d'un pouvoir ne pas, d'une désactivation des possibilités singulières spécifiques effectives⁶³⁰.

Selon nous, la mobilisation, l'occupation et la saturation produites par la communication récréative relève d'une stupeur animale telle que la décrit Heidegger au travers d'Agamben (il s'agit d'une pauvreté en monde, mais aussi d'une chance pour la mise en puissance de

⁶³⁰ Idem, p. 103.

l'expérience). À ce titre, il convient de rappeler comment Wark qualifie le « complexe militaro-récréatif » de vaste entreprise de gestion de l'ennui (*boredom*), ce qui, à la lumière de la ligne philosophique qui se déploie de Heidegger à Agamben, représente un geste biopolitique consistant à extraire de la vie nue et à extraire – puis occuper – une force de travail physique et immatérielle (et donc du temps, de l'attention et des lieux) au moyen d'une batterie de dispositifs d'ampleur variée (du poste d'ordinateur à l'autoroute).

L'ennui récréativement entretenu (*boredom*) tient dans une crise de la présence que nous avons qualifiée par l'entremise de processus de saturation et de séparation. Cet ennui est géré comme un gaz nécessaire, à un taux qui ne doit jamais ouvrir au désœuvrement de l'ennui profond (au besoin par voie médicale et pharmaceutique). Pour sa part, l'ennui profond attaque la saturation et l'ennui léger – et donc leur effet de neutralisation – par une exposition au désœuvrement dans lequel la présence apparaît dans toute sa puissance en tant qu'impuissance (comme non). Dans l'ennui profond, l'expérience de l'Être – la présence comme empirisme radical – est exposée et ouverte dans une sorte de « coagulation » temporelle (« l'être-tenu-en-suspens » – *Hingehaltenheit*). Selon Reiner Schürmann, une telle désactivation est anti-prescriptive, anti-humaniste, mais directement et docilement dans une praxis. L'ennui profond engage une docilité ou une quiétude (ce que nous retrouvons, d'une certaine manière, dans le terme *stillstand*) qui ouvre à l'événementialité d'une mise en présence, tenant ensemble agir et pensée avant tout principe ou prescription métaphysique. L'existence précède l'essence, selon Schürmann et Heidegger, et elle engage une politique ek-statique et an-archique : « On voit qu'il est impossible de parler d'«être» sans parler d'«agir» : c'est l'agir (au sens étroit d'interventions dans la vie publique) tout autant que la pensée (au sens étroit de la vie de l'esprit) qui doit devenir docile à l'événement de mise en présence⁶³¹. » Il faut dire que la présence n'est pas ici à comprendre comme la présence d'une essence, de quelque chose ou d'un principe transcendantal (même dans une économie de l'incarnation); elle est beaucoup plus proche d'un concept de vide comme nous l'avons utilisé jusqu'ici. *C'est de l'ouverture, non un fondement*. Et elle est aussi, même non-humaine, étroitement éthopoïétique :

C'est que, pour la pensée de l'être, une certaine façon de vivre est requise. Pour comprendre la temporalité authentique, il faut exister authentiquement. Pour penser l'être comme laissant être les étants, il faut soi-même laisser être toutes choses. Pour suivre le jeu sans pourquoi de la présence, il faut vivre sans pourquoi. Ici, la priorité de la praxis n'est plus heuristique. C'est un a priori pratique à défaut duquel la pensée – au sens fort d'obéissance aux lieux mouvants de la présence – tombe dans l'impossibilité⁶³².

⁶³¹ Reiner Schürmann, *Le principe d'anarchie – Heidegger et la question de l'agir*, p. 342.

⁶³² Idem, p. 336.

En ce sens, la « présence » est à comprendre en terme de puissance, de virtualisation événementielle, non-humaine et mouvante : du « vide ». La *Zerstreuung* vient déplacer la présence, voire la volonté, du côté d'un détail intensifié dans la labilité (où jouent innocemment *Vergängnis* et *Untergang*), détail qui prend presque valeur d'exemple, jusqu'à devenir paradigme, en tant que morceau qui donne transport littéral, d'une singularité à l'autre. Mais l'ennui profond nous laisse envisager la présence hors du code vide de la communication récréative.

L'ennui profond est soustractif et étique, et il permet aussi de comprendre la sobriété et la littéralité sous un autre éclairage – d'autant plus que la *Zerstreuung*, dans sa profanation et son intensification, fait elle aussi éclater l'ennui léger, dans une catastrophe comique qui met provisoirement à l'abri de la performativité interficielle. En attaquant la saturation et la communication récréative, l'ennui profond et la *Zerstreuung* opèrent une désactivation qui – immédiate *par* la médiation d'un infime déplacement heureux – se prête à une mise en puissance. L'ennui, la sobriété et la littéralité du premier se combine inextricablement à l'intensité et à l'extravagance de la seconde.

Par conséquent, la *Zerstreuung* devient vite kénôtique si on la pense en regard d'une désactivation par l'entremise de l'ennui profond : elle descend et elle se lève, immanente et verticale, lorsque, en capturant une attribution de la volonté (en utilisant la fongibilité de manière infongible), elle (i) libère l'ensemble pour un espace de virtualisation par le détail (« le monde d'une actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte »), (ii) elle restitue à l'usage et (iii) propage l'acquisition d'habitudes. Ce qui est surmonté et désactivé, c'est le scepticisme en tant que limite du jeu entre l'animal et l'humain, limite du savoir et de la métaphysique; le scepticisme – surtout dans sa forme ironique libérale – est surmonté en tant qu'il est une animalité humaine (« l'immanence pure ») dont l'ouverture n'est que plan de saturation et de séparation par l'entremise de techniques fongibles aimées comme naturelles, c'est-à-dire fétichisées. Et comme chez Wittgenstein (*Recherches philosophiques*), mais avec un léger déplacement, c'est le langage comme expérience commune qui en constitue le ressort, faisant passer le savoir – et toute représentation constituée – dans le domaine du pouvoir et de la puissance.

Il faut alors admettre que l'expérience du langage, la *Zerstreuung* et la tonalité de l'ennui profond peuvent se mêler sans partage, dans un agencement où le comique et l'ahurissement créent du vide, tout comme l'ennui désactive ou épuise l'actuel en le remettant à une impuissance puissante. Dans ce tableau, l'*experimentum linguae* vient verticaliser ces opérations désactivantes, non d'une manière principielle, mais dans une nécessité trouvée, se constituant en geste vertical. C'est ainsi que la saturation et la séparation de la communication récréative sont attaquées par une éthopoïétique d'une teneur singulière. Cette éthopoïétique fixe la volonté et la présence ailleurs que dans la personne, tout en nourrissant sa consistance et sa verticalité d'une plasmaticité interruptive et discontinuiste. Elle fait une virtualisation (le « pur événement ») qui devient tout de suite dramaturgique et historique (incluant langage et pensée). Elle crée du possible et de l'actuel. Et c'est bien une telle mise en puissance que fait très modestement Novarina : mise en puissance du langage, mise en puissance des affects et des percepts, dans une exemplarité à rebours de la neutralisation ironiste et de l'individualisme possessif. Toutefois, il va sans dire que ce travail est filtré par un réseau de diffusion institutionnel, au premier chef sous l'égide immatérielle du concept de littérature et de ses dérivés (genres littéraires, aura, idéologie et histoire de la littérature, etc.). Néanmoins, il nous semble porter une force qui n'appartient pas à ce réseau – lequel tente aussi de le capturer (d'une manière analogue à l'impossible capture d'Artaud).

Une forme linguistique, éthique et politique peut nous servir à penser la *Zerstreuung* en direction du littéral, pour en replier l'intensité, l'extravagance et l'expérimentalisme éventuels en direction d'une sobriété qui peut paraître tenir de l'ennui – et certainement d'une imperceptibilité. Complice de la plasmaticité, la *Zerstreuung* gagne en adhérence par une expérience du langage lors de laquelle il devient impossible de dissocier la forme-de-vie d'une dépersonnalisation, une présence commune d'une puissance impersonnelle, dans la fin de l'attribution de la volonté et de la présence à l'individu articulé par un principe d'identité. Cette forme ou cette méthode, mais aussi cette expérience du langage et de l'appartenance, c'est l'exemple.

5.2.4 – L'exemple

Avant toutes choses, il n'est pas inutile de rappeler l'étymologie du mot exemple, puisqu'il renvoie à un horizon conceptuel où fongibilité et prise (*nehmen* et *Nahme*) s'entrecroisent. *Exemple* est emprunté

au latin *exemplum* « objet mis à part, pour servir de modèle », d'où « échantillon », « reproduction, copie » et « modèle, chose exemplaire ». *Exemplum* dérive de *eximere*, au supin *exemptum* (cf. exempt), « supprimer », « retirer », de la famille de *emere*, *emptum*, et signifiant à l'origine « prendre », puis en latin classique « prendre contre de l'argent, acheter ». *Emere* [...] a des correspondants dans plusieurs langues indoeuropéennes : le vieux slave *ima* « je prends », le gotique *niman* « prendre » (allemand *nehmen*), etc.⁶³³.

L'exemple s'inscrit donc sur une toile sémantique archéologiquement très riche. Avant même d'avoir une extension grammaticale, il s'agit d'un mot qui descend d'une filiation entre la fongibilité numérique et mercantile et un concept de prise remontant à la racine **nem*. Naturellement, l'exemple représente un rapport à la fongibilité, où, d'une part, l'infongible paraît capturé par un *nomos*, alors que, d'autre part, il est aussi soustrait, par son exposition même, à un ensemble de subordination générique ou numérique, subordination principielle ou économique. Par ailleurs, sa relation au « modèle » est une relation indirecte au registre du modelage et du plastique – d'où que nous puissions penser, avec l'exemple, une sortie imperceptible, analogue à l'*Ausweg* simiesque. Comme le détail qui se détache, l'exemple implique une soustraction parallèle à l'appartenance. Également, comme l'indique Agamben, l'exemple nourrit une relation symétrique avec l'exception, dans une appartenance labile – voire innocente – à un *nomos* : « l'exemple est l'inverse symétrique de l'exception : tandis que celle-ci est incluse de par son exclusion, l'exemple est exclu de par la présentation de son inclusion⁶³⁴ ».

D'où aussi que l'exemple soit pensé par Agamben en regard du *toon* ou du *trickster*, dans une innocence acquise où la métaphysique et l'humanisme, comme devenirs humain du vivant, sont troués d'abord par un scepticisme, et ensuite par son surmontement, surmontement au cours duquel la stupeur économique est crevée par la double attaque de l'ennui et de la *Zerstreuung* comique : « Proprement impossible à sauver est en effet la vie où rien n'est à sauver, et contre elle fait naufrage la puissante machine théologique de l'*oikonomia* chrétienne⁶³⁵. » Et comme l'écrit Schürmann, « l'anarchie économique [de la présence] s'oppose à l'anarchie du pouvoir [technique] comme la légalité à l'anomie, comme la pensée à l'irrationnel, et comme la liberté à l'oppression⁶³⁶. » (Bien sûr, il faut lire en cette légalité la « pureté » des moyens sans fins, *gewaltlos*, dont « les lois perdent leur permanence » pour se présenter plutôt comme des règles mouvantes.) « Ils ont laissé derrière eux le monde de la faute et de la justice » dans un

⁶³³ *Dictionnaire historique de la langue française*.

⁶³⁴ Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, pp. 26-27.

⁶³⁵ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, p. 14.

⁶³⁶ Reiner Schürmann, op. cit., pp. 339 et suivantes.

« curieux mélange de friponnerie et d’humilité, d’inconscience de *toon*⁶³⁷... » Ce sont des esclaves qui interrompent, dans leur kénôse, le *nomos* sans même s’en apercevoir. Ils sont des sujets troués-passés. Au demeurant, l’exemplarité représente aussi un usage agrammatical du langage, dans un retrait parasitaire, comme celui de cet indélogeable copiste qui travaillait sur Wall Street.

L’exemple apparaît par ailleurs proche du *sampling*, soit un *break* interruptif qui place l’accent sur un détail musical ou ornemental. En ce sens, il participe d’une *Zerstreuung* favorable au rythme dansé (émergence du *breakdance*) ou « écrit » (émergence du graffiti, dont les pratiquants se nomment *writers*). Dans le cas du hip hop, le *sampling* participe d’une culture de l’exemple et de la réputation, où la vie et une certaine façon de vivre donne une charge « sémantique » et une valeur à l’expression linguistique – ce qui n’est pas très loin, faut-il le préciser, de la forme-de-vie et de l’idiorythmie.

Ceux qui connaissent bien l’histoire des ordres monastiques savent qu’au moins dans les premiers siècles, il est difficile de comprendre le statut de ce que les documents appellent la « règle ». [...] Elle s’identifie souvent avec le mode de vie du fondateur, considéré comme *forma vitae*, c’est-à-dire comme exemple à suivre [...]. Avec le développement progressif des ordres monastiques et la nécessité croissante d’un contrôle de la part de la curie romaine, le terme *regula* prend peu à peu le sens d’un texte écrit, conservé dans le monastère et destiné à être lu au préalable par celui qui, en embrassant la vie monastique, accepte de se soumettre aux prescriptions et aux interdits qu’il contient. Mais, au moins jusqu’à saint Benoît, la règle n’est pas une norme générale, mais seulement la communauté de vie (la cénobie, *koinós bios*) qui résulte d’un exemple et où la vie de chaque moine tend, à la limite, à devenir paradigmatique, à se constituer comme *forma vitae*⁶³⁸.

Dans une telle culture, la règle et l’exemple précèdent l’écrit. Ceci préfigure, à certains égards, l’opposition *play/game*, tout comme celle entre la *praxis* et le savoir. Il faut dire aussi que, par l’exemplarité, l’original et la copie deviennent des concepts inutiles – peut-être d’une manière analogue à la chute de l’aura (chute d’un paradigme théologico-politique) que provoque la reproduction mécanisée de la fongibilité générique, particulièrement avec la photographie et le cinéma (rappelons que, pour Benjamin, le cinéma est également le lieu d’un jeu entre régime optique haptique, acquisition d’habitude et *Zerstreuung*). « Il n’y a pas, dans le paradigme, une origine ou une *archè* : tout phénomène est l’origine, toute image est archaïque⁶³⁹. » (Ceci dit, la chute de l’aura est un concept qui concerne de près un paradigme théologico-politique; dans un paradigme économique, dans une société de contrôle, le fétichisme tient dans un sens de l’immanence assuré par un code vide numérique – et par-là la question de l’aura s’en trouve fondamentalement déplacée.)

⁶³⁷ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, p. 14.

⁶³⁸ Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, pp. 23-24.

⁶³⁹ Idem, p. 34.

De même, l'exemple est à la jointure d'un concept de rythme : rythme circadien et communautaire d'abord, rythme du travail ensuite, rythme de l'usage des outils (et il faut songer ici à l'influence de l'automobile dans l'élaboration du *gansta rap*), et enfin rythme tout court comme expression constituante. L'exemple est littéralement au croisement entre une rythmicité ou une périodicité et la charge de sens des *curios* – comme si l'exemple était à la fois engagé dans une rythmicité, une manière de fluer, et à la fois présenté comme un *curios*. En ce sens, l'exemple tient ici d'une expérience infongible du langage, dans une mise en présence. Et c'est ainsi qu'il peut s'arracher au dispositif dichotomique linguistique du signifiant/signifié pour prendre une valeur disjonctive et littérale. Il exerce un déplacement et un accroissement de présence et de volonté – individuation impersonnelle ou tierce dépersonnalisation, jusqu'à la création d'un style impersonnel. Mais cet effet de singularité n'a de consistance que dans une forme-de-vie (du monastère au gangstérisme), interdisant, quoi qu'en disent les apparences, l'individualisme. Leroi-Gourhan décrit d'ailleurs une sorte d'histoire du *curios*, qui intègre au passage la magie (qui précède la science dans son économie de la présence), jusqu'au cabinet de curiosité et à l'institution (muséale), dans une flèche différentielle qui n'est pas sans rappeler celle qui lie fonction-ornement-esthétique.

Du Moyen Âge au XIX^{ème} siècle, chez nous, se crée à partir de la jouissance esthétique des formes rares et spontanées, un puissant courant de collecte qui se porte non plus tout entier vers la magie, mais par transitions comme l'alchimie, vers les formes évolutives de la connaissance magique, la pharmacopée et les sciences naturelles. Il n'est à aucun degré douteux que le « Museum », héritier du cabinet de curiosités, reste jusqu'à des temps qui ne sont pas encore révolus le lieu où l'on ramasse les bizarreries, les formes monstrueuses et exceptionnelles, les corps qui sont en porte-à-faux par rapport au « bien-connu⁶⁴⁰ ».

L'insolite ou le monstrueux comme charge sémantique, « paléo-pensée », précèdent le savoir : soit la vie comme erreur et errance, comme événement et virtualisation – ce dont doit tenir compte l'épistémologue, selon Foucault.

Au centre de ces problèmes [du normal et du pathologique], il y a celui de l'erreur. Car, au niveau le plus fondamental de la vie, les jeux du code et du décodage laissent place à un aléa qui, avant d'être maladie, déficit ou monstruosité, est quelque chose comme une perturbation dans le système informatif, quelque chose comme une « méprise ». À la limite, la vie – de là son caractère radical – c'est ce qui est capable d'erreur⁶⁴¹.

L'exemple est un procédé capable de virtualisation et de soustraction dans une appartenance mise en puissance – en tant qu'expérience. Dans le cas d'Agamben, l'expérience, sous la forme de l'*experimentum linguae*, permet de penser un rapport exemplaire au monde, soit un rapport

⁶⁴⁰ André Leroi-Gourhan, op. cit., p. 216.

⁶⁴¹ Michel Foucault, « La vie : l'expérience et la science » (361) in *Dits et écrits*, tome II, p. 1593. Ce texte est commenté par Agamben dans un essai sur Foucault et Deleuze : « L'immanence absolue » in *La puissance de la pensée*, repris dans *Gilles Deleuze – Une vie philosophique* (Éric Alliez, dir.).

infongible qui « renégocie » l'appartenance tout comme la relation à la fongibilité, quelle qu'elle soit. En fait, la relation à la fongibilité numérique passe par une expérience infongible et erratique de la rythmicité, *dans toute son extension* (vitale, communautaire ou culturelle), échappant à la mesurabilité, tandis que la relation à la fongibilité générique passe par une expérience infongible et erratique du langage comme appartenance et forme-de-vie, échappant par-là à la définition. La mise en puissance par l'expérience recoupe l'exemplarité comme méthode d'organisation infongible, *praxis* dans une mise en présence sans principe ni fins. Enfin, dans la mesure où, comme nous l'avons vu, la fongibilité numérique subordonne la fongibilité générique par l'entremise de la communication récréative et des médias analogiques et numériques (la question identitaire s'en trouvant déplacée), l'exemplarité attaque la fongibilité numérique par une expérience de la forme-de-vie, du langage, mais aussi de l'image, qui engage un rapport singulier au singulier et effectue un transport littéral, c'est-à-dire une métamorphose plasmatique. À son tour, une telle métamorphose plasmatique entre dans le geste vertical, tantôt par sa seule puissance profanatoire et tantôt sous la guise du littéral. Quoi qu'il en soit, l'exemplarité participe du geste vertical par sa puissance plasmatique et littérale. À ce sujet, discutant du paradigme, Agamben écrit que « le paradigme, tout en étant un phénomène singulier sensible, contient en quelque sorte l'*eidōs*, la forme même qu'il s'agit de définir⁶⁴² ». De même, influencé explicitement par Foucault, Agamben rappelle une distinction que faisaient les Latins entre *exemplar* et *exemplum* : « le premier, que l'on considère avec les sens [...], indique ce que nous devons imiter [...]; le second exige en revanche une évaluation plus complexe [...] et revêt une signification surtout morale et intellectuelle⁶⁴³. » Nous retrouvons ici une nuance analogue à celle, « archéologique », que fait Auerbach lorsqu'il examine les origines du mot et du concept de *figura*, faisant pour ainsi dire sortir l'extension intellectuelle et spirituelle du concept hors d'un horizon technique et pratique⁶⁴⁴.

*

Dans *La communauté qui vient*, Agamben traite la question de l'exemple d'une manière décisive, et il y introduit les exemples (ou figures) du *toon* et du *trickster*. Comme le *toon* ou le *trickster* (figure mythique particulièrement liminaire), l'exemple se tient « à côté » : il est à la fois *Beispiel*,

⁶⁴² Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, p. 25.

⁶⁴³ Idem, p. 20.

⁶⁴⁴ Erich Auerbach, *Figura*, pp. 9-29. « Issu de la même racine que *ingere*, *figulus*, *factor* et *effigies*, *figura* signifie, à l'origine, 'forme plastique'. » (p. 9.)

« jeu à côté », et *para-deigma*, « ce qui se montre à côté ». « Car le lieu propre de l'exemple est toujours à côté de soi-même, dans l'espace vide où se déroule sa vie inqualifiable. Cette vie est la vie purement linguistique. » L'exemple sert ainsi à penser *l'experimentum linguae* (l'expérience du langage comme fait de parler) comme expérience d'un vide infongible et sans code, qui prend ici simultanément une valeur linguistique et politique, entendu qu'il en va d'un positionnement pratique face à l'appartenance, d'une manière anti-, sur- ou extra-prédicative (et donc en porte-à-faux face à la fongibilité générique, tant dans sa forme linguistique qu'analogique). À noter qu'une telle expérience n'est ni démontrable ni à prouver : elle n'est pas objet d'un savoir apodictique; elle est le « sujet » – à la fois exclus et comparatif – d'une décision (*Entscheidung* de personne, lequel fend les grilles programmatiques et les menus de choix) : c'est un centre de gravité. Dans ce geste (ludique, *playful*), le savoir, de même que la transcendance comme élément d'une métaphysique, dérivent d'un pouvoir ou d'une *praxis* sans principe (an-archique, même si elle peut se doter de règles *autonomes*), exactement comme l'existence ou la mise en présence précèdent l'essence (Schürmann, interprétant Heidegger). Agamben invoque incidemment la théorie des ensembles (proche en cela de Gödel et de Wittgenstein – et loin d'un Georg Cantor), entendu qu'il pense l'impossibilité d'un formalisme absolu par l'intermédiaire d'une politisation « commune » de l'expérience de l'appartenance, qui prend ipso facto valeur épistémologique : la pensée fait couramment et communément un monde. Ce faisant, c'est l'impossibilité d'un critère de jugement ultime qui vient assurer la consistance du commun, puisque, sans apodicité (sans la clef de voûte de la modernité, l'hégémonie de la conscience de soi), tout ce qui peut mettre fin au scepticisme est une confiance proprement quelconque, loin d'un individualisme possessif tout comme de l'idée d'un langage privé. *Untergang* et barbarie positive, l'exemple est ce qui survit à la civilisation et au jugement, et à tous les jugements, dans une innocence « acquise » : « Exemplaire est ce qui n'est défini par aucune propriété, sauf l'être-dit. [...] D'où son ambiguïté, dès qu'on décide de le prendre au sérieux⁶⁴⁵. » Le comique de l'exemple, le comique catastrophique du *toon*, est sa littéralité adhésive – soit la pure expérience, sans ironie, de l'adhésion ou de la forme-de-vie.

Il est le plus Commun, qui retranche de toute communauté réelle. D'où l'impuissance omnivalence de l'être quelconque. Il ne s'agit ni d'apathie ni de promiscuité ou de résignation. Ces singularités pures ne communiquent que dans l'espace vide de l'exemple, sans être rattachées à aucune identité. Elles se sont expropriées de toute identité, pour s'approprier l'appartenance même, le signe \in . *Tricksters* ou fainéants, aides [*Gebülfe*] ou *toons*, ils sont le modèle de la communauté qui vient⁶⁴⁶.

⁶⁴⁵ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, p. 17.

⁶⁴⁶ Ibid.

Ce rapport à la prédication qu'affecte le *toon* ou l'exemple ramène la fongibilité à l'infongible, comme si la faculté de juger revenait en réalité à une expérience sans fond ni fins, d'une manière analogue à la jointure figuration/*curios*. « Quant à l'incantation de droite et de gauche selon laquelle 'il nous faut des normes' pour comprendre, juger et agir, la réponse du phénoménologue a toujours été et doit être : pour apprendre que faire, *Einsicht* (perspicacité, inspection, circonspection; beaucoup moins intuition ou prise de conscience) suffit⁶⁴⁷. » Dès lors, l'acte de définition, proprement normatif, de la fongibilité générique, est invaginé en faveur d'une vie infongible capable de saisie, mais « déprise » et autonome. Si nous nous intéressons ici à la « littérature », il n'en reste pas moins que le geste exemplaire court-circuite la subordination de la fongibilité générique analogique dans la communication récréative. Ce faisant, l'exemple se rapproche aussi d'un sens de l'organisation proche du rythme (manière de fuir ou de fluer) – comme une attaque corollaire de la fongibilité numérique même – dont l'action la plus décisive est d'arrimer le temps au code vide de l'argent, par l'intermédiaire du travail, de l'entrepreneuriat ou encore de la spéculation financière⁶⁴⁸. L'exemple échappe semblablement à la réticulation statistique et informatique. Il tient ainsi dans un lieu vide, dans les limbes de « l'à-côté » interruptif et discontinuiste, entre la consistance de l'expérience commune et la viscosité plasmaticque du *bloom* protéen : au-delà de la stupeur, il est au milieu. Par conséquent, il articule aussi une désactivation avec une mise en puissance – *Zerstreuung* et littéralité.

L'exemple représente ainsi une technique ou une méthode de différenciation (virtualisation), non sous une théologie politique, mais dans les plis d'une économie biopolitique de la présence. En ce sens, la « figuration » paradigmatique n'est pas verticale a priori : « L'ensemble paradigmatique n'est jamais présumé aux paradigmes, mais leur reste immanent. [...] L'historicité du paradigme ne réside ni dans la diachronie ni dans la synchronie, mais dans un croisement entre les deux⁶⁴⁹. » Kénôtique, l'exemple vide et remplit à la fois. La puissance de différenciation, événementielle, devient aussi littérale et dramaturgique, en faisant « remonter » la plasmaticité de l'exemple dans un ordre textuel, une consistance, une rythmicité capable d'histoire. Et, même si cet ordre paraît tenir de ou emprunter à une figuration verticale, il demeure en coin entre horizontalité et verticalité, de manière *indépartageable* : il ne se laisse pas

⁶⁴⁷ Reiner Schürmann, *Des hégémonies brisées*, p. 773.

⁶⁴⁸ « Serons-nous assez forts et assez nombreux, dans l'insurrection, pour élaborer la rythmique qui interdit aux dispositifs de se réformer, de résorber l'advenu? [...] Saurons-nous accorder nos actes à la pulsation de la puissance, à la fluidité des phénomènes? » Collectif Tiquun, *Contributions à la guerre en cours*, p. 164.

⁶⁴⁹ Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, p. 34.

découper par la charrue du *nomos*, ni prendre par une capture générique – on ne peut en tirer le portrait; et sa viscosité adhésive est aussi, ainsi, précisément commune, si parfaitement « distribuée » qu'elle n'a pas à être « distribuée » ou « attribuée » : l'attribution y est déjà pour tous. De même, la *praxis* qui se dote de ses propres règles et qui se place avant les principes (a posteriori, de facto) n'a pas « besoin » de découler d'une éthique prescriptive. (D'où peut-être aussi que l'exemple comique verse dans une cruauté impersonnelle et non-sadique, à rebours de la neutralité ironique libérale et de ses prises d'absence. Incidemment, dans une posture conceptuelle voisine de Clastres, Deleuze oppose un jugement transcendantal à une cruauté immanente, plaçant possiblement Kant/Luther face à Kafka/Artaud, contre une hégémonie de la conscience de soi⁶⁵⁰.) L'exemple devient ainsi ce qui est apte à produire des plans de clivage. Agamben écrit ainsi, à propos de ses travaux « archéologiques », mais aussi à propos de ceux de Foucault, et dans un esprit très benjaminien, que « du paradigme dépend, en dernière analyse, la possibilité de produire, à l'intérieur d'une archive chronologique en soi inerte, ces plans de clivage [...] qui seuls permettent de les rendre lisibles ». Aussi bien, la production de tels *plans de clivage* n'est rien d'autre qu'une restitution à l'usage, à la fois profanatoire et messianique (interruptive) : l'exemple est ce qui restitue à l'usage. À la fois événement et dramaturgie, il passe comme un « objet » aimable et capable d'histoire : « une *restitutio* séculière [*weltliche*] [...] conduit à l'éternité d'un anéantissement [*Untergang*], et le rythme de cette réalité séculière éternellement évanescence [*vergebenden*], évanescence dans sa totalité, évanescence dans sa totalité spatiale mais aussi temporelle, le rythme de cette nature messianique est le bonheur⁶⁵¹ [*Glück*]. »

L'exemple produit un plan de clivage ou une virtualisation. Certes, ce geste est chez Benjamin comme chez Deleuze proche d'une minorité (celle des *Unterdrückten*) ou d'une minoration (un « devenir-mineur »). Mais il prend chez Agamben comme chez Tiqqun une autre valence, proche à la fois de l'esprit benjaminien *et* de l'esprit deleuzien. C'est ainsi que l'exemple est pensé comme une singularité ou comme l'intelligible, expérience entre le particulier individuel et l'universel, mais aussi entre une immanence pure et la transcendance. « La singularité renonce [...] au faux dilemme qui contraint la connaissance à choisir entre le caractère ineffable de l'individu et l'intelligibilité de l'universel⁶⁵². » La singularité quelconque ou

⁶⁵⁰ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, « Pour en finir avec le jugement ». Reiner Schürmann, *Les hégémonies brisées*, p. 461 et suivantes.

⁶⁵¹ Walter Benjamin, *Œuvres I*, « Fragment théologico-politique », pp. 264-265.

⁶⁵² Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, p. 10.

l'intelligible sont pensés en termes immédiatement politiques, c'est-à-dire comme une expérience impersonnelle, et qui plus est, comme une expérience du fait de parler (qui engage le langage et l'image, tout comme, dirions-nous, rythme et figuration). Mais cette expérience n'est pas donnée comme une structure transcendantale qui reconduirait une conscience de soi (par exemple, l'ego transcendantal) ou qui garantirait le savoir (Descartes, Husserl); elle est ce qui vient et qui est accepté comme tel, présence et puissance communes sans garantie ni fondement nécessaire – et ainsi d'autant plus aimable ou à aimer. En cela, Agamben entre dans une ouverture pratiquée entre Benjamin et Heidegger. Pour sa part, proche de l'empirisme radical et du pragmatisme de William James, ou encore du vitalisme nietzschéen, Deleuze pense cette expérience comme « l'immanence pure », le vivant, ou la vie (« l'immanence : une vie »); Agamben pense plutôt cette vie nue (*bloß Leben*) auprès d'une forme-de-vie, qui n'est rien absolument d'autre que l'expérience du langage comme fait politique impersonnel et non-institutionnel. Cette expérience est également ce qui permet de penser la fongibilité *à partir* de l'infongible, et l'histoire *à partir* de l'événement. En effet, puisqu'elle est exemplaire, déambulant de singularité en singularité, elle permet de penser le langage en dehors de l'horizon métaphysique tracé par les langues indo-européennes en général, et par l'usage du verbe être en particulier; et de le penser comme un fait du vivant (Dennett). « L'antinomie de l'individuel et de l'universel tire son origine du langage⁶⁵³. » Les effets politiques de telles considérations philosophiques engagent une rupture possible de toutes les hégémonies, entendu que celles-ci reposent en dernière ligne sur une conscience de soi entretenu par les langues occidentales, et héritée de la métaphysique occidentale et de la théologie : « on est bien d'accord : avec l'hégémonie de la conscience de soi se joue le sort des hégémonies tout court⁶⁵⁴ ». De même, elles s'opposent au découpage théologico-politique entre la transcendance et ses sujets individuels, entre l'Un et le multiple. Cependant, et comme nous l'avons vu, l'exemple, dans *l'experimentum linguae*, attaque autant les modèles de subordination basés sur la fongibilité générique que ceux qui reposent sur la fongibilité numérique. L'exemple attaque en sortant, et il sort autant d'un paradigme théologico-politique que d'un paradigme biopolitique fondé sur l'administration de la vie nue, dans une économie militaro-récréative qui est à la fois technique et communication récréative. C'est que dans l'exemple il en va d'un sens de l'infongible mis en puissance ou en consistance. Par digression ou profanation, l'exemple « s'oppose » au service identitaire et à l'exercice de prédication – du nationalisme à la page web personnelle en passant par les « *minor studies* », mais il ne sombre pas pour autant dans la labilité

⁶⁵³ Idem, p. 15.

⁶⁵⁴ Reiner Schürmann, *Des hégémonies brisées*, p. 642.

de la communication récréative, entendu qu'il entre dans un geste vertical. L'exemple accomplit un *experimentum linguae* qui s'approprie également des figures transcendantes, selon une forme-de-vie; qui se donne, en d'autres termes, ses propres règles, au fur et à mesure. Au surplus, l'exemple ne doit et ne peut précisément pas être pensé en termes individuels ou atomistiques : la personnalisation figurative, par le *toon* idiosyncratique ou le *trickster*, ne doit pas laisser penser l'exemple dans un paradigme de séparation privée, puisque l'exemple relève bien plus de l'expérience pure (comme relation qui ne se rapporte pas à une prédication ou à une capitalisation) que d'une conscience de soi dans un monde de représentation. L'exemple décréé autant qu'il crée : il est métamorphique, et son intensité, tout comme sa cruauté, échappe à l'individualisme possessif nécessaire à l'ironie libérale. Comme l'évoque Schürmann en parlant de dépossession : « Le Je singulier n'implique donc ni plénitude ni propriété. Il n'est pas la façon d'une liberté autonome, pas le soi. Il surgit plutôt avec la stratégie déphénoménologisante dans l'expérience ordinaire : avec l'expropriation hors du monde propre⁶⁵⁵. » C'est à ce lieu de vide ou d'abstraction, entre rythme et figuration, qu'appartenance et dépossession se superposent indépartageablement.

Voici comment Tiquun évoque la polarisation : « L'unité humaine élémentaire n'est pas le *corps* – l'individu, mais la forme-de-vie. La forme-de-vie n'est pas l'*au-delà* de la vie nue, elle est plutôt sa polarisation intime⁶⁵⁶ ». Et voilà aussi pourquoi Agamben évoque la bipolarité, comme une machine de consistance qui coupe la binarité logique ou dialectique pour entrer dans des champs de force – ou encore comme une image dialectique qui entraîne un blocage, avec la grâce du pantin évidé. Mieux qu'une polarisation, Agamben évoque la décréation, « l'entre » qui seul entre et sort des champs de force, ou encore le « comme non » paulinien autonome qui défie la Loi. Ici, le tiers comparatif de l'exemple croise le tiers exclu, ou encore une tierce dépersonnalisation (i.e. la singularisation au sens que lui donne Schürmann). L'exemple prend corps d'analogie (métamorphose et non métaphore).

L'analogie s'oppose au principe dichotomique qui domine la logique occidentale. Contre l'alternative « ou bien A ou bien B », qui exclut un troisième terme, elle fait valoir à chaque fois son *tertium datur*, son obstiné « ni A ni B ». L'analogie intervient donc dans les dichotomies logiques [...] non pour les combiner dans une synthèse supérieure, mais pour les transformer dans un champ de forces parcourues par des tensions polaires, dans lesquelles, exactement comme dans un champ électro-magnétique, elles perdent leur identité substantielle⁶⁵⁷.

⁶⁵⁵ Idem, pp. 780-781. Il convient de souligner ici l'importance des travaux de Schürmann sur ceux d'Agamben, particulièrement quant au concept de « singularité qui vient ».

⁶⁵⁶ Tiquun, *Introduction à la guerre civile*, propositions 1 et 2.

⁶⁵⁷ Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, p. 21.

Autrement dit, l'analogie renvoie dos à dos les opposés, comme Bugs Bunny dans le combat. Aussi bien, le geste vertical joue-t-il d'une telle bipolarité exemplaire, en étant toujours « à côté » tout en s'incluant, d'une manière adhésive (et tout ce qu'affirme Novarina du christianisme comme religion de l'inversion, dans *L'Envers de l'esprit* [pp. 135-155], s'applique ici). L'exemple jouit ainsi d'une sorte de camouflage logique, en transparence : « L'exemple est exclu de par la présentation de son inclusion. Mais ainsi, selon le sens étymologique du terme grec, il montre à côté de lui (*para-deiknymí*) son intelligibilité et, en même temps, celle de la classe qu'il constitue⁶⁵⁸ ». Il circule, il n'a rien à voir, il est « lui-même » en toute innocence et invisiblement. Au jeu d'inclusion biopolitique, où une majorité ou une majeure détermine toujours sa négation, sa mineure, à l'avance, l'exemple répond par une contre-inclusion, comme une appartenance qui crève de transparence, et fuit ainsi. Il est ainsi contre-économique, opérant une « métaphysique critique ». Tiqqun, à la suite de Schürmann, et dans le sens d'Agamben, prend un certain Deleuze (peut-être celui des *Deleuze studies*⁶⁵⁹) à rebours :

Un couple [...] comporte une majeure et une mineure. [...] Nous devons apprendre à nous effacer, à passer inaperçu dans la bande grise de chaque dispositif, à nous camoufler derrière sa majeure. Quand bien même notre impulsion spontanée serait d'opposer le goût de l'anormal au désir de conformité, nous devons acquérir l'art de devenir parfaitement anonymes, d'offrir l'apparence de la pure conformité. [...] On ne s'affranchit jamais d'un dispositif en s'engageant dans sa mineure⁶⁶⁰.

Mais en même temps, ils s'engagent vers le cœur d'une certaine idée de la minorité, que nous retrouvons, non tant dans le concept de « littérature minoritaire » que dans celui de *littéralité*, qui vient à juste titre parasiter la saturation et la prédication, comme un exemple qui ferait de l'événement une dramaturgie, et de la dramaturgie, un événement interruptif ou une métamorphose (dans le *Jetztzeit* messianique) : « La liberté supérieure ne réside pas dans l'absence de prédicat, dans l'anonymat *par défaut*. La liberté supérieure résulte au contraire de la *saturation* de prédicats, de leur amoncellement anarchique. La surprédication s'annule automatiquement en imprédicabilité définitive. » Ils citent ensuite Deleuze : « Là nous n'avons plus de secret, nous n'avons plus rien à cacher. C'est nous qui sommes devenus un secret, c'est nous qui sommes cachés, bien que tout ce que nous faisons, nous le fassions au grand jour et dans la lumière crue⁶⁶¹. » Mais on aurait tout aussi bien pu citer les lignes suivantes : « C'est que traître, c'est difficile, c'est créer [*ou décréer* : « *involution créatrice* »]. Il faut y perdre son identité, son visage. Il faut disparaître, devenir inconnu. [...] Être enfin inconnu, comme peu de gens le sont, c'est cela, trahir. C'est très difficile de ne plus être connu du tout, même de sa

⁶⁵⁸ Idem, p. 27.

⁶⁵⁹ Cf. François Cusset, « Becoming Deleuzian » in *Deleuze et les écrivains* (Gelas et Micolet, dir.), p. 347.

⁶⁶⁰ Tiqqun, *Contributions à la guerre en cours*, « ...comme science des dispositifs », pp. 156-157.

⁶⁶¹ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 58; Tiqqun, *Contributions à la guerre en cours*, p. 156.

concierge⁶⁶²... » Ce qui recoupe aussi, bien sûr, des intuitions de *Mille Plateaux*, où on y tient un propos presque identique au mot près, mais en ajoutant ceci : « Il y faut beaucoup d'ascèse, de sobriété, d'involution créatrice : une élégance anglaise, un tissu anglais, se confondre avec les murs, éliminer le trop-perçu, le trop-à-percevoir⁶⁶³. » Cette dépersonnalisation et cette disparition dans l'imperceptibilité triviale, Tiqqun l'envisage comme un geste tactique, et Deleuze, comme un devenir : « Il n'y a plus de secret. On est devenu comme tout le monde, mais justement on a fait de 'tout-le-monde' un *devenir*. On est devenu imperceptible, clandestin⁶⁶⁴. » Difficile toutefois de voir comment elle s'accorde avec une littéralité, ou avec un événement interruptif qui prend consistance dramaturgique. Mais l'abolition du secret signale aussi l'abolition du signifié, ou du moins celle d'une référentialité qui assigne le signifié au signifiant, tout comme celle d'un régime linguistique oscillant entre le propre et le figuré. Par le transport de la métamorphose exemplaire, le secret passe à la latence historique du virtuel – commun mais sans norme, singulier mais sans minoration. La littéralité apparaît ici à nouveau, et elle apparaît comme un acte de langage fort singulier, proche de l'*experimentum linguae*.

Peut-être est-ce en direction du littéral que s'engage Agamben en évoquant l'intelligibilité exemplaire : « L'intelligibilité qui est en cause dans le paradigme a un caractère ontologique, elle ne se réfère pas au rapport cognitif entre un sujet et un objet, mais à l'être. Il y a une ontologie paradigmatique⁶⁶⁵. » Cette ontologie est plus proche d'un empirisme radical que de la plasticité absolue et formelle de « l'*Aufhebung* de l'*Aufhebung* » de Malabou. En fait, elle nous paraît relever d'une production de réalité et d'une économie de la présence anarchiques (elle est donc en un sens « contre-économique »), et elle ne peut être confondue avec une éthique communicationnelle, ni même avec un legs de la déconstruction derridienne (« messianisme bloqué »). Quoi qu'il en soit, l'émergence d'un lien entre l'*experimentum linguae* et la littéralité représente également un lien entre les traits fondamentaux de la pensée d'Agamben et certaines idées des travaux de Deleuze – un lien qui peut en étonner certains, entendu qu'on a parfois tendance à rabattre le premier sur une transcendance, par son usage de la théologie, et qu'on rabat parfois le second sur une immanence pure supportant, non sans contradiction, des enjeux identitaires individualisés. Du reste, nous croyons qu'il est bel et bien possible d'établir des passerelles entre les deux projets philosophiques. Conséquemment, il est également

⁶⁶² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, pp. 56-57.

⁶⁶³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 342.

⁶⁶⁴ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 154.

⁶⁶⁵ Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, p. 36.

possible au comparatiste de rapprocher des travaux aussi disparates que ceux de Valère Novarina ou de David Foster Wallace – où consistance et intensité sont ensemble mises en valeur.

L'exemplarité se connecte à la littéralité à certains égards. Ainsi le conte, proche d'un fond narratif oral, devient un modèle pour la pensée de l'énonciation collective chez Deleuze – là où, chez Benjamin, elle est plus proche d'une tradition des formes-de-vie contre une histoire des vainqueurs, repliant l'une contre l'autre *Le Narrateur* [*Der Erzähler*] et les thèses *Sur le concept d'histoire*. Deleuze rapproche le conte d'un devenir-sorcier, en isolant le conte du mythe ou de la compréhension structurale des récits selon un ordre imaginaire et symbolique. Tout comme le rhizome n'est ni arborescence ni racine fasciculée, le conte n'est ni mythique ni imaginaire, ni série ni structure⁶⁶⁶ (analogie de proportion ou analogie de proportionnalité). Et c'est à ce niveau qu'il faut situer les *massive speech acts*⁶⁶⁷ de la littéralité. « Comme si, à côté des deux modèles, celui du sacrifice et de la série, celui de l'institution totémique et de la structure, il y avait place encore pour quelque chose d'autre, plus secret, plus souterrain : *le sorcier* et les devenirs, qui s'expriment dans les contes, non plus dans les mythes ou les rites⁶⁶⁸ » Deleuze élabore sa théorie du devenir comme une littéralité pragmatique, et nous pourrions même affirmer que la théorie deleuzienne du devenir, aujourd'hui en vedette, dérive du *Kafka*, ce qui ferait de la littéralité un élément philosophique qui surpasse en puissance l'idée de littérature minoritaire. « Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. [...] Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même⁶⁶⁹. » Dès lors, devenir, littéralité et magie se conviennent pour répondre à ce que Tiquun – soudant Ernesto de Martino avec Reiner Schürmann – nomme une « crise de la présence ». Mais ils ne le font que selon une forme-de-vie, trait logique présent chez Deleuze sous la forme de l'anomal (dont on n'a peut-être pas assez exploré l'ambiguïté). Tout cela donne à l'exemplarité et à la littéralité une incontournable texture éthopoiétique et idiorrythmique.

C'est également ici que nous situons le « protocole d'expérience », lequel est sporadiquement mentionné par Deleuze et Guattari pour penser une littérature massivement pragmatique, c'est-à-dire littérale. « Faire vibrer des séquences, ouvrir le mot sur des intensités intérieures

⁶⁶⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 286 et suivantes.

⁶⁶⁷ Idem, cf. chapitre 4.

⁶⁶⁸ Idem, p. 291.

⁶⁶⁹ Ibid.

inouïes, bref un *usage intensif* assignifiant de la langue. [...] Circuit d'états qui forme un devenir mutuel, au sein d'un agencement nécessairement multiple ou collectif⁶⁷⁰. » Ce qui nous laisse penser qu'on a peut-être trop insisté sur la minoration – souvent dans une représentation identitaire confirmant un exosquelette individuel – dans les domaines littéraires, artistiques et médiatiques où la pensée de Deleuze s'est répandue avec une célérité significative. La littéralité apparaît plutôt comme un élément exemplaire, où la règle s'oppose au principe (comme *play* et *game*), et où l'expérience du langage comme forme-de-vie (tiers analogique mais aussi tierce dépersonnalisation) prend une forme aussi intense qu'éthopoiétique. C'est ainsi que nous interprétons ce passage du *Principe d'anarchie* de Schürmann, où les règles deviennent des « maximes matérielles », d'une manière analogue au geste vertical. Ce faisant, ce n'est pas tellement la règle en soi qui est déterminante que ce qui constitue continûment la règle, dans un rapport semblable à celui qui tient le rythme et la mesure :

Si, en revanche, on entend par « formel » l'ensemble des traits selon lesquels les hommes ont agi – traits généralisables au-delà des époques – alors ces traits ont pour source, non pas l'originel, mais l'originnaire. Ils naissent alors de la même façon que les catégories de la présence. Comme celles-ci, ce sont des *règles* et non plus des normes. [...] Dans cette formalisation, nous restons avec Kant. Aussi l'incidence pratique des catégories – dont Heidegger (contre Kant, cette fois) ne dit rien sous peine de risquer une nouvelle dichotomie entre théorie et pratique – confirme-t-elle qu'anarchie veut dire absence de règne, mais non pas absence de règles. [...] Une fois les règles formelles de l'agir placées du côté de la présence et de son événement, les maximes matérielles apparaissent du côté des économies et de leur histoire⁶⁷¹.

Chez Schürmann, la présence est événement (et il recoupe ainsi partiellement Deleuze). Schürmann indique bien qu'elle ne réalise pas « l'idée théologique », qu'elle ne réalise pas « les idées cosmologiques » et qu'elle ne réalise pas non plus « l'idée anthropologique » – elle ne répond d'aucune hégémonie :

N'étant réductible, ne serait-ce que sous cape, à aucune des trois idées traditionnelles, d'où les métaphysiciens ont construit l'infini, Dieu, le Monde, l'Homme, ni à leur unité dans le concept, la présence ne tombe pas dans « l'ou bien-ou bien » du fini et de l'infini. Avec la représentation de l'infini, son contraire, celle du fini, est mise hors fonctionnement aussi. Il ne faudrait donc pas non plus parler de finitude à propos de la présence, mais déconstruire ce concept et parler plutôt de ce qui arrive – d'événement, précisément⁶⁷².

Par conséquent, la règle est bien une consistance produite de manière événementielle, et elle relève d'une certaine expérience. C'est-à-dire que l'expérience, la capacité à faire des expériences (par exemple l'expérience du langage), tient dans une événementialité ou dans une virtualisation capable d'historicité, à la fois mouvement et mise présence. Il y a une « mise » qui échappe à la « prise », flux échappant au *nomos*. Et cette mise prend un sens éthopoiétique qui engage une exemplarité et une littéralité. Exemplarité et littéralité s'infléchissent dans une

⁶⁷⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 41.

⁶⁷¹ Reiner Schürmann, *Le Principe d'anarchie*, pp. 344-345.

⁶⁷² Idem, pp. 346-347.

expérience éthopoiétique – un arrangement de la manière. C’est aussi le sens que nous donnons au protocole d’expérience, qui fonctionnerait en littérature de manière exemplaire et littérale, comme un *massive speech act* ou un « agencement collectif d’énonciation » (contre les mots d’ordre de la communication récréative, mais aussi contre l’herméneutique, si nous suivons Deleuze).

Nous ne croyons qu’à une politique de Kafka, qui n’est ni imaginaire ni symbolique. Nous ne croyons qu’à une ou des machines de Kafka qui ne sont ni structure ni fantasme. Nous ne croyons qu’à une expérimentation de Kafka, sans interprétation ni signifiante, mais seulement des protocoles d’expériences⁶⁷³.

Aussi bien, le littéral engage une « littérature » métamorphique, dont la plasmaticité exige une forme-de-vie, et dont la forme-de-vie vient mise en présence. Toutefois, le protocole d’expérience, exemplarité littérale, peut engager une sobriété qui se décline en deux aspects : d’une part, une imperceptibilité; de l’autre, une « involution créatrice » qui rappelle Bartleby, et qu’Agamben désigne comme *décréation* (François Zourabichivili renvoie à un tel geste de virtualisation, en évoquant « l’épuisement du possible »). « Dans le devenir, il s’agit plutôt d’involuer : ce n’est ni régresser ni progresser. Devenir, c’est devenir de plus en plus sobre, de plus en plus simple, devenir de plus en plus désert, et par là même peuplé⁶⁷⁴. »

Il faut voir dans le conte et le protocole d’expérience des concepts qui concernent un passage entre l’exemplarité et la littéralité – précisément comme l’*experimentum linguae* d’Agamben peut passer au devenir du littéral deleuzien. Aussi n’est-ce pas sans hasard que les deux auteurs aient produit une lecture convergente de Bartleby, tout comme ils ont produit plusieurs commentaires sur Kleist, Walser et Kafka – dont les œuvres ont nourri des passages souvent décisifs de leur œuvre philosophique respective (concept de *toon* exemplaire chez Agamben, concept de devenir et de littérature minoritaires chez Deleuze). Incidemment, David Foster Wallace a également intégré Kafka dans son écriture (à la fois dans ses romans et dans ses essais), ce qui nous porte à croire qu’il (DFW) pourrait gagner à être lu sous l’éclairage de la littéralité.

*

L’exemple permet d’envisager une sortie hors de la figuration, hors d’un paradigme théologico-politique et hors de la métaphore, dans un *experimentum linguae* au plus près d’une rythmicité et

⁶⁷³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 14.

⁶⁷⁴ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 37.

de la sémiotique « nue » des *curios*. Il est proche de la *Zerstreuung* et de l'ennui (une crise de la présence expérimentée en tant que telle), proche également du comique et du *toon* (et nous verrons comment « tout comique est littéral »). Il est liminaire, une singularité « anormale » (où situer l'*Eigentümlichkeit* de Kafka); mais l'inclusion ou l'appartenance disjonctive qu'il opère est l'opposé symétrique de l'état d'exception. Aussi ne tient-il pas dans un jeu identitaire autour d'une souveraineté générique qui déciderait de l'état d'exception : il n'est ni dans un Je national, ni dans un Je mineur (celui trituré par les *whatever studies* et leur héroïsme).

Les singularités polymorphes se constituent, et les thèses monomorphes se destituent [...]. Le Je singulier n'implique [...] ni plénitude ni propriété. Il n'est pas la façon d'une liberté autonome, pas le soi. Il surgit plutôt avec la stratégie déphénoménologisante dans l'expérience ordinaire : avec l'expropriation hors du monde propre. [...] Mon monde est toujours sur le point de m'expulser, le singulier a son être plutôt par temporalité d'imminence. Je suis « je », dépossédé singulièrement⁶⁷⁵.

Sa singularisation n'est pas celle d'une conscience de soi ni même d'un sujet constitué. C'est un désœuvrement imperceptible, sobre, et en cela, il fait pont entre la plasmaticité de l'*experimentum linguae* et l'imperceptibilité du littéral. Paradoxalement, l'exemplarité fait passer le plasmaticité à l'adhésion imperceptible, à l'appartenance au premier degré, mais par une sobriété et un sens de la soustraction, une décréation ou un *hacking* (Wark). L'exemple est mû par un vide ou un évidement, et son désœuvrement est justement apte à prendre toutes les formes, y compris celle la plus imperceptible qui soit, la plus commune et la plus littérale – dans un surmontement et de l'ironie et du scepticisme (l'innocence acquise).

Tout le destin de l'ironie est lié à la représentation, l'ironie assure l'individuation ou la subjectivation du représentant. [...] Ce ne sont pas les problèmes de l'humour [*i.e. du comique*], qui n'a jamais cessé de défaire les jeux des principes ou des causes au profit des effets, les jeux de la représentation au profit de l'événement, les jeux de l'individuation ou de la subjectivation au profit des multiplicités⁶⁷⁶.

L'exemple permet de lier l'*experimentum linguae*, plus proche du « poétique », d'une narrativité pragmatique et littérale. Il permet en outre de comprendre la plasmaticité – particulièrement celle qu'effectue la *Zerstreuung* – dans un geste vertical proprement éthopoiétique, la littéralité apparaissant soudainement comme le fait d'une forme-de-vie.

5.2.5 – Novarina – récapitulation

Nous avons considéré l'art de Valère Novarina à partir des réflexions de ce dernier sur le langage et la dramaturgie. Cet art est poétique en ce sens qu'il accomplit un *experimentum linguae*, dans une plasmaticité explicite (par contraste avec la littéralité, imperceptiblement plasmaticité). Aussi cette plasmaticité même peut-elle y devenir un enjeu « littéraire » et

⁶⁷⁵ Reiner Schürmann, *Des hégémonies brisées*, pp. 780-781.

⁶⁷⁶ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, pp. 84-85.

éthopoïétique, et prendre corps d'énonciation. Elle propose littéralement une expérience du langage proche de l'infongibilité du *curios*. Novarina exprime ou énonce plasmatiquement, en deux temps qui s'infléchissent : dans un travail du langage par l'écriture d'abord, et dans une « mise en scène » ensuite, où la lecture silencieuse est excédée. Soit dans l'écriture : Novarina use d'erreurs grammaticales et de sautes linguistiques (*glitches*), jusqu'à « l'agrammatical »; ou bien il travaille un bouleversement lexical, à la fois dans un axe archaïque, dans un axe barbare et dans un axe néologique; ou bien il travaille la répétition, par la scissiparité différenciatrice des « personnages » (geste par ailleurs kafkaïen), par prolifération (« un acteur vu dans une infinité de jumelles⁶⁷⁷ »), par énumération ou encore dans l'usage de longues listes; ou bien il égrène et remonte les mots, usant de préfixes, d'affixes et de suffixes comme de poudre agglomérante (éléments métamorphiques, et non synthétiques, ceci dit). Soit dans la pratique : Novarina énonce « quatre états du texte⁶⁷⁸ », (i) de l'intérieur du crâne, (ii) à la lecture à l'italienne, (iii) à la mise en scène corporelle (iv) jusqu'à la mise en présence dans la coprésence des corps (« spectacle »). Cette « poétique » plasmatique, mise en puissance ou mise en mouvement qui sont nécessairement éthopoïétiques, est bien résumée – quoi qu'avec une sorte d'envie d'avant-gardisme fondateur – par Jean-Patrice Courtois :

Logodynamique dit Novarina, à inventer, « dynamique verbale », voici une expression simple et un mot nouveau pour un art nouveau, motivé : la mise en mouvement du langage. Dans ce dédoublement dénominateur se disent deux choses à la fois : 1) l'accent mis sur ce qui *fait* du mouvement dans la langue et en premier lieu la « passion néologique », la liste, l'écriture en slogans, le comique du langage, tout ce qui fait le tableau de l'inconnu venant nous saluer en giclant au cœur des mots et phrases –, et 2) l'axiome poussé et mâché jusqu'à l'os que ce n'est qu'en mettant le mouvement dans la langue qu'on comprend ce qu'est le langage, un *faire*, une *action*, à prendre comme tels⁶⁷⁹.

Et ce moteur à deux temps tient aussi dans une motricité kénôtique, où la conscience de soi et la figure humaine sont évidées en faveur d'un langage impersonnel, *à la fois* divin et matériel (comme chez Kleist), *à la fois* limpide et opaque (signifiant et signifié abolis). « *Défigurer* est quelque chose qui *effectue* pour *défaire*. Défaire, encore un *faire*⁶⁸⁰. »

Si cette plasmaticité effectue certes une *Zerstreuung*, attaquant par détournement et *hacking* la saturation et l'amusement provoqués dans la communication récréative, elle n'en est pas pour autant proche d'une sobriété qui pourrait emprunter à l'ennui profond. Son sens du récit et sa dramaturgie n'arrivent qu'après et par l'évidement et la défiguration – lors duquel une expérience singulière et liminaire du langage se fait jour. Aussi la rythmicité y est-elle visqueuse,

⁶⁷⁷ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, p. 95.

⁶⁷⁸ Valère Novarina, *Lumières du corps*, pp. 88 et suivantes.

⁶⁷⁹ Jean-Patrice Courtois, « Travailler le vide » in *Valère Novarina – théâtres du verbe*, pp. 139-140.

⁶⁸⁰ Ibid.

même si le langage tient lieu de double de différentiation, ligne verticale où déplacer l'attribution de la volonté dans l'exercice d'une dépossession (*Vergängnis*).

La plasmaticité kénôtique de Novarina fonctionne néanmoins de manière exemplaire, dans une déambulation de singularisation en singularisation où le propre et le figuré s'évanouissent – chaque morceau devenant détail ou trouée en faveur d'une expérience du langage quelle qu'elle soit. Par l'exemplarité, cette plasmaticité est ainsi proche de la littéralité. Seulement, la littéralité tient dans des effets d'imperceptibilité, de sobriété et de construction qui échappent en partie d'une poétique donnée dans l'*experimentum linguae* d'une plasmaticité explicite. De plus, Novarina provoque une dépossession qui renvoie la fongibilité à l'infongible, et ce faisant, il provoque une minoration (Deleuze) par rapport à l'organisation majeure du langage dans la linguistique, dans la grammaire et dans la littérature au sens institutionnel et historique. Mais cette minoration demeure encore perceptible, puisqu'elle est explicite : elle est peut-être encore, même dans sa démolition et sa floculation, trop molaire. Aussi croyons-nous qu'il est possible de lui assigner une identité, soit celle qui se développerait dans une opposition exceptionnelle à la majorité, ou encore celle de l'expérimentalisme d'avant-garde. Et de ramener encore le plasmaticité à la terre ferme. Or ce problème n'est pas celui de la littéralité, autrement plus idiote – singulière mais dans une dépossession commune, quasi triviale. « I felt like the beady-eyed men I used to see on the commuting train⁶⁸¹... » Mais surtout : autrement sans représentation, puisque la représentation n'y est plus attaquée de front; elle est pour ainsi dire démolie viralemment, en pleine nuit, imperceptiblement, comme par magie. (C'est sous cette double attaque de la représentation qu'il faut respectivement inscrire la plasmaticité et la littéralité – mais aussi une large part des œuvres de Novarina, Kleist, Kafka ou David Foster Wallace.)

Dans ce contexte, la littéralité serait ainsi la plasmaticité opérant sous le couvert d'une publicité aveuglante; une plasmaticité qui ferait issue imperceptiblement, en fuyant dans une trivialité dont les effets sceptiques et les effets de stupeur auraient été surmontés. La plasmaticité la plus extrême, la *Zerstreuung* la plus effective, est celle qui a réussi à s'adjoindre l'ennui profond par agglutination, combinant le comique catastrophique et la sobriété, celle de l'événementialité commune d'une dramaturgie. Cette plasmaticité est celle qui n'a plus besoin de se présenter comme minoration, et qui ne reconnaît qu'elle même. Son *experimentum linguae* peut bien se

⁶⁸¹ Francis Scott Fitzgerald, *The Crack-Up/La fêlure*, p. 204.

décliner dans un évidement poétique, elle arrive également à prendre toute forme publique puis commune, les faisant éclater sans avoir besoin de les nier ou de les transgresser (et elle a encore moins besoin de se représenter comme telle). Autrement dit, cette plasmaticité peut devenir narrative et rythmique (même romanesque, même littéralement divertissante – *Zerstreuungheit*), empruntant à la tradition, à l'institution ou aux canons des armes pour l'infongibilité. Paradoxalement, la forme la plus accomplie de polymorphisme est la forme que tous savent reconnaître, dans un scepticisme surmonté qui plonge *entre* la majorité et la minoration. Elle est la plus « accomplie » parce que son imperceptibilité dispose d'une force de liquidation et de cohésion inouïes : elle réunit l'impuissance et la puissance, la décréation et la création, le virtuel et l'actuel, l'intensité et l'ennui. Son camouflage est la transparence immanente – assimilation de codes ou de formes transcendantales. En ce sens, son geste est celui de la *glückliche Hand*, qui déplace un détail pour changer l'ensemble. *La littéralité est de la plasmaticité conviée au geste vertical*. Enfin, à l'instar du singe de Kafka, animal humanisé, la littéralité demeure plasmaticité : elle peut prendre des formes explicites, des consistances plus visqueuses ou liquides. D'où aussi que nous puissions prendre une perspective inverse pour considérer la plasmaticité kénôtique de Novarina, soit la perspective d'une littéralité dont la plasmaticité est provisoirement explicite, celle d'une dramaturgie qui, justement, s'est défigurée : moment le plus tellurique du geste vertical. Quoi qu'il en soit, nous allons maintenant considérer la littéralité comme plasmaticité sobre, en considérant notamment des éléments issus de l'opus magnum de David Foster Wallace, *Infinite Jest*.

CHAPITRE 6

La littéralité – l'exemple de David Foster Wallace

6.1.1 – La littéralité

Le concept de littéralité que nous développons ici provient d'un cadre conceptuel organisé par Deleuze. Il revient à François Zourabichvili d'avoir su dégager les tenants et les aboutissants du concept de littéralité chez Deleuze, et d'avoir pu suggérer qu'un tel concept occupait davantage d'importance que celui, abondamment discuté, sinon célébré, de « littérature minoritaire ».

La littéralité apparaît lorsque les propositions ont de l'importance : elles sont étonnantes, mais selon un cadre ordinaire. Les choses y sont désirables et quelconques, jusqu'au détail fissible (*Zerstreunung*). Dans la littéralité, l'ordinaire se répète en différence, il se différencie imperceptiblement, dans un axe de virtualité événementielle. Parfois extraordinairement banale, la littéralité est commune, publique mais décisive. Elle tient du geste qui se révèle lui-même sans fins, dans une forme-de-vie qui se passe d'explication, et se met en puissance. Par sa dimension profondément et passionnément commune, la littéralité s'exerce en transparence, imperceptiblement plasmaticque. Elle donne envie d'être attentif.

Nous allons d'abord examiner le concept de littéralité chez Deleuze à partir du commentaire problématique de Zourabichvili. Nous verrons ensuite comment ce concept peut s'opposer à la séparation ironique, et opposer une rythmicité à la mesure numérique, puisque le récit littéral joue sur le même plan qu'une économie communicative, réticulaire ou iconique (jusqu'à rivaliser avec l'image). Au final, la littéralité apparaîtra comme un imperceptible supplément de plasmaticité. Tel qu'annoncé, notre exemple sera ici *Infinite Jest*⁶⁸².

6.1.2 – De Deleuze à Zourabichvili

Deleuze recourt plusieurs fois à la notion de littéralité, souvent conjointement à l'usage ou à la création de concepts tels que ceux du devenir, de l'agencement collectif d'énonciation (et de la littérature minoritaire) ou du cristal de temps. Dans *Critique et clinique*, Deleuze indique bien que la littéralité n'est pas que pour l'écriture, à savoir qu'elle n'appartient pas à l'édifice

⁶⁸² Il faut souligner que la *littéralité* n'a rien à voir avec la *littérarité*. Celle-ci est un concept du formalisme russe, dont les méthodes et le programme est plus proche d'un certain structuralisme ou des a priori du *New Criticism* américain. La littéralité n'est pas une méthode herméneutique ou exégétique, mais une façon d'activer le langage.

institutionnel nommé littérature et chargé d'administrer historiographiquement et nationalement l'écriture imprimée. Deleuze renvoie ainsi l'écriture au devenir : « L'écriture est inséparable du devenir⁶⁸³... ». « Ce n'est pas seulement littéralement qu'on parle, on perçoit littéralement, c'est-à-dire suivant des lignes, connectables ou non, même quand elles sont très hétérogènes⁶⁸⁴. » En clair, la littéralité concerne une manière de vivre, une éthopoiétique où se jouent sensations et perceptions (et où finalement, le concept d'écriture prend une élasticité effarante). « La littéralité, c'est la ligne : là où écrire et vivre ne font plus qu'un, non parce qu'on ne fait dans sa vie autre chose qu'écrire, ou parce qu'on ne sait vivre que d'écriture, mais parce [que] l'écriture traçant sa ligne ne se distingue plus de la vie⁶⁸⁵... » Mais cette éthopoiétique, à la façon du style chez Deleuze, est impersonnelle. C'est-à-dire qu'elle ne concerne pas la culture d'une gamme d'intensités privées (conformément aux remarques de Pierre Hadot sur les travaux du dernier Foucault). C'est un moyen sans fins, une « appartenance » sans sujet ni objet, jeu basculant du limpide et de l'opaque où présence et *Vergängnis* permutent ad libidem – soit du « devenir ». Et il faut ici voir comment l'individuation ou la singularisation (présente chez Kafka dans une réflexion sur l'*Eigentümlichkeit*) compose une coalescence singulière entre vie nue et forme-de-vie, marquant le langage comme le lieu commun d'une figuration insolite, autonome et infongible. Dans un tel contexte, la style, c'est la dépossession (un certain communisme) comme expérience du langage : une *Vergängnis*; et l'expérience du langage, même au plan de clivage de la différenciation, ne peut être privée (Wittgenstein, Kripke). Dans le dédoublement continu qu'effectue l'expérience du langage, l'événement ou la présence jaillissent d'un rapport singulier à l'image ou au langage (« cristal » ou « image dialectique ») comme à une forme-de-vie. Un évident refait la puissance sans fins, épuise et crée du possible, comme un moyen ou un milieu (mais un milieu qui n'est pas celui de la *Benommenheit* heideggérienne, en référence à Uexküll, mais plutôt celui d'une déprise innocente).

Dans la littéralité, l'écriture ne se comprend pas tellement comme écriture que comme part vivante – nourrissant un rapport à l'infongible – d'une forme-de-vie. En-deçà et au-delà de ses effets de concrétion, l'écriture y apparaît comme une force plasmatique qui tient par des mises en présence et des mises en puissance, et par « autant » de dépossession : ses règles n'ont, précisément, aucun principe; et, fabricant de la manière, idiorrythmique, elle n'a aucun besoin d'une éthique constituée. Dans la narrativité littérale, l'écriture y apparaît si substantielle et

⁶⁸³ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 11.

⁶⁸⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 246.

⁶⁸⁵ François Zourabichvili, « La question de la littéralité » in *Deleuze et les écrivains* (dir. Micolet et Gelas), p. 543.

consistante qu'elle semble pouvoir et devoir relever d'un transcendantalisme – alors qu'elle est en réalité ce qui fabrique et dévore et devient des transcendances dans une gestualité politique, verticale par la forme-de-vie. L'écriture et la narrativité littérale ont ceci de commun que rien ne les distingue d'un régime de pouvoir transcendantal : on dirait qu'elles ne sont pas ou ne peuvent pas être plasmiques. D'où que la stabilité scripturaire ait tant contribué à la métaphysique. Pourtant, à son point le plus polymorphique, la plasmaticité ne se « distingue » même plus de la stabilité (identité, unité, éternité) – elle ne s'en interdit pas la métabolisation, et le plasmatic mis en puissance, dans toute la force de son désœuvrement contagieusement katargétique, ne *reconnaît* rien à transgresser, aussi transgressante soit-elle : « elle ne rivalise avec personne ». La stabilité transcendantale (sorte de simplicité apodictique) devient même le plus grand des détails pour occuper une *Zerstreuung* – sans cynisme ni ironie : passionnément et sans personnes constituées. Aussi la littéralité apparaît comme l'*Ausweg* simiesque de la plasmaticité, et elle renvoie l'écriture à l'infongible. Par elle, le langage cesse d'être un dispositif arrangé par la fongibilité. Combinant imperceptiblement plasmaticité et « représentation », la littéralité s'inscrit en coin entre la sobriété soustractive et le comique catastrophique. « [Bartleby] est un texte violemment comique, et le comique est toujours littéral⁶⁸⁶. » Ou comme le soutient DFW en regard de Kafka : « The fact is that Kafka's humor has almost none of the particular forms and codes of contemporary U.S. amusement. [...] [My] claim is that Kafka's funniness depends on some kind of radical literalization of truths we treat as metaphorical⁶⁸⁷. »

Deleuze et Guattari développent explicitement la littéralité en référence à Kafka, travaillant autour d'un cluster conceptuel où la dépersonnalisation, la sobriété, la singularisation (détail insolite et caractérisant : *Eigentümlichkeit* donnant un goût pour « l'infini ») se mêlent à l'idée d'un peuple engendré bâtardement ou barbarement dans une littérature en langue mineure⁶⁸⁸ (celle des *Unterdrückten* de Benjamin). Ce cluster qu'initie l'intercession de Kafka chez Deleuze et Guattari retentit partout dans *Mille plateaux*. Par ailleurs, Deleuze recourt au concept de littéralité lorsqu'il développe le concept de cristal dans *L'image-temps*. En sorte que le concept de littéralité saillit visiblement du *Kafka* à *Mille plateaux* jusqu'à *L'image-temps*, motivant les concepts autrement plus célèbres que sont ceux de littérature minoritaire, de devenir et de cristal. En sorte aussi que le littéral vient organiser, de manière presque clandestine, un discours sur le

⁶⁸⁶ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 89.

⁶⁸⁷ David Foster Wallace, « Laughing with Kafka », *Harper's Magazine*, juillet 1998, pp. 23 et 26. Ce texte est repris dans le recueil d'essais *Consider the Lobster*.

⁶⁸⁸ Cet argument se retrouve également DFW, « Tense Present – Democracy, English and the Wars over Usage » in *Harper's*, avril 2001. (Repris dans *Consider the Lobster*.)

langage qui est parfois étrangement proche de celui d'Agamben, où l'*experimentum linguae* et la forme-de-vie s'interpénètrent. Le devenir et le langage – affects, percepts et expressivité impersonnelle et commune (ou « massive ») – sont liés d'une manière indépartageable, par la soudure du littéral (qui est, rapellons-le encore, imperceptiblement plasmaticque).

Dans le processus, Kafka sert d'exemple ou de paradigme pour penser les rapports entre événement et narration, entre le virtuel et l'actuel dans l'énonciation [collective]. La plasmaticité engage le langage dans une errance vivante, où plutôt fait l'errance vivante créer du langage dans un *experimentum linguae* explicite. Elle paraît ainsi plus proche de l'effet *poétique*, précisément parce qu'elle met en évidence la nature artificielle ou plutôt contingente du langage – crevant le fétichisme, d'abord dans une suspension sceptique, puis dans son surmontement aimable. Le travail kénôtique semble percer toute histoire, et il est plus difficile de comprendre la narrativité à partir de la plasmaticité explicite puisque, dans sa défiguration, comme nous avons pu le voir chez Novarina, elle met à nu les organes et les ressorts de la figuration. Elle paraît relever du « sans organes ». L'insolite comme détail explosif y tient vraisemblablement du *curios*. Et la plasmaticité semble plus proche de la germination pure que du milieu. Mais le plasmaticque qui entre en narration prend éventuellement une guise littérale qui crée du milieu, dans une rythmicité et une constructivité qui tient de l'incarnation économique idiorrythmique. Exemplarité et rythme y subissent un traitement particulier. C'est aussi ainsi que la littéralité entre dans un geste vertical, en donnant au plasmaticque la possibilité de faire histoire, mais sans tomber dans la pétrification métaphysique. La littéralité, selon un geste vertical, serait l'appropriation de la représentation afin de provoquer des effets d'immanence. Elle n'est que mise en puissance, à savoir un signe de et pour l'infongible : « il n'y a pas d'autre sens que le signe lui-même⁶⁸⁹ ». Cette appropriation fait toutefois un infime déplacement en faveur d'une rythmicité : c'est une organisation sans fins de la manière, et non une relation à une structure transcendantale apriorique (ni herméneutique, ni théologique, ni métaphysique) – d'où que Deleuze et Guattari insistent tant sur la création syntaxique. En ce sens précis, la littéralité est métamorphique – soit du synthétique détaché, et qui ne se laisse pas capturer par une chaîne analytique apriorique non plus que par un code vide. Ainsi, dans l'innocence acquise (sens pratique de l'infongible), la part d'acquisition ou l'athlétisme devient un sens très « constructif » de la rythmicité – soit savoir-pouvoir couler dans les contraintes, savoir-pouvoir désoccuper et décontracter son temps (constituer de l'idiorrythmie), savoir-

⁶⁸⁹ François Zourabichvili, « La question de la littéralité », p. 539.

pouvoir entrer dans les ouvertures ou dans les fermetures. Enfin, la littéralité opère dans le langage une technique et un double de différenciation, un « dédoublement cristallin », mais avec la sobriété de l'imperceptible, sans même devoir se reconnaître de minoration. Elle est implicitement et limpiquement plasmatisque (son dedans est dehors).

Le geste conceptuel deleuzien n'est pas sans recouper certains éléments du messianisme benjaminien, notamment dans l'étude de ce dernier portant sur Leskov. Benjamin ne manque d'ailleurs pas de lier ce texte, qui reprend des thèses d'*Expérience et pauvreté*, à une vision messianique de l'histoire, dans le *Fragment théologico-politique* et surtout dans *Sur le concept d'histoire*. Dans la perspective benjaminienne, la minoration serait celle des « opprimés » (*Unterdrückten*), pouvoir *gewaltlos* qui ne se résout pas dans une histoire majoritaire, celle des oppresseurs, qui referment le monde. « La vision leskovienne du peuple russe est celle d'une humanité insoumise, fraternellement unie au cortège des créatures animales : une humanité sur laquelle nul pouvoir totalitaire ne pourrait assurer d'emprise définitive⁶⁹⁰. » Ici, le *toon* d'Agamben, mais peut-être aussi le devenir-animal deleuzien, trouve un contact avec le conte, lequel dispose d'une force messianique chez Benjamin (vraisemblablement parce qu'une « tradition » commune y est vivante). « À la différence du temps clos, supposé être celui de l'épopée, Benjamin affecte délibérément une fonction eschatologique au conte paysan comme au conte de fée⁶⁹¹... » Tout se passe comme si la littéralité était pensée chez Benjamin par l'entremise du conte et d'une narrativité orale qui demeure ouverte, moyen sans fins, renvoyant ainsi des éclats messianiques. Le récit, sorte de puissance ou d'expérience que nous pourrions rapprocher de la « prose » messianique et de son idée, s'oppose à la crispation historique et molaire qui a lieu d'abord dans le roman, puis dans la presse écrite, à la suite de l'invention de l'imprimerie, et surtout de l'intégration de celle-ci à un dispositif de pouvoir. (Et vraisemblablement, Benjamin voyait dans le cinéma une chance pour le récit.) « La modernisation de l'exploitation des hommes est parallèle à l'évolution de l'imprimerie, et celle-ci, dans le feuilletonisme et la littérature de colportage, l'est au déclin de l'art du conte⁶⁹². » Aussi est-ce en des termes qui recourent étrangement le concept de cristal que Benjamin s'exprime en faveur d'une prose messianique (il convient de rappeler que l'idée de la prose messianique remonte au conte leskovien, lequel remonte aux thèses sur la barbarie et la l'expérience, qui à leur tour intègrent une réflexion... sur le verre).

⁶⁹⁰ Jean-Maurice Monnoyer, dans une notice précédant « Le Narrateur » in Walter Benjamin, *Écrits français*, p. 255.

⁶⁹¹ Idem, p. 257.

⁶⁹² Idem, p. 256.

L'idée de la prose recoupe l'idée messianique de l'histoire universelle (Leskov!). [...] Le monde messianique est le monde de l'actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte. [...] Sa langue est une prose intégrale, qui a fait sauter les chaînes de l'écriture, et est comprise de tous les hommes (comme la langue des oiseaux par les enfants bénis des fées⁶⁹³).

L'irréductibilité [de l'image-cristal] consiste dans l'unité indivisible d'une image actuelle et de « son » image virtuelle. [...] Le présent, c'est l'image actuelle, et *son* passé contemporain, c'est l'image virtuelle, l'image en miroir. [...] Ce qu'on voit à travers la vitre ou dans le cristal, c'est le temps, dans son double mouvement de faire passer les présents, d'en remplacer l'un par l'autre en allant vers l'avenir, mais aussi de conserver tout le passé, de le faire tomber dans une profondeur obscure. [...] Le cheval et l'oiseau seraient deux grandes figures [...]. Le galop et la ritournelle, c'est ce qu'on entend dans le cristal, comme les deux dimensions du temps musical, l'un étant la précipitation des présents qui passent, l'autre l'élévation ou la retombée des passés qui se conservent⁶⁹⁴.

Ailleurs, Deleuze évoque la carte et la constellation d'intensités, qui est aussi bien un protocole d'expérience qu'une rythmicité, où l'imaginaire – pensée, image et langage – et le réel permutent d'une manière coalescente. « À la limite, l'imaginaire est une image virtuelle qui s'accroche à l'objet réel, et inversement, pour constituer un cristal d'inconscient⁶⁹⁵. » Certes, les pensées de Benjamin et de Deleuze présentent des différences notables, mais nous ne croyons pas qu'elles soient insurmontables en tous points. Aussi nous semble-t-il que le messianisme du premier, interruption ouverte qui fait passer le conte, le récit et la *Vergängnis* dans une expérience de la discontinuité heureuse, puisse converger avec l'immanentisme du second, où le conte (associé au sorcier) et la littéralité sont des modèles pour penser le devenir. De même, l'image dialectique benjaminienne sont hautement compatible avec l'image-cristal deleuzienne, où l'actuel et le virtuel entrent dans une relation où différence et répétition dégagent un devenir, et non un principe d'identité marqué du sceau de l'être ou de la conscience de soi. De plus, les réflexions d'Agamben sur Kafka et Walser (*Profanations, L'ouvert*), mais aussi sur Bartleby, sont compatibles avec la littéralité deleuzienne (et a fortiori avec les études de Deleuze sur Bartleby et Kafka). Enfin, l'athlétisme ou l'éthopoiétique qui fait passer la volonté à une passion discontinuante, laquelle s'exprime par un double de différenciation impersonnel et une dépersonnalisation (soit dans une sorte d'innocence), processus au cours duquel activité et passivité brisent leur relation dichotomique jusqu'à se confondre – cet athlétisme d'un « agir sans agir » (Kafka, Novarina, Schürmann/Eckhart) exprime le versant éthique d'une cosmologie où le temps est infiniment présent sous la forme d'un *Jetztzeit* ou d'un « passé pur », sorte de spatialisation du temps qui permet une virtualisation libre de toute Histoire constituée (Deleuze, Bergson, Benjamin), et donc libre même de toute dialectique entre majorité et

⁶⁹³ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » in *Écrits français*, pp. 446 et 453.

⁶⁹⁴ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, pp. 105, 106, 116, 123.

⁶⁹⁵ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 83.

minorité. Et cela exprime également le concept de présence chez Schürmann : « Agir et devenir sont un⁶⁹⁶ ».

*

Le concept de littéralité est à comprendre par la sémiotique deleuzienne (le « signe »), où signifiant et signifié sont révoqués dans une univocité immanente (et donc *décisive*). En quelques sortes, la littéralité concerne l'aspect pragmatique, éthique et politique de la narration, sinon de l'histoire. C'est à juste titre qu'on opposera de manière heuristique la métaphore à la métamorphose, et l'interprétation à l'expérimentation. Mais encore une fois, métamorphose et expérimentation ne sont pas à entendre d'un sujet constitué – comme la relation chez William James n'appartient pas au couple sujet-objet, posant plutôt l'appartenance même comme étoffe ontologique. Si elles produisent des intensités dans l'individuation, intensités dépossessives d'une *Vergängnis*, ce n'est bien sûr jamais selon un sujet privé, selon la séparation de l'individualisme possessif ou de l'ironie libérale (la maître conscience de soi qui ne connaît pas la crise de la présence). « L'humour est un art des événements purs [...]. L'ironie est lié à la représentation, l'ironie assure l'individuation du représenté ou la subjectivation du représentant⁶⁹⁷. » De plus, ces « intensités » événementielles n'ont de sens, littéralement, que dans une mise en consistance – une rythmicité que nous avons appelé par le geste vertical; autrement, avant de cesser, elles confinent à la vie nue, dans une biopolitique de neutralisation où l'État prend le monopole du politique, et dans l'économie de la représentation du capitalisme cognitif (où l'argent tient lieu de « méta-média », code d'actualisation). Autrement dit, les intensités ne sont événementielles que par la rythmicité d'une forme-de-vie qui fait aussi un *experimentum linguae*. (Le corps personnel n'est intense et phénoménologiquement fondamental que selon le « tous » de plusieurs et d'un monde, *indissociablement*; à l'inverse, la collection libérale des corps privés ressemble en tous points à la segmentation de la ligne de pétrification chez Zénon, où le mouvement paraît impossible – dans notre analogie, le politique comme forme-de-vie – en raison de la postulation apriorique d'une séparation topologique; s'il en est ainsi, Hobbes fait au politique ce que Zénon fait au mouvement : exproprier quiconque de la discontinuité en constituant cette dernière en *principe*, contrôler ainsi la vie ou le milieu d'un continuum, empêcher ou encadrer l'événement). Zourabichivili pense ainsi le rapport du propre et du figuré chez Deleuze, rapport qui n'est pas sans croiser celui du signifiant et du signifié, tout comme le schéma hylémorphique :

⁶⁹⁶ Reiner Schürmann, *Maître Eckhart ou la joie errante*, p. 169.

⁶⁹⁷ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 83.

La métaphore est un mauvais concept, qui empêche de bien poser le problème d'écrire et de lire. Deleuze conteste donc le caractère pseudo-originaire de la dualité du sens propre et du sens figuré, sur laquelle est bâti le concept de métaphore. [...] Le surgissement créatif de l'image, le surgissement d'image qui est la création même d'écriture, a lieu sur un plan qui ignore encore le partage du sens propre ou du sens figuré. [...] Ce plan que font émerger les rencontres, entrouvrant l'enclos où chaque signification cultive le mirage d'un domaine d'application propre, c'est cela – la littéralité. Deleuze et Guattari l'appelle aussi « plan d'univocité », « plan d'immanence », mais l'univocité et l'immanence dans l'écriture, littéraire ou philosophique, prend logiquement le nom de littéralité. La littéralité n'est donc pas le sens propre, mais l'en deçà du partage entre le propre et le figuré⁶⁹⁸.

Après avoir rapporté la littéralité à un plan d'immanence, Zourabichvili ajoute que la littéralité dissout le propre et le figuré, si bien qu'il est facile de confondre une lecture littérale, destinée à une expérimentation, avec une interprétation.

Deleuze et Guattari disent au contraire : il n'y a pas de sens figuré, parce que le contenu de la narration n'est l'expression de rien qui serait d'une autre nature; il n'y a pas non plus de sens propre, car le contenu de la narration ne se réfère à rien d'autre qu'à lui-même ou à la circulation d'intensités qu'il permet, il n'y a pas d'indépendance hors de cette expérience affective, et par conséquent ne renvoie à aucun référent même fictif⁶⁹⁹.

Dans l'affect et la mise en puissance, imaginaire et réel, comme transcendance et immanence, deviennent coalescents. De fait, la lecture littérale semble prendre la même transparence, la même furtivité et la même imperceptibilité que la littéralité tout court, en sorte qu'il est difficile d'y voir une réelle événementialité. Cela explique également pourquoi la littéralité, si elle se place sous un devenir et une mise en puissance événementielle, demeure néanmoins si sobre et narrative; tout comme, dans son choix d'œuvres exemplaires, Deleuze fait finalement preuve d'un certain conservatisme, loin des extravagances qu'on serait en droit d'attendre de sa perspective sur la création. Ce qui ressort encore ici, c'est que la littéralité est bien plasmatique, mais elle l'est si bien qu'elle n'a pas besoin de se représenter comme telle; si bien qu'elle peut se mettre en une forme finalement peu plasmatique; de toutes façons, la représentation n'importe ici que dans un angle pratique, voire tactique – mais non en vue d'une fin : elle est alors *moyen sans fins*.

Par la dissolution du couple propre/figuré, et par l'avalement de la métaphore et de l'interprétation par la métamorphose et l'expérimentation, la littéralité devient aussi un concept apte à penser entre la figuration transcendantale et la plastique communication récréative, entre l'éventuelle pétrification de la première et l'éventuelle liquéfaction de la seconde, mais aussi entre deux fétichismes. Le sens y devient le mouvement de mise en présence selon une forme-de-vie, dans toute l'ambiguïté de l'a-nomal : la mise littérale fend la prise qu'opère la représentation et les techniques de fongibilité. « L'anomal n'est ni individu ni espèce, il ne

⁶⁹⁸ François Zourabichvili, « La question de la littéralité », p. 537.

⁶⁹⁹ Idem, p. 540.

porte que des affects, et ne comporte ni sentiment familiers ou subjectivés, ni caractère spécifiques ou significatifs⁷⁰⁰. » L'anomal, nous le comprenons pour notre part à l'aune de la singularité chez Agamben, laquelle tient entre l'universel et le particulier d'une manière exemplaire, polarisant intimement vie nue et forme-de-vie. Mais c'est aussi bien d'un *experimentum linguae* dont il s'agit ici, qui sape toute l'extension de la racine *nem* en grec ancien, et donc une large part du concept de *nomos* tout comme une certaine part du concept d'économie. Il en va aussi d'une rythmicité qui se place du côté du « galop » et de la « ritournelle », du bord d'un *experimentum linguae* qui ne concerne pas tant une mélodie qu'un dédoublement cristallin capable d'articuler la différence et la répétition, la création et la décréation⁷⁰¹. Ainsi, Deleuze et Guattari écrivent-ils, dans une sémiotique éthologique et sous l'influence de Messiaen : « La riposte des milieux au chaos, c'est le rythme. [...] Le rythme n'a jamais le même plan que le rythmé. C'est que l'action se fait dans un milieu, tandis que le rythme se pose entre deux milieux, ou entre deux entre-milieux, [...] Héccéité⁷⁰². » Vraisemblablement, il faut voir dans ce concept de rythme celui de la syntaxe, dans un rapport analogue à celui qui tient entre devenir et littéralité; de même, il nous semble ici possible de souder le concept de bloc avec celui d'image.

*

Enfin, Zourabichvili souligne à quel point la littéralité – tout comme, au demeurant, la plasmaticité – déplace la question de l'interprétation et du sens (ordre épistémique, représentationnel et métaphysique) du côté de la puissance, du devenir et de l'affect.

Au passage, un certain rapport au corps est exigé. Mais contrairement à un préjugé tenace (qui découle vraisemblablement de l'ordre spectaculaire), ce rapport n'implique pas un individualisme possessif. D'où que Deleuze insiste sur le concept, autrement plus indéfini, de *vie* pour penser l'immanence. D'où qu'Agamben, d'une manière extrêmement fine et conséquente, travaille ce concept avec ceux de forme-de-vie et de vie nue. Et il va sans dire que des auteurs aussi différents que William James, Bergson ou Benjamin sont du coup conviés, mêlant visions américaines et européennes (en poésie, il faudrait en appeler, sur ce thème, de la

⁷⁰⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 299.

⁷⁰¹ Cf. Emmanuel Laroche, *Histoire de la racine nem- en grec ancien*. Laroche y présente d'ailleurs, dans un chapitre sur le *nomos*, l'usage du terme *nome* (νόμος) en musique, progressivement remplacé par μέλος. Le *nome* comporte un « caractère de rigidité formelle » (p. 171) dérivée de *nomos*.

⁷⁰² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 385.

soudure Whitman/Rimbaud). Le corps pourtant n'est pas purement « impersonnel » : mais sa singularité⁷⁰³ n'implique pas forcément une attribution métaphysiquement motivée (dans la constitution de l'identité personnelle). Et il faut peut-être voir dans le « corps sans organes » deleuzien (descendant d'Artaud et de « sa » cruauté) l'amorce d'une réflexion qui concerne finalement bien moins l'idée d'organisme ou d'organisation performative que celle de vie impersonnelle, commune et désœuvrée (sensible au virtuel). « [Écrire est] un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu⁷⁰⁴. » « Le but de l'écriture, c'est de porter la vie à l'état d'une puissance non personnelle⁷⁰⁵. »

Quoi qu'il en soit, le concept de littéralité repose non sur la référentialité, l'information ou le savoir que porterait le langage (même dans la métaphore), mais sur la capacité des signes à participer directement du monde, à faire des mises en puissance et en présence et à agglutiner des éléments qui aux premiers abords n'appartiennent pas au langage ou à la communication stricto sensu. La clef d'une telle mise en puissance tient dans le jeu de sensations et de perceptions qu'effectue le signe (en l'occurrence le signe alphabétiquement écrit et narrativement arrangé) – ce que Deleuze désigne comme le « dehors » du livre (cela dit, la littéralité intervient justement en un point où il n'y a plus ni dehors ni dedans, créant de l'envers et du franchissement – si nous suivons Novarina). Zourabichvili rappelle l'importance et l'influence de Kafka dans l'émergence du concept de littéralité. Il écrit que, contrairement à plusieurs écrivains tchèques, Kafka « s'est appuyé sur [les] traits de pauvreté [de l'allemand tchèque] pour inventer un usage inédit [...]. Cet usage consiste à traiter les mots d'après la manière dont ils nous affectent : comme des intensités, des charges affectives ». Zourabichvili souligne ensuite comment cette pauvreté mise en tension donne sur l'idée de « littérature minoritaire » : « Même si Deleuze souligne combien les procédés varient d'un auteur à un autre, sa définition de la 'création de syntaxe' demeure invariable : une certaine mise en tension de la langue, un nouvel ensemble de rapports entre ses éléments. Là est la clé de l'usage dit mineur⁷⁰⁶. » Le langage est visé en tant qu'il nous affecte (bien que ce « jeu » diverge selon

⁷⁰³ Bien entendu, nous tenons ce concept de singularité d'Agamben et de Schürmann, auquel nous ajoutons l'*Eigentümlichkeit* de Kafka et la singularité deleuzienne (dérivée de Simondon, et plus accessoirement de Ferlinghetti : héccité et « quatrième personne du singulier »). Il faudrait d'ailleurs citer ici tout le premier texte de *La communauté qui vient*, où Agamben lie singularité et intelligibilité, puis intelligibilité et *experimentum linguae*, suggérant par là un passage entre singularité et littéralité.

⁷⁰⁴ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 11.

⁷⁰⁵ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 61.

⁷⁰⁶ Cette citation et la précédente : François Zourabichvili, « La question de la littéralité », p. 533. Une critique de l'idée de minorité et son emploi dans le concept de « littérature minoritaire » devrait passer par une discussion sur le choix de Kafka comme figure de l'écrivain minoritaire, plutôt que d'un – ou plusieurs – auteur québécois ou

qu'on écrive ou qu'on lise – ou les deux tour à tour –, écriture et lecture affectant différemment, par différenciations au moins théoriquement « distinctes », la vie impersonnelle).

Cette situation « poétique » diverge de celle initiée entre autres par James Joyce, beaucoup plus lié aux expériences « postmodernes » de la fin du XX^{ème} siècle que ne l'est Kafka. Elle laisse aussi entendre que, encore une fois, dans la plasmaticité et dans la littéralité, il en va bien plus de problèmes de pouvoir et de puissance (et donc d'erreur, d'errance et de vie) que de problèmes de savoir et de déconstruction cosmopolitique (ligature Joyce/Derrida, encyclopédisme proche du Béhémot-Internet) qui engage la virtuosité (dans un paradigme de performance dont la verticale se définit par l'exploit⁷⁰⁷). « Virtuosity is the monopoly of comedians. [...] Art is not a matter of a sleight-of-hand which disappears in a flash, but of an example which has an effect over a long period⁷⁰⁸. » Ce schéma de pensée serait aussi proche de celui que nous avons utilisé, et qui oppose respectivement *Ausweg* et *Freiheit*.

Cette compréhension de l'exercice linguistique et du littéraire, soit la littéralité comme devenir et mise en puissance, engage aussi une désorientation ou une « étrangeté affectante » – univoque parce qu'elle reste immanente, au premier et au dernier degré : l'expression y vient autonome et sans aucune ironie envisageable. D'une façon analogue, le langage peut résonner ainsi dans une compréhension infantile ou étrangère (traduction littérale ou simple désarroi de

afro-américain. Pourtant, Deleuze et Guattari alignent à plusieurs reprises ces trois minorités linguistiques, mais ils n'expliquent vraiment jamais tout à fait la préférence de l'allemand tchèque et de Kafka (bien qu'on puisse supposer que la force de l'œuvre de ce dernier ait lourdement pesé dans la balance). C'est d'autant plus surprenant que les connaissances de Deleuze et de Guattari en allemand sont vraisemblablement limitées, et leur connaissance de l'allemand tchèque, de seconde main. Sur ce sujet, cf. Marie-Odile Thirouin, « Deleuze et Kafka : l'invention de la littérature mineure » in *Deleuze et les écrivains* (dir. Micolet et Gelas), p. 293. Par ailleurs, peut-être que le français québécois a pu poser un problème quant au fonctionnement de cette théorie – et il s'agit peut-être d'un élément qui invalide une grande partie des propositions deleuziennes sur le minoritaire. (Il y aurait ainsi des situations « plus avantageusement minoritaires » que d'autre.) Ceci dit, la page 45 du *Kafka* semble porter un élément de réponse. Pour notre part, nous laissons cette question en suspens, entendu qu'elle n'est pas essentielle à notre propos (qui vise directement la littéralité).

⁷⁰⁷ Si Joyce fait dans l'exploit et la performance, il est légitime d'affirmer qu'il atteint un point où l'exploit s'abolit quelque part entre le génie et le ratage, dans l'énorme et fou *Finnegans Wake*. À ce titre, Joyce serait proche d'un Toadex Hobogramathon tout comme d'un ensemble d'expériences sur le bruit linguistique et Internet. Néanmoins, Joyce peut servir une déconstruction (*Ulysse grammophone*), devenant caution d'un cosmopolitisme qui interrompt incessamment tout messianisme. DFW pour sa part se nourrit à la fois de Kafka et de Joyce, passant peut-être, justement, en tension entre les deux influences.

⁷⁰⁸ Kafka rapporté par Gustav Janouch, *Conversations with Kafka*, pp. 163-164. Non sans hasard, ces déclarations émergent dans une discussion sur le cinéma lors de laquelle Kafka émet d'importantes réserves envers ce médium moderne, notamment quant à la « mécanisation » de l'imagination et de la vue. À l'inverse, on connaît l'intérêt de Joyce envers le cinéma, ayant ouvert en 1909 le premier cinéma de Dublin (le *Volta Cinematograph*).

ne « rien » comprendre⁷⁰⁹) : « Chez Kafka, donc, des expressions même passe-partout peuvent retrouver une dimension d'étrangeté – exactement comme un enfant qui a l'habitude de les entendre sans être sûr d'en connaître le sens exact... » Zourabichvili redouble ensuite cette affirmation en soulignant la capacité des mots à animer le monde dans la désorientation, comme un détail qui fait éclater l'ensemble et fuir le monde : « Un mot n'est un mot que par sa capacité d'animer le monde immédiatement – même une préposition, même un article. » Cette désorientation donne une « valeur » immédiate (non plus une valeur, mais une intensité sans mesure) à l'expérience du langage (qui entraîne une forme-de-vie).

Quand le mot se voit traité ainsi, dans sa dimension d'étrangeté affectante, m'affectant avant même de renvoyer à un référent possible dans le monde (par exemple, « cheval », sans qu'il y ait à poser un cheval comme référent de la narration), le récit ne s'annule pas mais sa logique cesse d'impliquer une objectivité réelle ou imaginaire, extérieure à l'écriture et donnée avant elle, et qu'il s'agirait seulement d'exprimer⁷¹⁰.

L'exercice littéral du langage engage un rapport au corps et à la sensation, comme mise en puissance et affect, et il engage un devenir et un désir aussi intransitifs qu'impersonnels. La littéralité obtient des effets réels; si ceux-ci peuvent bien qualifiés de « culturels », ils n'en sont pas pour autant imaginaires, ni même esthétiques (s'il faut comprendre l'esthétique sous le signe de l'institution et de l'Histoire, sous le signe de l'avant-garde ou encore sous le signe du sublime, le sujet assuré dominant croyance, passions et affects). Pour ces raisons, la littéralité nourrit essentiellement une expérience [du langage comme expérience] – et elle ne produit de sens que dans cette perspective. Aussi bien dire que la littéralité est éthopoiétique, même « imperceptiblement », excédant nécessairement les limites d'un usage référentiel du langage, tout comme celles de l'institution littéraire avec ses préférences et ses valeurs esthétiques. En fait, la littéralité est tellement éthopoiétique, si tranquillement immanente, qu'elle échappe à tout « valoir-pour » de la représentation. Aussi son sens de la valeur est-il déplacé, entendu qu'une valeur implique généralement une relation à la fongibilité où cette dernière est favorisée aux détriments de l'infongibilité; la mise en puissance de la littéralité est plutôt tournée vers l'infongible, et elle vaut pour elle-même. « *Le langage cesse d'être représentatif pour tendre vers ses extrêmes ou ses limites*⁷¹¹. » Enfin, là où l'écriture et l'expression repoussent l'usage ordinaire du langage pour prendre une forme expérimentale « libre », là où elles sont plastiques ou plasmiques, la littéralité les font plutôt apparaître dans une éthopoiétique où l'exemplarité

⁷⁰⁹ On connaît l'intérêt de Deleuze envers la formule de Proust sur l'étrangeté de la langue : « Comme dit Proust, [la littérature] trace [dans la langue] une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure... » (*Critique et clinique*, p. 15.)

⁷¹⁰ Cette citation et les deux précédentes : François Zourabichvili, « La question de la littéralité » p. 534.

⁷¹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 42. Les italiques sont de ces auteurs.

prend un sens fort, exemplarité à la fois imperceptible et créatrice. Schématiquement : le plasmaticité décréée et épuise le possible; la littéralité – plasmaticité imperceptible – crée du possible et opère une différenciation, sans qu'il n'y ait à redire.

*

Résumons. La littéralité est éthopoiétique. Elle implique un devenir : d'où qu'elle puisse être comprise sous l'idée du minoritaire fuyant et meuble. Elle est impersonnelle, puisqu'en elle le langage est mis sous tension, sans individualisme possessif; aussi implique-t-elle, en dépit de sa singularité et de sa puissance, une énonciation commune voire ordinaire, une énonciation collective ou un « agencement collectif d'énonciation ». D'où que Deleuze, propageant Kafka, recourt à l'idée de « peuple » – un concept pourtant si facile à travestir dans un nationalisme, ou encore dans un discours identitaire minoritaire articulant un individualisme possessif marginal. C'est bien parce que la plasmaticité littérale fait milieu et forme-de-vie, jusqu'à l'idiorrythmie et jusqu'à la création de syntaxe. La littéralité, l'expérience du langage comme affect commun, est une plasmaticité réelle, partagée, sinon propagée – en quelques sortes rendue sobre.

Éthopoiétique, la littéralité obtient un effet éthique, politique et historique immédiat : la littéralité est décisive et sans « à part soi ». La littéralité porte la décréation plasmaticité à une intensité dont le caractère décisif demeure néanmoins imperceptible. C'est dire que, tout comme une œuvre ouvertement plasmaticité, l'œuvre qui joue de littéralité opère une mise en puissance, une mise en présence, une différenciation et une dépossession, et ses effets se révèlent parfois catastrophiquement comiques (errance et pérégrination plutôt que performativité et virtuosité). La littéralité a un air innocent, mais d'une innocence « acquise ». Et sa simplicité paraît puiser dans des formes communes souvent « transcendentalelement fixées », mais elle accomplit plutôt un geste vertical qui ignore les séparations. Pour autant, elle n'est pas ironique (elle n'a rien pour un individualisme possessif). La littéralité combine le scepticisme avec la croyance. En somme, la littéralité radicalise la plasmaticité en la rendant imperceptible (ce que Deleuze conçoit comme une soustraction et une sobriété, opposant Joyce à Beckett et Max Brod à Kafka⁷¹²). Pour notre part, nous croyons que la plasmaticité et la

⁷¹² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 34-35 : « [Joyce] ne cesse de procéder par exubérance et surdétermination, et opère toutes les reterritorialisations mondiales. [Beckett] procède à force de sécheresse et de sobriété, de pauvreté voulue, poussant la déterritorialisation jusqu'à ce que ne subsistent plus que des intensités. »

littéralité, exerçant un art de l'ouverture, de la sortie et de la fuite, dans un devenir intransitif, se caractérisent par une pauvreté ainsi que par une sensibilité à l'expérience (tel que le propose Benjamin dans *Expérience et pauvreté*). Mais leur travail peut aussi bien jouer de soustraction que d'agrégation. L'essentiel reste que la plasmaticité décréée et malaxe ouvertement le langage (et donc une forme-de-vie) tandis que la littéralité crée de surcroît un (le) langage (et une forme-de-vie) dans une plasmaticité imperceptible (en creusant ou en stratifiant, peu importe; c'est un point où ces deux gestes, à rebours du tiers exclu de la logique, se confondent et se mêlent). En ce sens, elle est un *experimentum linguae* très singulier. Disons le plus schématiquement dans une saccade. D'une part, la plasmaticité défigure et profane. Elle tend à attaquer un transcendantalisme statique, par une expérimentation tournée vers un matérialisme (une immanence « pure »). La *Zerstreuung* qu'elle suscite peut diverger de – et être opposée à – la saturation induite par la communication récréative. Mais elle peut aussi redevenir ou se limiter à une plasticité mise en valeur par un code vide. D'autre part, la littéralité est une plasmaticité qui dépasse l'immanence pure dans un matérialisme liminaire et imperceptible (elle n'a pas à se déclarer « expérimentale »; elle pourra même prendre un air réactionnaire). Sa rythmicité et sa réticulation s'attaque à la séparation ironique. Contre la définition transcendantale et la mesure capitaliste (qui renvoient à des techniques de fongibilité), la plasmaticité et la littéralité opposent exemplarité et rythmicité (qui renvoient ici à l'infongible). Au biopolitique s'oppose ainsi une éthopoiétique qui excède du même souffle l'institution et l'historiographie esthétiques.

Enfin, la littéralité a envers la tradition une position souple et coulante. En dépit de sa solide simplicité, de son idiote dureté, elle est apte à assimiler quoi que ce soit – l'accident nécessaire. C'est dire que des formes narratives comme le conte peuvent servir à la tendre et à la réfléchir (Benjamin, Deleuze), d'autant plus que le conte exige aussi, dans la mesure où il est actif dans une tradition orale, un rapport aux corps, à la vie – simultanément vie nue et forme-de-vie.

*

« Nous avons besoin d'une éthique ou d'une foi, ce qui fait rire les idiots; ce n'est pas un besoin de croire à autre chose, mais un besoin de croire à ce monde-ci, dont les idiots font partie⁷¹³. »

⁷¹³ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, p. 225.

À ces considérations sur la littéralité, ajoutons maintenant que, en tant qu'elle effectue un geste vertical, la littéralité propose un rapport à la croyance ou à la foi qui excède son propre scepticisme. Qu'est-ce à dire? Déjà, le devenir et le désir intransitifs, comme expérience, le laissent supposer. La plasmaticité défait et creuse, et la littéralité fait du sens. Mais du sens trouvé au travers de la trouée et de l'*Ausweg*, une innocence trouvée après le savoir (Kleist), sans tambour ni trompette. C'est parce qu'elle est plasmatique et creusante – c'est par kénôse et katargèse plasmatique que la littéralité peut croire et mettre de la confiance en œuvre. Elle est apocalyptique en tout temps (messianique et *offenbar*). Et, au risque d'un « derridisme » : faisant geste vertical, la littéralité est *évidante*.

Tout comme l'*experimentum linguae* est expérience du seul fait de parler, et non de tel ou tel fait linguistique, expérience de l'appartenance sans contenu constitué; tout comme le devenir et le désir valent « pour eux-mêmes » (chez Deleuze, sans manque ni objets); et tout comme la relation se montre sans sujet ni objet chez W. James, la « foi » qu'implique la littéralité est sans objet. C'est une foi vide, une musculature. Elle donne aussi à un éventuel nihilisme une consistance qui le fait ressembler à une apnée. La littéralité, c'est croire ce qu'on dit et croire ce qu'on fait (et même jusqu'à la désorientation, dans une « identité pérégrinale »). Et c'est aussi y être affecté. En ce sens, la littéralité n'est pas seulement une mise en puissance et en présence dans la sensation et l'affect; elle devient aussi partie prenante d'un geste vertical. Les affects et sensations propagés par le langage narrativement organisé, syntaxiquement et rythmiquement mis en tension dans des blocs narratifs, ne sont pas vécus dans une intensité privée qui autoriserait une réserve ironique (ce qu'une virtuosité plastique permet pour sa part, avec ou sans discours d'avant-garde) : la littéralité est sans réserve. Elle coule et ne s'arrête pas pour se représenter – et a fortiori pour s'interpréter, et ce quel que soit le niveau d'attention et de conscience, souvent vertigineusement élevé, de telle personne qui écrit ou lit. Authentiquement historique au sens où elle ouvre à l'événement, elle ne se situe pourtant explicitement dans une situation historique que par souci tactique (elle n'a rien à voir avec le besoin et le manque d'Histoire des départements de littérature). La littéralité tombant d'un scepticisme remonte dans une foi qui ressemble à de la présence vide, présence sans forme, où confiance et foi dans les faits et gestes sont inextricablement enchevêtrés à l'expérience du langage et de l'appartenance constituante (celle de la forme-de-vie). Il en résulte que le « lecteur » doit croire un « auteur » et lui faire confiance, tout comme un texte et un auteur doivent mériter la confiance de tel lecteur, et ne pas jouer de tours de séparation et de prestidigitation (« *sleight of*

hands») ironiques (ce qui vient problématiser l'usage de la virtuosité, particulièrement lorsque celle-ci fait appel à un tour de force encyclopédique qui met en scène le savoir dans sa plus grande extension). Il en va ici d'une sincérité, même dans la désorientation et le chaos où de la présence vient vide. La foi littérale exige une vulnérabilité, une humilité et un athlétisme plus proche de l'érotisme que de la mondanité. C'est le travail de la puissance qui l'exige. Et sa faiblesse implique l'erraticisme du vivant. De fait, il n'y a pas de dépossession ou de désagir (non-agir) consistant sans une telle foi, qui est aussi bien un tranchant décisif. Constituante et créatrice, la littéralité est décisive. Vide, une telle « foi », un tel tranchant décisif (qui peut aussi bien être « amour », en un sens quasi-humaniste) n'implique donc pas l'institution, qui représente davantage la canalisation d'un désir dans une croyance constituée, avec un système fermé d'actions et d'objets réticulés. Athlétique, cette croyance est néanmoins libre de contrôle. Elle est parfaitement mélangée au désir et au devenir intransitifs, effectuant une mise en présence et en puissance qui jumellent désadhérence et adhérence, ne s'obtenant jamais qu'avec un scepticisme nourri et vigoureux. Ce que la littéralité, toujours doublée de plasmaticité, nous semble impliquer, c'est qu'il existe un scepticisme fidèle, une foi sceptique; le geste vertical permet de les penser comme un plan de clivage entre humanisme et capitalisme civilisationnel. Un geste vertical qui fonctionne avec plasmaticité et littéralité est apte à comprendre un rapport au divertissement et au comique tout comme un sens de l'effort consistant, mais sans devoir tenir sur une transcendance constituée (même par la négative selon un code vide). La consistance d'un plan d'immanence est aussi bien celle du discours, et la « littérature » trouve là un nouveau « paradigme » qui tient dans un abîme plasmatic. « The only way to hang onto sobriety is to give it away⁷¹⁴. »

Ce qui apparaît ici est triple. Premièrement, la littéralité devient un concept apte à lier les visions deleuziennes avec un discours politique proche de la constellation Benjamin-Agamben-Schürmann-Tiqun. Elle le devient, puisque, lorsqu'on envisage la littéralité en continuité avec une plasmaticité, présentant le geste vertical en deux temps, la question de la foi prend un relief qui n'a, à la limite, « rien » de métaphysique – sans fondement. Ensuite, la littéralité ainsi comprise permet de penser une intensité impersonnelle, dans la plasmaticité, sans pour autant interdire de communauté ou de forme-de-vie – chose qu'une large part de l'œuvre de Deleuze laisse dans l'ombre, s'attirant souvent à ce titre les critiques de la « gauche » européenne contemporaine. Certes, Deleuze pense l'intensité en termes explicitement impersonnels (c'est

⁷¹⁴ David Foster Wallace, *Infinite Jest*, p. 344.

même un enjeu central de son œuvre), mais il semble pourtant trop facile de rabattre son propos tantôt sur un individualisme possessif (intensité privée), tantôt sur une identité minoritaire (qui prête autant à un nationalisme éventuel qu'à un tribalisme mineur individualiste). En sorte que les idées les plus fortes de Deleuze, souvent issues de textes littéraires, paraissent trop facilement réductibles à une privatisation individuelle ou à un service identitaire. Il s'agit là, nous l'avons dit, du problème d'une « immanence pure ». En déployant un concept de littéralité de concert avec un concept de plasmaticité, on obtient plutôt une bipartition du geste vertical capable de réaliser le meilleur de la pensée deleuzienne. De fait, la littéralité, sa consistance autant que son errance, donne un sens à la virtuosité. Parallèlement, la plasticité qui ne saurait devenir plasmaticité (et inversement la plasmaticité qui ne trouverait aucune consistance) ne peut donner de la virtuosité qu'une image morte (exactement comme la « Shekhina » peut en venir à « sucer le lait du mal » selon Agamben⁷¹⁵) : sa gloire est tournée vers la fongibilité. C'est dire que la plasmaticité ne peut durer sans littéralité, et qu'elle peut facilement retourner à la plasticité, où s'y confondre.

Deuxièmement, la littéralité – corollaire à, mais distincte de la plasmaticité – permet la réunion conceptuelle, sans égard au « genre littéraire », de Kafka et de Joyce, exactement comme nous pouvons ici réunir Novarina et DFW, ou comme DFW cumule ces deux influences (en plus de celle de ses précurseurs immédiats, comme DeLillo ou Pynchon). Elle permet de penser en termes de puissance exemplaire.

Troisièmement, la littéralité – entendue au sens d'une mise en puissance où s'engagent un *experimentum linguae* et une foi vide – nous permet de comprendre ce que le roman étatsunien contemporain (grand système de narration écrite) peut porter de force vive, pour passer exactement entre une culture livresque humaniste et une culture médiatique récréative, tout en dépassant les problèmes les plus aigus du « postmodernisme » (sous la forme de « l'ironie libérale » et de sa neutralisation sécuritaire). La littéralité comme confiance et foi est aussi un élément jugulaire de l'œuvre de DFW – et en cette dernière nous trouvons un exemple puissant.

⁷¹⁵ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, chapitre XVIII (« Shekhina »).

6.1.3 – David Foster Wallace et la littéralité

DFW nous intéresse ici parce qu'il a su composer un roman exemplaire qui reçoit la tradition en tant qu'elle est porteuse de puissance; ce texte véhicule ainsi une éthopoiétique qui remonte à Kafka et à Joyce comme à deux exemples de puissance (en plus de recevoir Dante et Shakespeare). DFW s'y attaque de front au problème de l'ironie libérale (ou « postmoderne »), et il le fait en usant d'une inventivité plastique qui, dans un geste vertical, devient plasmatique pour déboucher sur des éléments de littéralité qui n'ont, eux, rien d'ironique. Le style même d'*Infinite Jest* attaque le problème de la narcose, en se donnant exemplairement comme une communication qui exige littéralement un effort tout en provoquant une certaine intensité plasmatique (la *Zerstreuung* se substitue aux effets de saturation de la communication récréative). Cette communication qu'est *Infinite Jest* tient de la médialité pure, d'un geste qui fait et appelle désespérément une forme-de-vie. Il touche ainsi une pratique de soi selon un sens de la communauté et un « courage de la vérité » : il décrit et fait en lui-même une idiorrythmie. Il n'en va plus tellement de représentations que de puissance du langage. Tout cela se retrouve dans l'ensemble de son œuvre, jusque dans ses entretiens, mais c'est dans *Infinite Jest* qu'ils apparaissent avec le plus de consistance et de force. C'est ce que nous allons discuter ici.

DFW est un auteur étatsunien contemporain (New York et Illinois) – contemporain en ce qu'il est né en 1962 et que son opus magnum, *Infinite Jest*, publié en 1996, commence à peine à être lu; malheureusement, DFW s'est suicidé en septembre 2008, et en ce sens précis, il n'est plus « actif ». Quoi qu'il en soit, DFW a publié un ensemble de petits récits, un roman (*The Broom of the System*) ainsi qu'une multitude d'essais dont la perspicacité, la sensibilité autant que l'humour ont été maintes fois célébrés⁷¹⁶. Bien entendu, *Infinite Jest* est son œuvre la plus remarquée (bien que, à l'instar de *Ulysses*, plusieurs la célèbrent sans la lire). DFW a aussi une formation en philosophie (tendance nettement anglosaxonne⁷¹⁷) : son père était professeur de philosophie, et DFW excellait tant en cette matière qu'il a longtemps pensé y faire carrière, avant de « choisir » l'écriture. Enfin, il a aussi nourri un intérêt profond envers le tennis, qu'il a pratiqué à

⁷¹⁶ On trouve des essais sur des sujets aussi divers que le tennis, le rap, un festival de homard dans le Maine, la croisière de luxe, la langue anglaise, Kafka, l'ironie et la télévision, David Lynch. La plupart de ses essais ont été réunis dans les deux anthologies que sont *Consider the Lobster* et *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*.

⁷¹⁷ Ironiquement, DFW se moque souvent – à bon droit selon nous – de l'usage de la philosophie continentale dans l'université américaine. Il ne semble pas avoir lu Deleuze et Guattari (on trouve quelques allusions moqueuses au Deleuze académique), mais plusieurs de ses positions nous semblent étayer les idées de ces deux penseurs, particulièrement dans son texte magistral sur la langue anglaise, qui repose en grande partie sur un concept de cultures minoritaire/majoritaire. Ses idées sur Kafka sont aussi très proches de celles de Deleuze.

l'adolescence, et sur lequel il a également écrit des textes journalistiques (notamment pour *Tennis*). Enfin, DFW a dû prendre des antidépresseurs (Nardil) durant plusieurs années pour traiter un état dépressif chronique. Tous ces éléments ont contribué à élever DFW au panthéon des grands écrivains contemporains, proprement, c'est-à-dire, ici, institutionnellement, et on le célèbre maintenant comme un « génie », un « once-in-a-century talent », « a comet flying at ground level », etc.

Infinite Jest est un roman massif qui totalise 1079 pages bien compactes et tassées (et en un sens, nous ne pouvons que l'effleurer ici). Pour sa longueur, d'ailleurs, on le qualifie de lecture exigeante – une lecture qui exige beaucoup de son lecteur. Nous pourrions d'ailleurs appliquer à DFW le motto lancé par Alain Farah : « J'essaie d'écrire des livres qui exigent d'eux-mêmes ce qu'ils attendent des lecteurs⁷¹⁸ ». Nous pourrions en résumer les lignes narratives en un synopsis à trois branches (qui viennent bien sûr à se croiser). Premièrement, on trouve, en haut d'une colline, une académie de tennis, Enfield (E.T.A.). Elle met principalement en scène Hal Incandenza et ses proches. Deuxièmement, en bas de la même colline, on trouve un centre de désintoxication, Ennet House. Elle met principalement en scène Don Gately et ses proches. Nous verrons plus tard l'importance de ces deux axes (liés par un jeu sur *net* et *field* [enNET, enFIELD], positions offensives et défensives, dans une vraisemblable allégorie tennistique). Troisièmement, on trouve un groupe de terroristes québécois (qui n'a à peu près rien à voir avec le FLQ réel) occupés à séparer le Québec de l'ONAN (organisation fictive réunissant politiquement les trois pays d'Amérique du Nord). Les trois lignes se recourent principalement par l'intervention d'un court-métrage intitulé « Infinite Jest ». Ce court-métrage expérimental, tourné par le père de Hal et mettant en vedette une jeune femme d'une beauté proprement médusante, a ceci de dangereux que quiconque le visionne cesse toute activité, y compris celles liés aux besoins vitaux. Les terroristes québécois cherchent ainsi à se l'approprier et à le diffuser. Par ailleurs, cette trame narrative rencontre tout au long du roman une thématique fondamentale, soit celle de la consommation de drogues ou de médicaments (que DFW décrit méticuleusement), tout comme celle d'éléments d'évasion artificielle (par exemple, l'usage compulsif de la télévision, comme ce personnage qui devient dangereusement dépendant de l'émission M*A*S*H – p. 638-647⁷¹⁹). Pour tout dire, la mention d'une drogue ou d'un médicament surgit environ aux deux pages. Cette thématique vient prendre et diffuser tout un

⁷¹⁸ Alain Farah a publié au Quartanier, et il enseignera bientôt la création littéraire à McGill. Cette phrase est rapportée par Laure Limongi (des éditions Léo Scheer) sur son blogue personnel.

⁷¹⁹ Désormais, lorsque nous indiquons des pages en référence sans autre mention, nous renvoyons à *Infinite Jest*.

réseau de symboles vivants, notamment celui qui tourne autour de la tête (comme identité et limite personnelles), de la cage ou de la toile (on trouve dans le roman un important déploiement d'images tournées vers l'arachnéide). Enfin, la trame est intertextuellement investie par *Hamlet* (Shakespeare). Mentionnons simplement la référence à Yoric, souvent associé au célèbre soliloque sur la vie et la mort (*to be or not to be*) : apercevant le crâne de Yoric, Hamlet en évoque la bouffonnerie infinie (*infinite jest*). De fait, *Infinite Jest* articule une série de figures paternelles, et DFW fait même intervenir un fantôme très shakespearien (p. 829 et suivantes). À titre indicatif, présentons ici la quatrième de couverture :

Set in an addicts halfway house and a tennis academy, and featuring the most endearingly screwed-up family to come along in recent fiction, *Infinite Jest* explores essential questions about what entertainment is and why it has come to so dominate in our lives; about how our desire for entertainment affects our need to connect with other people; and about what the pleasures we choose say about who we are.

En plus de la longueur, la lecture d'*Infinite Jest* est rendue ardue par la richesse du vocabulaire (parfois très technique, mais jamais dans un effet d'hermétisme) tout comme par une trame chronologique disséminée et dissimulée : le roman se déroule principalement dans un avenir proche où les années ont été attribuées à des commanditaires (Glad, Perdue, Burger King, etc.) qui en substitue le chiffre en faveur de leur marque commerciale, et la structure de l'ensemble fonctionne par une collection d'allers et de retours non-linéaires qui ne sont, le plus souvent, pas indiqués clairement. Dans la filmographie du père du personnage principal, laquelle occupe une note de fin de document d'une vingtaine de pages en 10 points, et fonctionne comme une clef de voûte ou une miniature pour percevoir l'ensemble (l'appel de note figure à la page 64), on trouve un titre qui résume cette disposition dans une franche boutade : « (At Least) Three Cheers for Cause and Effect »... Il va de soi qu'une lecture qui reposerait sur la clarté causale et chronologique s'en trouve sapée – ce qui ne rend pas le roman entièrement opaque pour autant. D'ailleurs, DFW traite souvent de la question de la causalité, de la structure et de la linéarité temporelle, dans une sorte de prudence vis-à-vis d'une herméneutique académique ou journalistique. « Locating beauty and art and magic and improvement and keys to excellence and victory in the prolix flux of match play is not a fractal matter of reducing chaos to pattern. » (p. 82) « Causal attribution, like irony, is death, speaking-on-Commitments-wise. » (p. 370) « The *why* of the disease is a labyrinth. » (p. 374)

DFW fait ainsi montre d'un sens plastique assez marqué, son style étant inventif bien au-delà de la seule structure temporelle. Dans *Infinite Jest* (mais aussi dans ses autres textes), deux éléments frappent le lecteur d'emblée. Premièrement, peut-être en raison de sa formation en

philosophie anglosaxonne, DFW n'hésite jamais à multiplier les acronymes : sitôt qu'un syntagme traîne en longueur, il est comprimé dans le chiffre de quelques lettres. L'exemple le plus évident apparaît dans les années du calendrier commandité. Ainsi, « Year of the Depend Adult Undergarment⁷²⁰ » devient Y.D.A.U. Ce procédé est présent dans tout l'ouvrage, causant parfois quelques vertiges. Ensuite, DFW aime les longues digressions, et il utilise à cette fin ou bien des notes de bas de page, ou bien des notes de fin de document. *Infinite Jest* comporte ainsi 96 pages de notes en 10 pts, soit un ratio d'une dizaine de pour-cent. Ces notes comportent notamment un chapitre entier, ainsi qu'une filmographie d'une vingtaine de pages. Parfois, une note ne servira vraiment qu'à faire digression : « Don't ask » (p. 1021) ou « No clue » (p. 1036) servent ainsi de contenu lapidaire à deux d'entre elles. Enfin, on trouve même des notes de fin de document dans les notes de fin de document; les premières sont alors identifiées par une lettre.

Plus discret, d'autres éléments colorent et modulent encore le style. Mentionnons-en quatre. D'abord, le « narrateur intrusif », soit un moment « hors » de la fiction établi par un narrateur vraisemblablement – mais discrètement – extra-diégétique, et qui marque une distorsion assez naturelle entre la narration littérale et une éventuelle réalité référentielle. « Naturelle », puisque ces intrusions n'arrivent pas comme sous un geste de métafiction mise en scène; elles apparaissent aussi spontanément que dans une conversation impliquant un récit. Exemples, dans l'appareil de notes : « None of these are Don Gately's terms » (p. 1026) ou « She didn't literally say *shitstorm* » (p. 1033). Ou encore, ces interventions marquent éventuellement une hésitation du narrateur, un dispositif souvent utilisé par Beckett ou par les auteurs du nouveau roman : « More like July-October, actually » (p. 994). Certes, l'adresse au lecteur n'est pas un dispositif récent (elle apparaît presque avec la narration écrite), mais ce que fait DFW ici est beaucoup plus proche d'un contact « direct » avec le lecteur (même utopiquement) que d'une posture métanarrative. DFW rappelle pour ainsi dire le caractère construit du récit, tout comme sa consistance autonome, sans pour autant prendre une posture ironique : le récit est donné tel quel, en tant que récit, littéralement. Nous nous expliquerons plus loin.

Ensuite, DFW recourt très souvent à de brèves scènes proches de la fable, qui sont arrimées à la trame de fond, tout en préservant une certaine autonomie narrative, une unité singulière.

⁷²⁰ À cet égard, nous acceptons la reconstruction proposée par Stephen Burn (*David Foster Wallace's Infinite Jest*), qui fait correspondre les neuf nouvelles années de DFW aux années 2002-2010. Y.D.A.U., une année cruciale dans le roman, correspondrait à 2009.

Pensons à toute la scène où un homme (qui s'avèrera être Ken Erdedy) attend la livraison de 200 g de marijuana pour sa consommation personnelle, dans une scène résonnant avec *La métamorphose* de Kafka (pp. 17-27); ou encore, l'histoire de la femme (Mrs. Waite) traitée en sorcière, et qui cuisine un gâteau pour un Don Gately enfant (pp. 847-851); ou bien l'importante scène du jeu d'Eschaton, qui met en place le problème de la métafiction (pp. 321-342). Ces fables ne fonctionnent pas de manière morale mais éthopoiétique : elles se suffisent, et leur effet pratique et affectif se passe d'interprétation (d'une « morale » qui transcende le récit). Au demeurant, les fables de DFW ne renouent pas tellement avec le conte qu'avec l'« expérience de pensée » telle qu'on la retrouve en philosophie anglosaxonne (qui favorise une approche scientifique). En plus de produire des effets affectifs (effet d'empathie, comme le souligne DFW dans un entretien avec Larry McCaffery), la fable fonctionne comme une machine de vision pour la pensée, et elle vise la réflexion à partir d'une situation hypothétique (et non l'isolement herméneutique d'une solution définitive). Bien plus qu'une situation statique, c'est une série de processus qui est recherchée (ceux-ci sont alors, tout au plus, « métastables »). L'éthopoiétique produit ainsi des effets, et non du savoir ou de la représentation stricto sensu.

Troisièmement, comme Kafka, DFW a un sens aigu du détail. Et ce sens passe par une intensification de signes sensoriels (olfactifs, tactiles, visuels, auditifs, gustatifs) tout comme par une attention aux gestes (parfois jusqu'à composer un tableau à la Francis Bacon). On trouve ainsi plusieurs remarques sur la position des mains des personnages, tout comme l'emploi insolitement fréquent de l'adjectif *lurid*, qui manifeste une intensité presque cruelle – « *Lurid* is the word » (p. 73) – « Almost painfully high-definition » (p. 109). De façon plus importante, plusieurs scènes trouvent leur intérêt dans les détails qui les composent, et qui ne servent pas tellement au réalisme qu'à la création d'une sensation très précise dans ses effets, dans sa consistance. Et les détails mènent autant les ensembles qu'ils les font fuir (à cet égard, la scène qui ouvre le roman, pp. 3-17, est exemplaire). Comme l'écrit DFW quant à un athlétisme qui confine un agir-sans-agir (non sans problèmes) : « you feel the seams and edges of everything » (p. 166). Ou encore, à propos de l'identité personnelle et du solipsisme : « It is extremely difficult to stay alert and attentive instead of getting hypnotized by the constant monologue inside your head⁷²¹. »

⁷²¹ David Foster Wallace, *This is Water*.

« Hal Incandenza for a long time identified himself as a lexical prodigy who [...] had made his mother proud... » (p. 155) Finalement, DFW est un passionné de la langue anglaise (passion qu'il semble avoir hérité de sa mère⁷²²), ce qui ne l'empêche pas de se montrer extrêmement créatif avec la langue, mais avec une sobriété et une précision qui rencontre l'usage, le surmontant au besoin. De même que les acronymes tendent à devenir des substantifs de plein droit, comme de véritables polymères, certaines phrases deviennent substantivées ou adjectivées, formant une chaîne « moléculaire » – ou une « grosse molécule » – par l'intrusion de traits d'union.

[It] has this quality of Look-At-Me-Being-So-Totally-Open-And-Sincere-I-Rise-Above-The-Whole-Disingenuous-Posing-Process-Of-Attracting-Someone-,-And-Sincere-I-Transcend-The-Common-Disingenuity-In-A-Bar-Herd-In-A-Particularly-Hip-And-Witty-Self-Aware-Way-,-And-If-You-Will-Let-Me-Pick-You-Up-I-Will-Not-Only-Keep-Being-This-Wittily,-Transcendently-Open,-But-Will-Bring-You-Into-This-World-Of-Social-Falsehood-Transcendence, which of course... [etc.]

Par ailleurs, DFW utilise plusieurs mots modifiés pour produire des effets lexicaux. Il substantive parfois un verbe, ou verbalise un substantif, etc. L'exemple le plus important tient dans un jeu sur le mot *spider*, qui désigne dans le roman l'accoutumance (*disease*) tout comme la « cage » de l'identité personnelle et de la conscience de soi, la toile du moi ou encore le soliloque et l'isolement⁷²³. Dans un parcours textuel quasi chimique, l'araignée renvoie à l'accoutumance, mais aussi à un personnage (Joelle, la voix Mme Psychosis, associée à la veuve noire, *Latrodectus*), lequel devient littéralement la méduse au cœur d'*Infinite Jest* (Joelle est cette femme jadis sublime qui apparaît dans le court-métrage *Infinite Jest*, lequel donne au roman son titre). Quoi qu'il en soit, *Spider* engendre un verbe composé (*spidered*, p. 410 et 614), un adjectif dépeignant une atmosphère (*spiderish*, p. 981) ou encore un adjectif dénotant une qualité (*spidery*, p. 946). (Rappelons aussi que *spider* renvoie autant à l'insecte qu'à l'accoutumance en tant que mal.)

*

Ces éléments stylistiques participent d'une plasmaticité où le langage est explicitement mis en puissance, expérimenté en tant que tel. Mais DFW a le projet tout aussi explicite d'en faire quelque chose qui ne se limite pas à l'exercice de virtuosité, à l'encyclopédisme ou à l'ironie libérale. Le texte DFWallacien est littéralement plasmatique parce qu'il se tend à la verticale dans la tentative extrême de croire en quelque chose, de faire retour quelque part et d'être avec

⁷²² Cf. DFW, « Tense Present – Democracy, English and the Wars over Usage » in *Harper's*, avril 2001, p. 41.

⁷²³ Cf. supra, p. 179.

quiconque, avec quelqu'un. C'est ainsi qu'*Infinite Jest* jette le langage en littéralité, et peut obtenir des effets de vision très forts – machine de vision, vision comme *éthos* : c'est-à-dire que, littérale, cette œuvre devient visionnaire, cliniquement visionnaire au sens où l'entend Deleuze dans *Critique et Clinique* et *Kafka*. Dans la littéralité, la « forme » et le « contenu », le « propre » et le « figuré » tout comme le sujet et l'objet s'évanouissent : forces et matériaux y jouent indissociablement d'un commun effet plastique. Et cet effet plastique, cette force affectante, pose « irrationnellement » un geste de « Culture » et de « Raison » (sans pour autant appartenir à ces paradigmes); ou encore elle met en commun, dans un désir et un devenir intransitifs, désirables et « quodlibétaux », et qui tiennent par la seule consistance de la sensation et de l'expérience (lesquelles mettent en branle sans que rien ne soit jamais prouvé, sans que rien ne vienne fonder un savoir apodictique et final).

Nous l'avons déjà souligné, DFW s'oppose explicitement à une vision ironique de la narration – mais aussi du politique. En effet, l'ironie pour DFW est un problème qui concerne tout autant la fiction que la manière dont les Étatsuniens vivent ensemble (mieux : séparément). Cette position est manifeste dans tout le corps d'*Infinite Jest*, et elle est explicitée dans un essai séminal – que nous avons en partie commenté – intitulé « E Pluribus Unam » et qui porte sur les rapports entre la télévision et la narration contemporaine (i.e. celle des années 1990). L'argument suppose que la télévision aurait fini par absorber l'ironie développée par les avant-gardes, jusqu'à annuler la possibilité d'une critique ironique. Il en résulte que la narration qui use d'ironie (nommons-la « postmoderne ») ne fait plus que reconduire les vices d'un certain usage de la télévision, dans une agitation et un avant-gardisme « réactionnaire ». Selon DFW, la télévision (elle recoupe ici ce que nous identifions par *communication récréative*) obtient plusieurs effets nocifs : i) elle procure un ersatz de sociabilité (*relationships*); ii) elle absorbe l'ironie dans un étagement de métadiscours, et isole chacun tout en enlevant à la critique un important ressort; iii) elle exerce un monopole sur le réalisme, sur la représentation comme mimésis; iv) elle mécanise l'imagination (et DFW s'accorde avec Kafka sur ce point).

The problem isn't that today's readership is dumb, I don't think. Just that TV and the commercial-art culture's trained it to be sort of lazy and childish in its expectations. But it makes trying to engage today's readers both imaginatively and intellectually unprecedentedly hard. [...] One thing TV does is help us deny that we're lonely. With televised images, we can have the facsimile of a relationship without the work of a real relationship. It's an anesthesia of form. [...] I'm not much interested in trying for classical, big-R Realism [...] because the big R's form has now been absorbed and suborned by commercial entertainment⁷²⁴.

Et commentant son essai sur la télévision, l'ironie et la narration contemporaine, il ajoute ceci :

⁷²⁴ David Foster Wallace et Larry McCaffery, entretien, *The Review of Contemporary Fiction*, pp. 1, 7-8.

Even though their [Barth, Coover, Burroughs, Nabokov, Pynchon] self-consciousness and irony and anarchism served valuable purposes, were indispensable for their times, their aesthetic's absorption by U.S. commercial culture has had appalling consequences for writers and everyone else. The TV essay's really about how poisonous postmodern irony has become⁷²⁵.

L'ironie – mêlée à la communication récréative – apparaît comme une cible privilégiée de DFW, qui fait intervenir une littéralité sous la forme d'un humanisme de survie. Qui plus est, selon DFW, nous vivons dans un monde marqué par l'isolement, la solitude, la peur et l'individualisme – véritable « enfer ». L'écriture fictionnelle devient une façon de s'attaquer à ce problème, d'une manière non-instrumentale.

Par ailleurs, l'ironie exerce une pression sur le langage, et il en résulte, d'une part, qu'il est impossible de tenir une position ferme, dans la viscosité des métadiscours; d'autre part, chacun est séparé de chacun, par une accentuation de l'identité personnelle et de l'individualisme possessif. L'ego (i.e. l'identité personnelle dans un individualisme possessif) se renforce par une représentation et une virtuosité dans la représentation (puisqu'il nage dans un océan de métadiscours sans critères finaux, libre de se replier).

Technically gorgeous, the work, with lighting and angles planned out to the frame. But oddly hollow, empty, no sense of dramatic *towardness*—no narrative movement toward a real story; no emotional movement toward an audience. Like conversing with a prisoner through that plastic screen using phones... (p. 740.)

DFW recourt plutôt au concept d'« amour », mais dans un angle qui vise une déssubjectivation ou la désactivation du service identitaire (d'une manière analogue à ce qu'on trouve chez Schürmann ou Deleuze [notamment dans la pensée du visage de celui-là]) : « Freedom from one's own head » (p. 742). « It's yourself you have to be estranged from, really, to work. [...] We need fiction writers to restore strange things' ineluctable strangeness, to defamiliarize stuff⁷²⁶. » (Un peu comme le fait le cinéaste David Lynch⁷²⁷.) Une telle désorientation est analogue à celle à l'œuvre chez Kafka, jusque dans la littéralité, et elle opère à même l'ordinaire (le plasmatisque est littéral). Nous pourrions encore affirmer que l'amour ici rencontre la littéralité comme sens d'un devenir et d'un désir intransitifs, d'une mise en présence selon une forme-de-vie.

And I've found out the really tricky discipline to writing is trying to play without getting overcome by insecurity or vanity or ego. [...] This thing doesn't have that much to do with talent [...]. Talent's just an instrument. [...] It's got something to do with love. With having the discipline to talk out of the part of yourself that can love instead of the part that just wants to be loved⁷²⁸.

⁷²⁵ Idem, p. 13.

⁷²⁶ Idem, pp. 6 et 9.

⁷²⁷ Cf. « David Lynch Keeps his Head » in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*.

⁷²⁸ David Foster Wallace et Larry McCaffery, entretien, *The Review of Contemporary Fiction*, p. 14.

La littéralité chez DFW, c'est l'usage de la plasmaticité, fondue dans la verticalité d'un concept d'humanité (lequel a autant à voir avec l'humanisme que la loi de la gravité en a avec la physique quantique). « Fiction's about what it is to be a fucking human being⁷²⁹. » La fiction se fait éthopoiétique pour autant qu'elle accomplit quelque chose d'ordinaire (« the truth is *anti-interesting* », p. 358), consistant sans fuite métadiscursive, à rebours de la télévision et de son « idolatry of uniqueness » (p. 604). Le geste est analogue à celui qu'on fait parfois faire à Wittgenstein dans le surmontement du scepticisme (S. Laugier). Aussi l'écriture fictionnelle sert-elle à nourrir un contact qui échappe à la communication récréative, sans pourtant remonter à l'humanisme institutionnel (elle affronte et assume plutôt le legs de l'ironie et du divertissement sans fond, et se reconstruit à partir d'une table rase – d'une décréation).

There is this existential loneliness in the real world. I don't know what you're thinking or what it's like inside you and you don't know what it's like inside me. In fiction I think we can leap over that wall itself in a certain way. But that's just the first level, because the idea of mental or emotional intimacy with a character is a delusion or a contrivance that's set up through art by the writer. There's another level that a piece of fiction is a conversation. There's a relationship set up between the reader and the writer that's very strange and very complicated and hard to talk about. [...] It's these brief flashes or flames, but I get that sometimes. I feel unalone—intellectually, emotionally, spiritually. I feel human and unalone and that I'm in a deep, significant conversation with another consciousness in fiction and poetry in a way that I don't with other art⁷³⁰.

Et DFW ajoute ceci : « I wanted to get the Armageddon-explosion, the goal metafiction's always been about, I wanted to get it over with, and then out of the rubble reaffirm the idea of art being a living transaction between humans⁷³¹. »

*

Se détachant de toute posture ironique, DFW rompt avec une tendance lourde du roman étatsunien contemporain, où métafiction et métadiscours sont nourris par un appel de virtuosité, mélangeant les tons, les références culturelles et les niveaux de langage dans une grande densité d'information (ce que certains nomment « postmodernisme⁷³² »). La rupture de DFW nous donne à penser son écriture comme plasmatique, par comparaison avec un roman « postmoderne ». Elle est d'autant plus plasmatique que l'écriture de Pynchon (alignée par Gore Vidal⁷³³ avec celles de John Barth, Grace Paley et William Gass) serait plastique, tout

⁷²⁹ Idem, p. 4.

⁷³⁰ Idem, p. 10.

⁷³¹ « The Salon Interview: David Foster Wallace » (avec Laura Miller), *Salon*, 9 (1996). En ligne (sans pagination).

⁷³² Nous utilisons cette expression provisoirement, puisque nous ne sommes pas sûr de la consistance réelle de ce concept ou de cette catégorie « historique ».

⁷³³ Cf. Gore Vidal, « American Plastic: The Matter of Fiction », *The New York Review*, 15 juillet 1976, pp. 31-39.

comme le serait, dans toute sa mutabilité linguistique, le langage commercial contemporain. Jeffrey Meikle (*American Plastic*) utilise aussi Pynchon pour réfléchir aux liens entre les polymères (et leur teneur culturelle) et le langage, dégagant l'hypothèse d'une culture de la synthèse (*culture of synthesis*); et il se réfère ce faisant à Gore Vidal et à Norman Mailer. La suite est un remarquable télescopage, puisque Vidal se réfère lui-même à l'essai séminal de Barthes (cf. *Mythologies*). Conséquemment, les principales idées de Barthes (cf. chap. 4) sont reprises par Vidal pour juger des fictions contemporaines (en 1976) : ces fictions sont données comme creuses et plates, trompeuses et artificielles (*artificial, fake, phony*) et résultant d'un tour de passe-passe. Meikle expose cette position pour montrer, d'une part, les rapports entre les polymères et la culture immatérielle, et d'autre part la réception critique de tels rapports. Ce travail sociologique et historiographique culmine dans une série de conclusions quant à la plasticité d'une écriture dans un monde matériellement innervé par les polymères (qui précèdent l'informatique sous plusieurs aspects, comme nous l'avons discuté précédemment).

Synthetic chemistry, with its power to organize matter in artificial structures, provides Pynchon with a metaphor of the twentieth century's organization of human beings into deadening economic and bureaucratic structures. [...] If at times [Pynchon] mocks his own endeavor, as when referring to "the insanely, endlessly diddling play of a chemist whose molecules are words" (p. 391), his inventive prose continues all the same to flow forth in structures so flexible, so shifting in voice and phrasing, often so apparently innocent of ultimate purpose, that it is hard to take the measure of the chain of words. [...] Just as synthetic chemists "improved on" nature when they developed plastic, so does Pynchon "improve on" history by offering a subversive parahistory that reshapes the recent past to create alternative narratives more real than the official history of the twentieth century⁷³⁴.

Finalemment, Meikle souligne (p. 298) que la finale de *Gravity's Rainbow* (peut-être le roman le plus remarqué de Pynchon) peut mettre le lecteur en colère : l'apparent arbitraire des deux cent dernières pages (« its final two hundred pages explode in a kaleidoscopic rainbow of outrageous fantasies ») semble convier à une vaseuse plasticité herméneutique (« a plasticity of interpretation »). Il en résulte que la plasticité travaillée par Pynchon – tout comme la culture « postmoderne » – semble ou bien donner sur une culture plastique (« culture of plastic ») et verser dans l'insatisfaction d'un artifice autoréférentiel, ou bien donner sur une culture de la plasticité (« culture of plasticity »), à la fois vivante, exubérante et extravagante. (Et cette nuance correspond peut-être à celle que nous faisons entre plasticité et plasmaticité.)

Quoi qu'il en soit, une telle plasticité reste néanmoins assez proche de la plasmaticité de DFW; à la différence que DFW tire le plastique dans un horizon d'immanence sans code, puis du côté d'une verticalité où une croyance décisive apparaîtrait littéralement comme forme-de-vie. L'intrigue d'*Infinite Jest* est à la fois désarticulée, mais en elle se livre une part de consistance qui

⁷³⁴ Jeffrey L. Meikle, *American Plastic*, pp. 295-297.

ne tient pas que dans un effet de virtuosité scripturaire. C'est ainsi que DFW opère un geste anti-ironique, en reconnaissant, mais en le traversant, le plastique. DFW attaque simultanément la séparation causée par le service identitaire et l'individualisme possessif, tout comme celle nourrie par un certain usage de la télévision (pour ne rien dire d'Internet). Dès lors, sa pratique de l'écriture, qui vise des effets réels au-delà de la représentation, se présente comme un usage de la littéralité – un sens du désir et du devenir intransitifs.

En outre, la plasmaticité de DFW investit un terrain linguistique plastique qui échappe à l'académie tout comme à la « littérature » (comme espace et dispositif institutionnel réactionnaire), tout en étant intensément occupé par le capitalisme civilisationnel en général, et par la communication commerciale en particulier. C'est du moins ce que suggère la lecture des travaux de Michael D. Picone et de Lorella Sini. Cette dernière a publié en 2005 un ouvrage de linguistique⁷³⁵ qui examine l'étonnante plasticité, l'étonnante autoréférentialité de la langue commerciale, transgressant les limites nationales. Elle s'est ainsi penchée, selon un corpus italien et français, sur les noms propres de marque et sur la mise en tension de la langue qu'ils effectuent. Cette étude fait ressortir une monoréférentialité, un pétilllement syntaxique et un affolant fourmillement néologique, lesquels témoignent d'une inventivité et d'une mutabilité qui dépasse – et de loin – les usages linguistiques en littérature, et que peut-être seul le hip hop arrive aujourd'hui à égaler. (Ceci dit, pour nous, DFW et Novarina font quant à eux preuve d'une rare créativité, jusqu'à rivaliser avec et s'écarter de l'usage commercial : c'est là toute leur plasmaticité). Michael D. Picone mène pour sa part des études linguistiques comparatives qui prennent pour objet l'anglais et le français contemporains. On pense souvent que l'anglais contamine le français et lui oppose une pression linguistique nocive (particulièrement au Québec). Or, la thèse de Picone est plutôt que le français est transformé par la double pression de l'innovation technologique et du commerce, lesquels exigent une rapidité de transmission et de réception des messages ou de signes, en plus de favoriser une logique combinatoire décentralisée (effet de l'électronique, mais surtout de l'informatique). Ce qu'annonce la réticulation techno-capitaliste, c'est une exigence accrue de synthétisme et de connectivité (« l'impulsion synhétique »). Picone analyse ainsi les rapports entre le français et l'anglais en présentant le premier comme une langue analytique, et le second, synthétique. Dans la mesure où le français contemporain tend à intégrer un tel synthétisme dans l'usage, il se met à

⁷³⁵ Lorella Sini, *Mots transfuges et unités sémiotiques transglossiques*.

ressembler trompeusement à l'anglais (particulièrement dans la syntaxe, qui tend à faire l'économie d'articles ou de déterminants).

La crise actuelle du français, pour autant qu'elle soit de nature proprement linguistique, provient de ce que sa typologie analytique a toujours plus ou moins freiné le développement de sa morphologie lexicogénétique. On pourrait aller jusqu'à dire que le génie de la langue française milite contre la lexicogénèse morphologique dans la mesure où la mesure où celle-ci est par nature un processus synthétique⁷³⁶.

Selon nous, DFW exécute un geste vertical dont la plasmaticité donne une ligne de fuite infongiblement non commerciale, faisant de la plasticité linguistique le ressort d'une forme-de-vie. L'écriture arrive ainsi à jouer d'une décréation créatrice, contre la réticulation récréo-communicationnelle et contre l'agitation créative du commerce (dans sa dimension immatérielle et spirituelle). Qui plus est, face à une plasticité qui risque l'ironie libérale et l'autoréférentialité virtuose (Pynchon), DFW oppose délibérément et de facto un geste plasmatique, lequel n'a de sens que dans l'établissement littéral d'une forme-de-vie où chacun cesse de se définir dans un individualisme possessif. Le synthétisme échappe ainsi au code vide, faisant plutôt place à un vide sans code, dans un geste vertical.

*

Aussi DFW évoque-t-il une tâche qui serait celle de traverser toute la plasticité ironiste pour faire émerger, de son épuisement, une autre manière d'être ensemble, c'est-à-dire une forme-de-vie. Ce faisant, il rencontre le problème de la métafiction et de la métadiscursivité. L'évocation de l'« Armageddon » est remarquable, et elle n'a rien de fortuit. Ailleurs dans le même entretien, il déclare : « Metafiction's real end has always been Armageddon. Art's reflection on itself is terminal, is one big reason why the art world saw Duchamp as an Antichrist. But I still believe the move to involution had value: it helped writers break free of some long-standing flat-earth-type taboos⁷³⁷ ». La métafiction est terminale, mais ce n'est pas parce qu'elle ferait une réelle discontinuité; plutôt, elle suspend le monde dans une séparité indéfinie et, à l'instar du labyrinthe du pourquoi, elle arrête le mouvement.

⁷³⁶ Michael D. Picone, « Le français face à l'anglais : aspects linguistiques », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 44, mai 1992, p. 16. Aussi, du même auteur : « L'impulsion synthétique : le français poussé vers la synthèse par la technologie moderne », *Le français moderne*, tome LIX, 1991.

⁷³⁷ David Foster Wallace et Larry McCaffery, entretien, *The Review of Contemporary Fiction*, p. 6.

Cette vision de l'Armageddon renvoie néanmoins chez DFW à une chance⁷³⁸ et à un sens de la discontinuité proprement messianique (bien que jamais DFW ne s'exprime en ces termes). Elle renvoie aussi à une appropriation de Wittgenstein tout comme à une vision de l'eschatologique (il doit y avoir une fin aux explications; la régression à l'infinie peut être fendue) qui trouve dans *Infinite Jest* une forme fabulée. En effet, les adolescents de l'académie de tennis (y incluant Hal) ont pour coutume de jouer une fois l'an au jeu de « l'Eschaton » (« Eschaton is the most complicated children's game anybody around E.T.A.'d ever heard of », p. 322) – lequel donne au roman l'une de ses scènes les plus importantes, tant au plan intradiégétique qu'au plan littéral et extradiégétique.

Résumons d'abord la scène. L'Eschaton est un jeu de rôle et de stratégie qui se joue à l'aide d'un ordinateur (pour calculer les probabilités, mieux qu'un système de dés) et de plusieurs courts de tennis. La surface des courts est donnée comme une mappemonde géopolitique, et chacun des joueurs incarne une nation ou un regroupement de nations. Chacun des joueurs (également joueurs de tennis aguerris) dispose d'une réserve de balles de tennis, représentant chacune une ogive nucléaire. Comme tous les jeux de rôle et de stratégie, Eschaton comporte une pléthore de règles et de subtilités, qui engagent un réalisme et prend une dimension mimétique. Lors de la scène dépeinte entre les pages 321 et 342, les personnages en viennent à se disputer à savoir si la neige qui tombe réellement sur les courts de tennis affecte le déroulement du jeu. « It's snowing on the goddamn map, not the territory » (p. 333). La dispute tourne au vinaigre, puis à la foire d'empoignade, dans un grand tableau burlesque qui finit par faire des blessés (entraînant d'importantes conséquences au plan de l'intrigue). Il va sans dire que DFW met là en scène un problème philosophique abondamment traité par Wittgenstein et qui concerne le langage et les fondements de la référentialité (et donc les rapports du langage au savoir). Dans son guide sur *Infinite Jest*, Stephen Burn – qui cherche à établir une ligne narrative, et donc une ligne causale – interprète cette scène en passant par Borges et sa nouvelle sur une carte géographique à l'échelle 1:1 (*Del rigor en la ciencia*). Minutieuse mais littéralement bornée, la lecture de Burn est toute tournée vers la représentation et elle interdit paradoxalement la littéralité, ce qui nous semble pourtant crucialement en jeu dans le roman et l'œuvre de DFW.

The lessons of Borges's [*sic*] parable, though, apply not only to this scene, but also to the outline of the novel that this book offers. Although like all maps, this short guide inevitably runs the risk that readers may confuse map and territory, it is important to recognize that because *Infinite Jest* depends on the

⁷³⁸ DFW évoque Duchamp; il nous faut peut-être voir ici une chance parallèle à celle que représente pour Benjamin l'apparition du cinéma, ou encore celle que voit Tiqqun dans le *bloom*.

reader reconstructing larger narrative from a number of subtle hints and apparently incidental details, a sufficiently detailed map of the novel would [...] probably be even larger than the intimidating 1079 page terrain that already makes up the work⁷³⁹.

Par le détour d'une métaphore empruntée à l'autorité de Borges⁷⁴⁰, Burn essaie de déclarer sans ambages que les Béhémot de bêtise herméneutique qui s'écrivent sur les œuvres littéraires excèdent sans fin les œuvres elles-mêmes. Burn sépare et distingue un représentant d'un représenté (schéma hylémorphique signifiant/signifié), laissant entendre que la dispute autour de l'Eschaton illustre ironiquement la nécessité de ne pas croire à ce que font les représentations. Il invite ensuite à isoler et à baliser le squelette linéaire et narratif de l'œuvre. C'est mal apprécier DFW.

La scène de l'Eschaton fait plutôt jouer un problème de représentation d'une manière autrement plus subtile, très dramatiquement et comiquement – jusqu'à sortir des limites de l'herméneutique et faire sortir le livre hors de lui-même. Le matérialisme de DFW ne reconduit pas une séparation dans un messianisme bloqué, où l'ironie promet un matérialisme dans une neutralisation du sens, élevant le scepticisme individuel au rang d'une transcendance immanente, immanence pure codée par un individualisme possessif; plutôt, il vise à préserver ensemble matérialisme et effets de sens du langage (qui ne s'exerce *jamais* en privé⁷⁴¹). DFW en appelle ainsi à Wittgenstein, dont il salue l'argument contre le langage privé développé dans les *Recherches philosophiques*. DFW articule le problème d'une manière fort subtile, et il semble que la scène de l'Eschaton reflète parfaitement ce questionnement. Le problème peut être tracé ainsi : i) si le langage est référentiel, il ne peut l'être que par une réticulation de représentations qui nous coupe du monde réel (*Tractatus*); ii) il en résulte deux possibilités : nous sommes coupé du monde, et nous sommes peut-être même coupé les uns des autres, dans une floraison de solipsismes; iii) selon DFW (qui reçoit Kripke), le « deuxième » Wittgenstein (*Recherches philosophiques*) s'attaque alors nécessairement au problème du langage privé, quitte à éliminer certains acquis du *Tractatus* : le langage ne peut ainsi qu'être possible dans un système de relations humaines (« human community »), qui lui donne un fondement, dissolvant jusqu'à la pertinence du scepticisme; iv) si on ne reçoit pas l'argument du système de relations humaines (scepticisme et surmontement du scepticisme dans une « foi » sceptique), une autre possibilité pour éviter le solipsisme consiste en une sorte de fuite vers l'avant, en étendant le sujet

⁷³⁹ Stephen Burn, *David Foster Wallace's Infinite Jest*, p. 24.

⁷⁴⁰ À noter que DFW considère Borges comme étant des « best of the metafictionists ».

⁷⁴¹ « You have only to accept the proposition that language is by its very nature public—i.e., that there can be no such thing as Private language. » DFW, « Tense Present – Democracy, English and the Wars over Usage » in *Harper's*, avril 2001, p. 47.

linguistique dans une sorte d'obésité désertifiante qui ressemble à celle, mondaine, d'un *Artworld*. Et DFW évoque au passage, discrètement et comiquement, l'hubris de Tony Montana (*Scarface*), désormais une icône du hip hop – *self-made man* par volontarisme agonistique. « [Me? I want] the world chico. And everything in it. » (Cette déclaration fait presque immédiatement place à une longue rêverie de Montana, qui la nuit regarde passer un dirigeable affichant la phrase « The World is Yours ». Je paraphrase.)

This was Wittgenstein's double bind: you can either treat language as an infinitely small dense dot, or you let it become the world—the exterior and everything in it. The former banishes you from the garden. The latter seems more promising. If the world is itself a linguistic construct, there's nothing "outside" language for language to have to picture or refer to. This lets you avoid solipsism, but it leads right to the postmodern, post-structural dilemma of having to deny yourself an existence independent of language. [...] When I was working on *Broom of the System* I saw Wittgenstein as the real architect of the postmodern trap⁷⁴²...

Dans ce tableau, les « postmodernes » transgressifs deviennent des Tony Montana du langage – et la métaphore est loin d'être gratuite. Le volontarisme agonistique prendrait chez les auteurs « postmodernes » la forme d'une hubris dans la capture esthétique, par une virtuosité qui calque l'irrésistible montée autoréférentielle du gangster, assassin *et* usurpateur de l'autorité, jusqu'à sa chute. De fait, tous les avertissements lancés à Tony s'appliquent à l'écrivain postmoderne (dont le célèbre « don't get high on your own supply »).

Poursuivons le parallèle. L'individualisme possessif pousse l'identité personnelle (*self*) à un point de rupture qui rappelle l'overdose, et la chute d'un empire ou d'un Léviathan fondé sur du toc : « push it to the limit ». Le langage prend aussi l'allure monstrueuse d'un Tony Montana ou d'une immanence pure innervée par un code vide (paradigme économique qui s'affranchit irrésistiblement de l'État). La plasticité « postmoderne » devient donc une sorte de gangstérisme autoréférentiel et agonistique selon les règles d'un milieu (tandis qu'un groupe comme Tiquun cherchera à s'appropriier autrement l'idée de criminalité). C'est dire que la tragédie du capitalisme qu'est *Scarface* peut être utilisée pour penser *Infinite Jest* en regard du roman étatsunien contemporain. C'est dire aussi que le hip hop *gangsta* bat le postmodernisme sur son propre terrain – jusqu'à l'incarner point par point⁷⁴³. Dès lors, il faut voir dans les efforts de DFW d'échapper aux vices de la plasticité « postmoderne » l'exécution d'un geste vertical, où plasmaticité et littéralité se combinent pour produire un récit où monde et langage ont une relation réelle dans les affects et dans une forme-de-vie ad hoc – simple pouvoir *grass root* avant le savoir et au-delà des limites de la représentation. *Infinite Jest* apparaît alors comme

⁷⁴² David Foster Wallace et Larry McCaffery, entretien, *The Review of Contemporary Fiction*, p. 11.

⁷⁴³ Ici on trouve le sujet d'un livre potentiel – tout un horizon pour la recherche.

une véritable entreprise de désintoxication en regard du « postmodernisme » (mais aussi en regard d'un composé d'ironie et de communication récréative). Mais encore, *Infinite Jest* devient le lieu d'une réflexion sur la verticalité et l'autorité. DFW indique d'ailleurs à la fin de son entretien avec McCaffery que nous avons besoin de reposer les termes d'une autorité et d'une autonomie qui ne soit pas comme une longue fête désertifiante. DFW pose une analogie entre « notre » situation et celle d'adolescents dont les parents seraient partis, laissant la maison libre pour un *open house*. Au début, la situation est parfaite et excitante, mais à la longue, elle s'étiole et n'est plus vivable. « I mean, what's wrong with us? Are we total pussies? Is there something about authority and limits we actually need? And then the uneasiest feeling of all, as we start to realize that parents in fact aren't ever coming back – which means we're going to have to be the parents. » Pour nous, cette réflexion constitue non un appel réactionnaire au conservatisme, mais la recherche d'une consistance au-delà de la plasticité postmoderne et son plan d'immanence « pure ». C'est ainsi que DFW recherche et pratique un geste vertical, à sa façon.

Enfin, tout comme Novarina, il semble que DFW prenne Wittgenstein au mot : « ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire ». Mais il le fait d'une manière littérale, occupant pleinement l'espace laissé vacant par le nettoyage wittgensteinien, c'est-à-dire mêlant éthique et pratique dans une éthopoiétique qui se passe de preuves apodictiques et transcendantales. De plus, faisant jouer au récit un rôle éthique et empirique, dans une sorte d'expérience de pensée où affects et sensations travaillent dans les signes, il fait intimement retour à la philosophie au sens antique d'une pratique de soi, dans un « nous » cherché – mais dans un cadre contemporain qui, lui, n'a rien du retour.

*

Le thème de la désintoxication nous amène à l'une des machines littérales au cœur d'*Infinite Jest*. Elle est constituée par un emboîtement entre l'athlétisme de l'académie de tennis, et le travail de désintoxication, quasi ascétique (et quasi athlétique), qui a lieu dans le centre Ennet (*half-way house*).

D'une part, « tout en bas », DFW utilise le centre de désintoxication comme lieu d'une opération littérale sur la narration contemporaine et sur le divertissement – d'autant plus

qu'elle vient se souder au motif de l'araignée omniprésent dans le roman (jusqu'à couler dans son titre, par l'intermédiaire de la veuve noire Joelle, sujet du court-métrage *Infinite Jest*). Le problème est encore celui de l'autorité et de la responsabilité individuelle, dans la *Freiheit* du circuit fermé du possible, entre la liberté de choix et le droit au divertissement (« freedom to choose » et « right to be entertained »). DFW met ces éléments en scène de multiples manières, notamment dans une méditation de Hal (pp. 410-418); mais on trouve aussi un dialogue qui résume bien ces enjeux, dialogue entre un terroriste et un agent double (pp. 317-321, tout juste avant la partie d'Eschaton) à propos de l'usage d'*Infinite Jest* (un film si captivant qu'il anéantit la volonté) à des fins politiques. Marathe, chef séparatiste québécois, déclare ainsi : « This appetite to choose death by pleasure if it is available to choose—this *appetite* of your people [Americans] unable to choose appetites, *this is the death.* » (p. 319) Le problème aigu qu'introduit DFW dans le récit est celui d'une opposition entre un choix individuel nocif (relevant en théorie de la responsabilité individuelle) issu d'un plaisir impersonnel et de l'ensorcellante passion qu'il suscite, et le dirigisme étatique (jusqu'au fascisme) qui donnerait une sorte de liberté par la contrainte. En somme, DFW essaie de faire passer son récit entre un paradigme économique et un paradigme étatique (bien entendu, la solution tient dans la forme-de-vie doublée d'un geste vertical). C'est ici qu'intervient la clinique de désintoxication, au cœur d'un récit plasmatique, pour développer une verticalité issue des décombres de l'ironie, mais aussi de ceux de l'autorité. « I get the feeling that a lot of us, privileged Americans, as we enter our early 30s, have to find a way to put away childish things and confront stuff about spirituality and values. Probably the AA model isn't the only way to do it, but it seems to me to be one of the more vigorous⁷⁴⁴. » DFW revisite ainsi littéralement la tradition éthopoiétique antique, en investissant une pratique de soi proche de l'ascétisme ou du stoïcisme, mais en l'appliquant à la fois au divertissement (communication récréative) et à l'ironique plasticité « postmoderne », en posant littéralement ces éléments au niveau de la nocivité et de l'accoutumance toxicologiques : « You could see it played out in 20 different ways, but it's the same thing⁷⁴⁵ ».

La littérature apparaît alors comme une entreprise de santé : non pas que l'écrivain ait forcément une grande santé (il y aurait ici la même ambiguïté que dans l'athlétisme), mais il jouit d'une irrésistible petite santé qui vient de ce qu'il a vu et entendu des choses trop grandes pour lui, trop fortes pour lui, irrespirables [...]. Quelle santé suffirait à libérer la vie partout où elle est emprisonnée par et dans l'homme [?] [...] La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. [...] But ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie⁷⁴⁶.

⁷⁴⁴ « The Salon Interview: David Foster Wallace » (avec Laura Miller), *Salon*, 9 (1996). En ligne (sans pagination).

⁷⁴⁵ Idem.

⁷⁴⁶ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, pp. 14-15.

Bien sûr, il faut lire dans une telle « clinique » non l'émergence d'un « peuple » ou d'une « identité mineure », mais toute la puissance d'une forme-de-vie – celle qui fonde infongiblement le langage dans une individuation collective.

D'autre part, « tout en haut », l'académie de tennis sert à poser, à placer toute une gamme de questions sur l'athlétisme et la performance, et sur la performance comme dépendance. « I wanted to do something with sport and the idea of dedication to a pursuit being kind of like an addiction⁷⁴⁷. » L'ascétisme y est présenté non face à une déchéance décisive (*bottoming* kénôtique), mais en vue d'un *telos* qui fonctionne comme un possible et comme un point de fuite. « You are doomed if you do not have also within you some ability to transcend the goal, transcend the success of the best, if you get there. » (p. 680.) « Anhedonia's often associated with the crises afflict extremely goal-oriented people who reach a certain age having achieved all or more than all than they'd hope for. » (p. 693.) « It's more invigorating to *want* than to *have*, it seems. » (p. 694.) Une telle performativité est bien sûr tendue entre fongibilité (statistiques, argent) et possible (compris dans le circuit fermé de la *Freiheit*). Et là où Gately apprend à décréter et à épuiser le possible au fond d'Ennet, dans le creusage d'un *Ausweg*, Hal se mesure au jeu téléologique de la performance comme sens et comme code vide, à Enfield où l'on cherche à gravir les sommets (*Freiheit*). D'ailleurs, Hal (qui y apprend le tennis) consomme régulièrement mais clandestinement de la marijuana (supposément surnommée « Bob Hope » dans la région de Boston), et il affirme à cet égard : « Bob Hope had somehow become not just the high-point of the day but it's actual meaning. » (p. 853.) La dépendance donne du sens, comme une acquisition suspendue, un possible artificiellement lumineux, « the interior jigsaw's missing piece » (p. 350).

L'académie de tennis permet aussi à DFW de mesurer le problème de la volonté, de l'athlétisme et du non-agir (« that kind of animal grace », p. 158). DFW y engage également la virtuosité comme un problème – et elle apparaît comme partie d'une identité personnelle (*self*) et comme une dépendance. Enfin, l'académie de tennis permet de penser un jeu de compétition, une agonistique parallèle à celle d'une méritocratie (*rat race*⁷⁴⁸), où apparaît le *self-made man*. « It's a very American illness, the idea of giving yourself away entirely to the idea of working in order to achieve some sort of brass ring that usually involves people feeling some

⁷⁴⁷ « The Salon Interview: David Foster Wallace » (avec Laura Miller), *Salon*, 9 (1996). En ligne (sans pagination).

⁷⁴⁸ *This is Water* : « the “rat race”—the constant, gnawing sense of having had and lost some infinite thing... »

way about you—I mean, people wonder why we walk around feeling alienated and lonely and stressed out⁷⁴⁹? » Il est aussi possible que DFW, volontairement ou non, y explore les relations entre *play* et *game*, la grâce jaillissant éventuellement hors des règles (qui deviennent alors pour ainsi dire imperceptibles).

*

Le problème éthopoiétique qui apparaît chez DFW tient en une épissure entre le style et une machine narrative, qui met en œuvre le problème de la volonté dans une immanence pure. On assiste à [la représentation de] l'abolition artificielle de la volonté, dans la drogue (légale ou non), le sport, la performativité, le divertissement (court-métrage *Infinite Jest*). Le plaisir apparaît comme l'administrateur du possible, dans une économie qui prend des allures carcérales, selon DFW. Pour le dire autrement, plaisir et possible constituent paradoxalement une *Freiheit* contraignante (« doorless cage », p. 231), ou une société de contrôle plaisante où chacun est isolé. Le péril est encore celui d'une immanence pure, soit dans la domination – et la transcendance – discrète d'un code vide, soit dans le contact avec un « corps sans organe », trop grande intensité qui vire à l'anéantissement. Privé de verticalité, le double de différenciation devient un double de différenciation dans un *gamespace*, une fuite vers l'avant en circuit fermé (*browser* obèse mais pauvre). Ce double de différenciation, où la volonté s'abolit dans l'accoutumance biopolitique d'une *Freiheit* contraignante, mène à une sorte de noyade ou d'étranglement (que nous avons quant à nous qualifiée par les axes théoriques d'une saturation et d'une séparation). L'immanence pure est une plasticité pure qui ou bien noie, par une intensité trop visqueuse, ou bien étrangle par la réticulation autoréférentielle d'un code vide et sa nécrose spirituelle (sans critère final autre que lui-même), lequel supporte une circulation indéfinie en circuit fermé, dans une plasticité impersonnelle mais fongible.

Or la littéralité répond au problème d'un critère final, non par l'introduction d'un code vide, mais par un vide sans code qui prend la forme d'un *experimentum linguae*, c'est-à-dire d'une forme-de-vie fondant toute référentialité hors de toute certitude, mais aussi hors de tout doute. C'est ainsi que DFW joue immédiatement de ces problèmes, d'une manière éthopoiétique (à cet égard, le véritable athlète, l'Hercule d'*Infinite Jest* est Don Gately). Le roman est ici le lieu de rapports « humains » qui échappent à la communication récréative, sans pour autant remonter

⁷⁴⁹ « The Salon Interview: David Foster Wallace » (avec Laura Miller), *Salon*, 9 (1996). En ligne (sans pagination).

à ou découler d'une métaphysique : ils accomplissent dans la sortie, sans fondement. Il fait appel à une imagination non-mécanisée (bien qu'elle soit médiatisée par le papier imprimé et les dispositifs qui le propagent), s'oppose à l'ironie d'une régression à l'infini (une *infinite jest* s'il en est), tout comme au détournement de la saturation (dans une *Zerstreuung* plasmaticque qui mêle l'effort et le comique au relationnel). De même, bien qu'elle soit produite en format papier, cette œuvre cherche paradoxalement à surmonter la séparéité, dans la visée d'une forme-de-vie qui ne dépende pas de la communication récréative. DFW essaie bien de produire une communication qui ne soit ni passive (*passive spectation*) ni entièrement volontariste (au sens d'un individualisme agonistique relevant d'un service identitaire); et il vise bien en ce sens à la constitution d'un double de différenciation, une œuvre littérale et effective qui tienne comme une relation autonome. « L'œuvre » répondra donc à deux impératifs, présentant un rapport explicite à l'effort : i) rendre en drame ce qui fait qu'il est difficile d'être un vrai être humain; ii) rendre en drame le fait que nous soyons encore (ou puissions encore être) des êtres humains, aujourd'hui. « Maybe half of fiction's job is to dramatize what it is that makes it tough [to be a real human being]. The other half is to dramatize the fact that we still are human beings, now. Or can be⁷⁵⁰. » Il en résulte que, d'une part, face à la communication récréative (*entertainment*) et à sa saturation, DFW oppose l'exigence et la difficulté de l'œuvre écrite, lesquelles passent par une plasmaticité qui demande autant d'elle-même que du lecteur. Mais d'autre part, face à l'ironie postmoderne, à la virtuosité et au code vide d'une performativité qui isolent et séparent chacun, DFW oppose une prise de sincérité et un humanisme pratique, tout comme un comique, lesquels mettent en jeu de la littéralité. *Infinite Jest* se cabre entre saturation et séparation – et DFW fait un geste vertical, pour éviter le *wipe-out* d'une chute – d'une noyade – dans l'immanence pure, dans la plasticité ou dans le langage.

Because here's something else that's true. In the day-to-day trenches of adult life, there is actually no such thing as atheism. There is no such thing as not worshipping. Everybody worships. The only choice we get is *what* to worship. And an outstanding reason for choosing some sort of god or spiritual-type thing to worship—be it J.C. or Allah, be it Yahweh or the Wiccan mother-goddess or the Four Noble Truths or some infrangible set of ethical principles—is that pretty much anything else you worship will eat you alive⁷⁵¹.

⁷⁵⁰ David Foster Wallace et Larry McCaffery, entretien, *The Review of Contemporary Fiction*, p. 4.

⁷⁵¹ David Foster Wallace, *This is Water*.

Conclusion

(*Comment sort-on d'une baleine? Demander à Jonas.*) Nous avons voulu penser la valeur de la littérature contemporaine. Rapidement, les notions de *valeur* et de *littérature* sont devenues problématiques, tout comme celle de *culture*. En fait, penser la valeur de la littérature aujourd'hui exige de repenser les pratiques affectives, sensibles et éthiques du langage selon un paradigme qui n'appartient pas à l'humanisme – ce qui entraîne nécessairement des bouleversements d'ordre conceptuel et terminologique. Nous avons voulu garder vivantes certaines des puissances intermédiaires liées à l'écriture et à la lecture livresques, tout en écartant celles strictement liées à l'hégémonie de l'imprimerie et à l'anthropogénétique humaniste. Nous avons écarté l'horizon humaniste en raison des liens de celui-là avec l'hégémonie de l'imprimerie, aujourd'hui terminée. Du même souffle, nous avons voulu isoler les puissances intermédiaires activées par la création langagière (particulièrement dans la pratique livresque) de la communication récréative disposée dans le capitalisme civilisationnel. Selon nous, la puissance événementielle de la création langagière ne peut pleinement éclore ni exploser si on la pense en termes récréatifs, sur fond de saturation, de séparation et de fenestration, dans une fiction totale en nuage de figurine. C'est dire que les effets intermédiaires de la création langagière qui nous intéresse, s'ils échappent à la modernité humaniste, n'en concernent pas davantage les effets biopolitiques de la communication récréative. Aussi nous a-t-il fallu recourir à un tiers paradigme, jusqu'à prendre et faire exemple des œuvres de Valère Novarina et de David Foster Wallace.

Au-delà de l'esthétique, les effets intermédiaires de la création langagière contemporaine sont éthiques, éthopoiétiques et politiques, entendu que le capitalisme civilisationnel avale la culture dans la disposition de formes de vie, d'identités personnelles privées, numériquement administrées selon leur vie nue larvaire et fongible. Le biopouvoir est un *gamespace* numériseur, un fondement naturel qui se donne faussement comme immanence pure (puisqu'il assigne un code). Il capture dans une réticulation plastique. Néanmoins, nous n'avons pas cherché à fuir en bloc le capitalisme civilisationnel (est-ce possible?), mais à en avaler certains éléments, afin d'en penser des points d'interruption, des points de sortie. À cet égard, le matérialisme messianique qui apparaît au début du ^{xx}^{ème} siècle en Allemagne, et qui sert aujourd'hui Giorgio Agamben et Tiqqun, nous a été utile : en effet, il s'agit d'un point de vue issu de la théologie qui ne propose pas de fondement comme dans la métaphysique, mais un accomplissement –

c'est-à-dire une interruptibilité et une désactivation qui ne peut qu'avoir forme éthique, entendu qu'elle est tournée vers *ce qui vient*. Sur cette base, nous avons cherché à nous approprier certaines des forces processuelles du capitalisme civilisationnel, à manger sa puissance. C'est ainsi que la saturation est devenue *Zerstreuung*; que l'humour est devenu comique; le *bloom*, possibilité.

Semblablement, une large part du corpus deleuzien nous a été favorable; elle peut être assimilée, notamment dans le sens de l'intensité impersonnelle qu'elle nourrit. Si l'œuvre de Deleuze – le plus souvent avec Guattari – est si puissante en regard du capitalisme, c'est qu'elle s'y tient tout près, de manière intercalaire, en divergent accord – elle est anthropophage; inversement, cette position « rhizomatique » présente le risque d'être facilement intégrable au jeu civilisationnel du capitalisme, même dans une posture « subversive ». La privatisation des intensités et la mise en avant des *identités* « mineures » sont deux des plus importants détournements de la pensée deleuzienne. Aussi avons-nous cherché un élément de consistance explicite pour empêcher ces retournements.

Nous avons par ailleurs considéré un élément essentiel au capitalisme civilisationnel et qui motive toute une théorie de la forme synthétique (et donc éventuellement un discours culturel) avant même d'avoir à faire avec le monde des représentations. Nous avons trouvé une théorie du matériau pragmatique (qui performe ou agit) dans la plasticité, auprès des polymères. Il nous est apparu que les polymères, avant même l'informatique, exprimaient l'éthique du jeu et l'économie militaro-récréative du capitalisme contemporain, liant polymorphie, jeu et réticulation. Aussi avons-nous voulu penser la plasticité comme une viscosité, hors d'un code d'assujettissement économique, selon une sortie et une interruptibilité événementielle, selon une puissance de création langagière, dans un épuisement du possible qui fait des plages de virtualisation. Valère Novarina, par *Lumières du corps*, a pris teneur d'exemple.

*

Rappelons l'armature conceptuelle qui nous permet de passer entre humanisme et capitalisme civilisationnel. Nous sommes partis de la question de la valeur de la littérature contemporaine pour la renverser en puissance de la création langagière. Ce déplacement nous a permis de développer le concept de geste vertical, après avoir envisagé le langage dans sa dimension

pragmatique, c'est-à-dire comme pouvoir et puissance, et non comme savoir et représentation (art et non science). Sur ce fond, l'écriture, mais aussi toute vie affective et sensitive dans le langage, toute création d'événement langagière, a pris un tour athlétique, éthopoiétique et éthique (d'autant plus que le capitalisme civilisationnel utilise la communication récréative d'une manière parallèle, mais analogue). L'athlétisme tient de l'équipement spirituel et du volontarisme agonistique, mais il pratique un déplacement de la volonté sur un double de différenciation (ici le langage comme geste et pure médialité), dans une acquisition indéfinie d'innocence impersonnelle. La forme-de-vie qui en résulte constitue et utilise des « musculatures » spirituelles, soit des représentations utilisées à des fins immanentes.

Le geste vertical – l'utilisation de toute transcendance à des fins immanentes – nous a servi à concilier consistance et intensité. Mais il nous a aussi servi à situer l'expérience du langage dans l'ordre du geste : l'expérience d'une médialité vide et sans forme, immanente, sans fins ni fondements, est apparue comme l'expérience d'une forme-de-vie quelconque.

La *fongibilité*, les techniques de fongibilités nous ont servi à repenser la question de la valeur, tout comme celle de l'aura et du fétichisme, et à mieux discerner les paradigmes humanistes et économiques. Les techniques de fongibilité générico-linguistique, générico-analogique et numérique ont mis en relief la capture du vivant et des événements au moyen d'un dispositif matériel et spirituel, lequel combine une technique d'enregistrement (et d'universalisation) avec un support matériel. Comme la valeur concerne une stabilité référentielle, et que celle-ci tient par un élément de fongibilité (définition, mesure), nous avons cru devoir penser la « valeur » (ou plutôt « l'importance ») en d'autres termes, entendu que notre problème visait la création dans son événementialité, soit l'infongible. La virtualisation, la mise en puissance donne à la création un sens événementiel et mouvant qu'aucun concept de valeur ne peut capter. Dans le processus, nous avons pu situer les techniques d'enregistrement face au vivant, en subordonnant le fongible à l'infongible. L'origine arrive toujours trop tard. Par ailleurs, les actes de définition et de mesure qui caractérisent les techniques de fongibilité, si fondamentales puisqu'elles garantissent une valeur et assurent un fondement, nous les avons invaginés en faveur de l'infongible. Nous les avons pensés en puissance sous le signe de l'exemple et du rythme, deux modes de médialité « pure » (ou autonome) où le geste infongible fait forme-de-vie.

Si le concept de valeur cède aux concepts de vertu et de virtuel (que nous formulons comme puissance), la création devient un concept qui n'exprime plus un fondement, mais un accomplissement en forme de sortie événementielle *qui a toujours lieu*. La virtualisation devient un concept exprimant une décréation créatrice, soit l'épuisement du possible constitué, dans une impuissance, dans un *comme non* capable de nécessité, de décision, et finalement de puissance constituante. Ceci s'exprime au plan méthodologique comme un scepticisme surmonté.

La « création » langagière se situe à ce niveau, et les effets intermédiaires de l'exercice livresque du langage, sans humanisme ni récréation, sont ainsi compris. La question de la valeur de la littérature contemporaine devient celle de la puissance de la création langagière, et elle exprime un déplacement de l'esthétique vers l'éthique et vers la vie infongible. Les « affects » et les « percepts » produits dans une telle création concernent une forme-de-vie, et finalement un monde. La création fait du nouveau, c'est-à-dire le nécessaire; elle est décisive, donc intransitivement désirable.

Le geste vertical permet aussi de penser la capture des représentations pour leur faire accomplir des choses, devenir des vies, de la vie; de même, la tradition peut entrer immédiatement dans un usage immanent et commun. Tout est moyen sans fins, entendu que le moyen est la médialité d'une forme-de-vie, laquelle n'a pas besoin d'explication, les produisant au contraire. La « fin des explications » est publique. Elle n'a pas besoin d'un fondement : un fondement agit dans un dispositif comme une structure dont les effets d'immanence sont contraignants pour un grand nombre, favorisant la perpétuation de relations de pouvoir données aux bénéfiques de certaines individuations et de certains individus en position de majorité. Le geste vertical permet d'envisager une guerre civile, au moins au plan spirituel.

Par ailleurs, le problème de la création révèle celui de l'autorité, sur un plan horizontal toutefois, sans pourtant impliquer l'intérêt privé dans un individualisme possessif. L'autorité dans la forme-de-vie est impersonnelle, immanente et *gewaltlos*, sans violence (en tant qu'elle est d'une forme-de-vie). Elle ne terrorise pas la vie nue. Elle n'en est pas moins décisive.

Pour penser un déplacement paradigmatique où l'esthétique verse dans l'éthique, particulièrement selon la production livresque, nous avons envisagé la plasmaticité en regard de

la littéralité. Le concept de littéralité repose non sur l'information ou le savoir que porterait le langage, mais sur la capacité des signes réels à participer directement du monde. Il n'y a plus là de place – ni lieu ni temps – pour une séparation hylémorphique. La littéralité est impersonnelle, puisqu'en elle le langage est mis sous tension, sans individualisme possessif; aussi implique-t-elle, en dépit de sa singularité et de sa puissance, une énonciation commune voire ordinaire. En tant qu'expérience du langage comme affect commun, elle désigne une plasmaticité réelle et partagée, dont la part d'expérimentation s'accomplit sans forme. La littéralité porte la décréation plasmatique à une intensité dont le caractère décisif demeure néanmoins imperceptible – puisque, partagé, il est ordinaire. *La fin des explications est dans la face.* La littéralité propage un étonnement ordinaire où les choses, toutes choses, brillent infongiblement d'être importantes en vertu des effets qu'elles produisent, de la forme-de-vie qu'*elles font* comme un critère final aimable. La littéralité nourrit une répétition différentiante.

*

Les conséquences et les suites de cette thèse sont multiples. Nous en détaillerons trois. Cette *excommunication* permet de combler le hiatus qui sépare la littérature des autres formes « d'art », notamment les arts visuels; elle appelle un travail livresque et médiatique dont la portée intermédiaire reste à explorer, particulièrement en considération des nouveaux médias; elle oblige à reconsidérer ce qui se fait dans les départements de littérature et de création littéraire, dans les universités.

i) Lorsqu'on envisage la création langagière sous le concept de littérature, même de manière « intuitive » ou implicite, il arrive qu'on la pense en des termes spirituels qui remontent à l'humanisme et aux effets intermédiaires du livre diffusé sous l'hégémonie de l'imprimerie. Or, des formes d'art comme la musique, la danse ou les arts visuels ont subi un autre développement historique et matériel, subi d'autres crises que celle qui frappe une large part de la littérature contemporaine. Il va de soi qu'il faudrait faire un travail conceptuel sur le concept d'art lui-même, afin d'ouvrir pleinement une nouvelle approche comparatiste, une nouvelle problématique qui tende à combler le hiatus séparant la littérature des autres formes d'art. Quoi qu'il en soit, nous croyons que le travail que nous avons fait sur la littérature, tranchant entre humanisme et capitalisme civilisationnel, pourrait tout aussi bien s'étendre à l'art contemporain. Il faudrait voir dans la crise de l'art contemporain, et dans l'une de ses solutions

(l'idée d'*Artworld*), l'indice qu'un paradigme reste à forer exemplairement entre, d'une part, la tradition picturale occidentale avant l'apparition des moyens de reproduction technique (dont la photographie), avec son substantialisme et la montée d'une idéologie de la singularisation (Heinich), et d'autre part, l'appropriation du modèle artiste dans la communication récréative et la circulation des biens fongibles entre *Artworld*, design et capitalisme cognitif. À cet égard, la tension éthique qui s'exerce entre l'exigence de consistance et la passion de la plasticité demeure très utile. En somme, un geste de sortie analogue peut être esquissé quant à l'art contemporain; une sorte de geste vertical est à trouver et à faire en ce qui concerne les images et la production d'affects et de percepts en milieu « artistique » (incluant peut-être des pratiques hybrides et non strictement visuelles comme la performance, l'art conceptuel, l'installation, etc.). L'autre aspect de l'élimination du « hiatus » consiste en ce que la pratique de la création langagière peut désormais empiéter sur le monde des images, du sonore et de l'audiovisuel, et ce selon une consistance et une plasticité qui ne sont plus incompatibles avec celles de pratiques non-langagières, grâce à un tiers paradigme.

ii) Nous l'avons mentionné, notre étude touchait autant aux effets intermédiaires de la création langagière livresque qui survivent à l'humanisme (sans se fondre dans la communication récréative) qu'à la possibilité, assurée par un tiers paradigme, de sortir la création langagière du livre pour la penser dans des contextes médiatiques, dans des situations d'enregistrement ou de production qui n'ont rien à voir avec l'imprimerie, et parfois même peu avec l'écriture graphique (alphabétique). Toutefois, nous avons principalement considéré la production papier (Novarina, DFW), en plus de nous attarder à situer la communication récréative dans le capitalisme civilisationnel. À présent que la création langagière est dégagée du livre humaniste, et même de la littérature, il serait possible d'étudier des productions langagières à l'aide des concepts d'exemplarité, de littéralité et de plasmaticité, et ce selon une éthopoiétique, selon de la puissance, des formes-de-vie. Je pense ici à deux exemples particuliers.

D'une part, le hip hop, souvent étudié comme une pratique marginale qui ne vaut que sous un discours identitaire minoritaire (*whatever studies*), peut désormais être étudié comme une pratique du langage en soi, avec ses possibilités de mise en puissance. D'ailleurs, un travail comparatiste pourrait considérer le *gangsta rap* en regard de la fiction ironique postmoderne, tout en intégrant un discours intermédiaire – sous le « patronnage » de Tony Montana (*Scarface*); ou encore,

envisager le *gangsta rap* selon la forme épique (et notamment, en regard du *New Italian Epic* promu par le collectif Wu Ming).

D'autre part, l'informatisation de la poétique pourrait être abordée sans verser du vieux vin dans de nouvelles outres. Il serait possible d'étudier de près les effets intermédiaires des nouveaux médias sur la création papier (fragmentation, auto-fiction, bruit d'information, saturation, séparation) sans recourir ni un paradigme humaniste (notamment à son régime auctorial) ni à la mise en valeur de la communication récréative. De même, l'effet de la productions/saisie informatisée des textes sur la puissance langagière et sur la création pourrait être étudié, en ligne ou non, selon le matériel informatique (*hardware* comme le clavier, la souris, etc.) ou les logiciels (blogues, logiciels de traduction, réseaux sociaux, etc.). Les productions langagières informatisées, qui n'ont rien pour le papier, pourraient aussi être pleinement envisagées. Par exemple, l'anonyme et prolifique *Toadex Hobogrammathon* (peu importe son genre et son nombre), avec son malaxage de bruits et d'hyperliens, de pages désactivées et de publicités, pourrait être étudié en comparaison avec Joyce, à partir d'un concept de plasmaticité.

Enfin, si nous avons pris Novarina et DFW pour exemple, il serait pertinent d'employer un tiers paradigme pour approcher une part de la production livresque contemporaine, laquelle se révèle dès lors sous un tout autre jour. Plusieurs publications au Quartanier, chez Léo Scheer ou P.O.L. (pour ne nommer que ces éditeurs en français) peuvent ainsi être reçues sans faire appel à une grille historique ou récréative. Mais encore, il serait hautement pertinent de réfléchir le concept de littéralité face au discours de Wu Ming. Les membres de ce collectif ne manquent d'ailleurs pas de réfléchir à partir de DFW, non selon la littéralité, mais sous l'angle de l'épique⁷⁵². L'épique, tout comme la littéralité, répond au problème de la consistance dans la plasticité; mais nous croyons, à première vue, que l'épique comporte une dose encore trop importante de genericité héritée de l'horizon national humaniste. Tout cela reste à approfondir. Il faut aussi souligner que le modèle de publication de Wu Ming, mêlant anonymat et sources documentaires et résonnant par un site web multimédia, n'est pas ici sans intérêt.

iii) Finalement, le tiers paradigme que nous avons avancé remet en question une grande partie des activités de recherche des départements de littérature et de création littéraire. Les

⁷⁵² Cf. Wu Ming 1, « New Italian Epic: We're Going to Have to Be the Parents – *The London Speech* », en ligne : <http://www.wumingfoundation.com/english/outtakes/NIE_have_to_be_the_parents.htm>

recherches intégrant ou impliquant un discours métaphysique ou un discours du fondement sont entièrement révoquées. Pour leur part, les recherches impliquant une perspective immanentiste ou matérialiste axée sur l'expérimentation, sur l'intermédiarité, sur l'interdisciplinarité, etc., peuvent éventuellement être remises en question, selon les cas, particulièrement lorsqu'elles font appel à un concept fort de la performance ou de la performativité; le fait est que notre paradigme théorique permet d'en mesurer la puissance. Ainsi, la pratique d'une trouée entre l'humanisme et le capitalisme civilisationnel, sans prendre pour critère final ni la culture ni l'excellence, permet et exige que la « littérature » et la « création littéraire » soit envisagées sous un tout autre horizon méthodologique, épistémologique, médiatique, éthique et politique – selon une autre forme-de-vie.

*

Notre perspective tient par un geste vertical. Celui-ci permet d'opposer la fluidité protéenne aux fondements humanistes, mais il engage une consistance qui l'empêche de sombrer dans l'ordre de la communication récréative. Le volontarisme agonistique permet aussi de s'opposer, à la fois au protéen liquide et à la fois au métaphysicien sans corps. On peut ensuite tempérer le volontarisme agonistique en détruisant son caractère privé, et par association et par dépersonnalisation. L'idée est (a) d'être consistant sans se pétrifier, et (b) d'être en mouvement sans se dissoudre. Ce qui émerge est un art de l'ouverture, de la discontinuité et de la sortie (*Ausweg*). C'est là ce que nous avons cherché.

Bibliographie

Corpus théorique et philosophique

AGAMBEN, Giorgio. *Enfance et histoire*, Rivages/Payot, Paris, 1989.

- *La communauté qui vient*, Galilée, Paris, 1990.
- *Moyens sans fins*, Rivages/Payot, Paris, 1995.
- *Bartleby ou la création*, Circé, Saulxures, 1995.
- *L'homme sans contenu*, Circé, Belfort, 1996.
- *Idée de la prose*, Christian Bourgois, Paris, 1998.
- *Le temps qui reste*, Rivages/Payot, Paris, 2000.
- *L'ouvert – De l'homme et de l'animal*, Rivages/Payot, 2002.
- *État d'exception*, Seuil, Paris, 2003.
- *L'ombre de l'amour : le concept de l'amour chez Heidegger*, Rivages/Payot, Paris, 2003.
- *Profanations*, Rivages/Payot, Paris, 2005.
- *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Rivages/Payot, Paris, 2007.
- *Le règne et la gloire*, Seuil, Paris, 2008.
- *Signatura Rerum*, Vrin, Paris, 2008.

ALLIEZ, Éric (dir.). *Gilles Deleuze : une vie philosophique*, Les empêcheurs de tourner en rond, Paris, 1998.

ANDERS, Günther. *Kafka pour et contre*, Circé, 1990.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*, Verso, Londres et New York, 2006.

AUERBACH, Erich. *Figura*, Belin, 1993.

BARTHES, Roland. *Mythologies*, Seuil, coll. Points, Paris, 1967.

- *Comment vivre ensemble?*, Seuil, coll. Traces écrites, Paris, 2002.

BECHTEL, Guy. *Gutenberg et l'invention de l'imprimerie : une enquête*, Fayard, Paris, 1992.

BENASAYAG, Miguel. *Le mythe de l'individu*, La Découverte, Paris, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Ausgewählte Schriften*, 2 t., Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1977 et 1988.

- *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991.
- *Œuvres*, 3 t., Gallimard, Paris, 2000.
- *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, Paris, 2000.
- *Fragments*, PUF, Paris, 2001.

- BERNAYS, Edward. *On Propaganda*, Ig Publishing, New York, 2004.
- BIRUS, Henrik. « The Archeology of 'Humanism' », revue *Surfaces*, vol. IV. En ligne : <<http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol4/birus.html>>.
- BOORSTIN, Daniel J. *The Image*, Atheneum, New York, 1962.
- BOTTÉRO, Jean *et alii*. *L'Orient ancien et nous*, Hachette, Paris, 1998.
- CARR, Nicolas. « Is Google Making Us Stupid? », *The Atlantic Monthly*, juillet/août 2008.
- CAVELL, Stanley. *This New Yet Unapproachable America*, Living Batch Books, 1994.
- CHEN, Shing-Ling. « Electronic Narcissism: College Students' Experiences of Walkman Listening » in *Qualitative Sociology*, vol. 21, n° 3, 1998, pp. 256-257 et 267.
- CHURCHLAND, Paul M. *Scientific Realism and the Plasticity of Mind*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
- CLASTRES, Pierre. *La société contre l'État*, Minuit, Paris, 1974.
- Von CLAUSEWITZ. *De la guerre*, Rivages/Payot, Paris, 2006.
- COCHRAN, Terry. *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Nota Bene, Montréal, 2008.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1967.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1985 [1968].
- *L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985.
 - *Critique et clinique*, Minuit, Paris, 1993.
 - *Francis Bacon : logique de la sensation*, Seuil, Paris, 2002 [1981].
 - *Deux régimes de fous*, Minuit, Paris, 2003.
 - *Pourparlers*, Minuit, Paris, 2003.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *L'anti-Œdipe*, Minuit, Paris, 1973.
- *Kafka*, Minuit, Paris, 1972.
 - *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980.
 - *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris, 2005 [1991].
- DELEUZE, Gilles et Claire Parnet. *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1996 [1977].
- DENNETT, Daniel. « Why Everyone Is A Novelist » in *The Times Literary Supplement*, du 16 au 22 septembre 1988, p. 1028.
- DERRIDA, Jacques. *Ulysse gramophone*, Galilée, Paris, 1987.
- DESPOIX, Philippe. « Questions et hypothèses à partie des systèmes d'écritures : remédiation ou plurimédialité ? », *Revue Intermédialités*, n° 6.
- DIANI, Marco. « Immateriality takes Command », *Design Issues*, vol. IV, n° 1 et 2, édition spéciale, 1988.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. « Morceaux de cire » in *Définitions de la culture visuelle, III. Art et philosophie. Actes du colloque tenu au Musée d'Art contemporain de Montréal les 16, 17 et 18 octobre 1997*.
- DOWNEY, Greg. *Learning Capoeira*, Oxford University Press, Oxford, 2005.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. *La révolution de l'imprimé*, Hachette, Paris, 1991.
- EISENSTEIN, Sergeï. *Walt Disney*, Circé, Strasbourg, 1991.
- ERHENBERG, Alain. *L'individu incertain*, Hachette, Paris, 1999.
- FEATHERSTONE, Mike. « Automobilities – an Introduction », *Theory, Culture & Society*, vol. 21, 4/5, pp. 1 et 8.
- FEBVRE, Lucien et Henri-Jean MARTIN. *L'apparition du livre*, Albin Michel, Paris, 1999.
- FLORIDA, Richard. *The Rise of the Creative Class*, Basic Books, 2003.
- FOCILLON, Henri. *Vie des formes*, PUF, Paris, 1984 [1943].
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1993.
- « *Il faut défendre la société* », Seuil/Gallimard, Paris, 1997.
 - *L'herméneutique du sujet*, Seuil/Gallimard, Paris, 2001.
 - *Dits et écrits*, 2 t., Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2001.
 - *Naissance de la biopolitique*, Seuil/Gallimard, Paris, 2004.
 - *Sécurité, territoire, population*, Seuil/Gallimard, Paris, 2004.
- FJELLMAN, Stephen L. *Vinyl Leaves: Walt Disney World and America*, Westview Press, 1992.
- FODOR, Jerry. *Modularity of Mind*, MIT Press, Cambridge, 1983.
- GABLER, Neil. *Life: The Movie: How Entertainment Conquered Reality*, Vintage, 2000.
- GALBRAITH, John Kenneth. *L'argent*, Gallimard, Paris, 1994 [1976].
- GALLOWAY, Alexander. *Protocol*, MIT Press, 2004.
- *Gaming – Essays on Algorithmic Culture*, University of Minnesota Press, 2006.
- GELAS, Bruno et Hervé Micolet (dir.). *Deleuze et les écrivains*, Cécile Defaut, Paris, 2007.
- GERGEN, Kenneth J. *The Saturated Self*, Basic Books, New York, 1991.
- GLOTZ, Peter, Stefan BERTSCHI et Chris LOCKE (dir.). *Thumb Culture: The Meaning of Mobile Phone for Society*, Transcript Verlag, 2005.
- GOODY, Jack. *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996 [1986].
- *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993 [1987].
- GORZ, André. *L'immatériel*, Galilée, Paris, 2003.
- HACKING, Ian. *The emergence of probability*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

- HADOT, Pierre. *Exercices spirituels et philosophie antique*, Albin Michel, Paris, 2002.
- *Wittgenstein et les limites du langage*, Vrin, Paris, 2006.
- HAVELOCK, Eric A. *The Muse Learns to Write*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1986.
- HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1962 [1949].
- *Lettre sur l'humanisme*, Aubier Montaigne, Paris, 1964.
- *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1976 [1959].
- *Être et temps*, Authentica, 1985.
- HEINICH, Nathalie. « Art contemporain, dérision et sociologie » in *Hermès*, n° 29, 2001.
- *L'élite artiste – Excellence et singularité en régime démocratique*. Gallimard, coll. NRF, Paris, 2006.
- INNIS, Harold A. *Empire and Communications*, Dundurn Press, Toronto, 2007.
- JAMES, William et John J. McDermott, *The Writing of William James*, Chicago University Press, Chicago, 1977.
- JAMES, William. « A Pluralistic Mystic », *The Hibbert Journal*, vol. VIII, octobre 1909 – juillet 1910, pp. 757-758.
- JANOUGH, Gustav. *Conversations with Kafka*, New Directions, New York, 1971.
- KISHIK, David. « Wittgenstein on Meaning and Life », *Philosophia*, n° 36, 2008.
- KITTLER, Friedrich. « Gramophone, Film, Typewriter » in *October*, n° 41, été 1987.
- *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford University Press, Stanford, 1990 [1985].
- *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford, 1999 [1986].
- KLOSTERMAN, Chuck. *Sex, Drugs, and Cocoa Puffs*, Scribner, 2004.
- KRÁL, Petr. *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Hachette, Paris, 1993.
- KRIPKE, Saul A. *Wittgenstein – On Rules and Private Language*, Harvard University Press, Cambridge, 1984.
- KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought and its Sources*, Columbia University Press, New York, 1979.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY. *L'absolu littéraire*, Seuil, Paris, 1978.
- LAROCHE, Emmanuel. *Histoire de la racine NEM- en grec ancien*, Klincksieck, Paris, 1949.
- LAUGIER, Sandra. *Du réel à l'ordinaire. Quelle philosophie du langage aujourd'hui?*, Vrin, Paris, 1999.
- LEROI-GOURHAN. *Le geste et la parole*, 2 t., Albin Michel, Paris, 1964-1965.
- LIFTON, Robert Jay. *The Protean Self*, University of Chicago Press, Chicago, 1999.
- LIU, Alan. *The Laws of Cool – Knowledge Work and the Culture of Information*, Chicago University Press, Chicago, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- LÓPEZ PETIT, Santiago. *El infinito y la nada*, Bellaterra, Barcelone, 2003.
- MACPHERSON, C.B. *The Political Theory of Possessive Individualism*, Oxford University Press, 1964.

- MALABOU, Catherine (dir.). *L'avenir de Hegel*, Vrin, Paris, 1996.
- *Plasticité*, Léo Scheer, Paris, 2000.
 - *La plasticité au soir de l'écriture*, Léo Scheer, Paris, 2005.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2001.
- MANZINI, Ezio. *La matière de l'invention*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.
- MARK, Herman F. Mark. *Les matières plastiques*, Time Life, 1967.
- MARKLEIN, Felix et Johannes Abeler, « Fungibility, Labels, and Consumption », *IZA Discussion Papers*, n° 3500.
En ligne : <<http://ftp.iza.org/dp3500.pdf>>
- MARLY, Pierre-Grégoire. *Fongibilité et volonté individuelle*, L.G.D.J., Paris, 2004.
- MARTIN, Raymond et John BARRESI (dir.). *Personal Identity*, Blackwell, Oxford, 2003.
- De MARTINO, Ernesto. *Italie du Sud et magie*, Gallimard, Paris, 1963.
- *Le monde magique*, Les empêcheurs de tourner en rond, Paris, 1999.
- MEIKLE, Jeffrey L. *American Plastic: A Cultural History*, Rutgers University Press, 2002 [1995].
- MENGER, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphose du capitalisme*, Seuil, Paris, 2002.
- MEYROWITZ, Joshua. *No Sense of Place*, Oxford University Press, 1986.
- MICHAUD, Yves. *L'art à l'état gazeux*, Stock, Paris, 2003.
- MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie*, Seuil, 1996.
- MOULIER-BOUTANG, Yann. *Le capitalisme cognitif*, Éditions Amsterdam, 2007.
- von NEUMANN, John. *Theory of Games and Economic Behavior*, Princeton University Press, 2007.
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy*, Routledge, London et New York, 2003 [1982].
- PARFIT, Derek. *Reasons and Persons*, Oxford University Press, Oxford, 1986.
- « Experiences, Subjects and Conceptual Schemes », *Philosophical Topics*, vol. 26, n° 1-2, printemps/automne 1999.
- PICONE, Michael. « L'impulsion synthétique : le français poussé vers la synthèse par la technologie moderne », *Le français moderne*, tome LIX, 1991, p. 158.
- PICONE, Michael. « Le français face à l'anglais : aspects linguistiques », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 44, mai 1992.
- PINE II, B. Joseph et James H. GILMORE. *The Experience Economy*, Harvard Business School Press, Boston, 1999.
- POLYCARPE, Gilles et Philippe FORGET. *Le réseau et l'infini*, Economica, coll. Bibliothèque stratégique, Paris, 1997.
- PUTNAM, Robert D. *Bowling Alone – The Collapse and Revival of American Community*, Touchstone, New York et Toronto, 2000.

- RANCIÈRE, Jacques. *La chair des mots*, Galilée, Paris, 1998.
- *La parole muette*, Hachette, Paris, 2005.
- READINGS, Bill. *The University in Ruins*, Harvard University Press, Cambridge, 1996.
- RIFKIN, Jeremy. *The Age of Access*, J.P. Tarcher/Putnam, New York, 2000.
- RIVIÈRE, Carole Anne. « Téléphone mobile et photographie : les nouvelles formes de sociabilités visuelles au quotidien » in *Sociétés*, n° 91, 2006/1, p. 130.
- RORTY, Richard. *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*, PUF, Paris, 2006.
- SAUVANET, Pierre et Jean-Jacques WUNENBURGER (dir.). *Rythmes et philosophie*, Kimé, Paris, 1996.
- SCHMITT, Carl. *Terre et mer*, Éditions du labyrinthe, Paris, 1985.
- *Political Theology*, University of Chicago Press, Chicago, 2006.
- *Le nomos de la terre*, PUF, Paris, 2008.
- SCHNEIDER, William. « The Suburban Century Begins » in *The Atlantic Monthly*, juillet 1992, p. 37.
- SCHÜRMAN, Reiner. *Le principe d'anarchie : Heidegger et la question de l'agir*, Seuil, 1982.
- *Les hégémonies brisées*, TransEuropRepress, 1996.
- *Maître Eckhart ou la joie errante*, Rivages/Payot, 2005 [1972].
- SHUSTERMAN, Richard. *L'art à l'état vif*, Minuit, Paris, 1992.
- *Performing Live*, Cornell University Press, 2000.
- SIMMEL, Georg. *Philosophie de l'argent*, PUF, Paris, 1999.
- SIMONDON, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Millon, 2006.
- SINI, Lorella. *Mots transfuges et unités sémiotiques transglossiques – onomatopées et noms propres de marques*, l'Harmattan, Paris, 2005.
- SLOTERDIJK, Peter. *Règles pour le parc humain*, Mille et une nuits, Paris, 2000.
- *Essai d'intoxication volontaire*, Hachette, Paris, 2001.
- *Écumes (Sphères, t. 3)*, Hachette, Paris, 2006.
- STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique – t. 1 : L'époque hyperindustrielle*, Galilée, Paris, 2004.
- TAUBES, Jacob. *En divergent accord*, Rivages/Payot, Paris, 2003.
- *The Political Theology of Paul*, University of Chicago Press, Chicago, 2003.
- TIQQUN. *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*, Mille et une nuits, Paris, 2001.
- *Théorie du Bloom*, La fabrique, Paris, 2004.
- *Introduction à la guerre civile*, 2006.

— *Contributions à la guerre en cours*, La fabrique, Paris, 2009.

TURING, Alan. « Computing machinery and intelligence », *Mind, A Quarterly Review*, vol. LIX, n° 236, octobre 1950, p. 437.

VENTURI, Robert, Denise SCOTT BROWN et Steven IZENOUR. *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1977.

WAHL, Jean. *Philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, Les empêcheurs de tourner en rond, Paris, 2005.

WARK, McKenzie. *A Hacker Manifesto*, Harvard University Press, Cambridge, 2001.

— *Gamer Theory*, Harvard University Press, Cambridge, 2007.

WEBER, Max. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Gallimard, coll. NRF, Paris, 2003.

WHITEHEAD, Alfred North. *Process and Reality*, Free Press, 1979.

LEE WHORF, Benjamin. *Language, Thought and Reality*, MIT Press, Massachusetts, 1967 [1956].

WITTGENSTEIN, Ludwig. *De la certitude*, Gallimard, Paris, 1976 [1969].

— *Remarques mêlées*, Basil Blackwell et Trans-Europ-Repress, édition bilingue, 1984.

— *Tractatus logico-philosophicus*, Gallimard, Paris, 1993 [1922]. (Traduction Gilles Gaston Granger)

— *Recherches philosophiques*, Gallimard, coll. NRF, Paris, 2005.

ZIMMERMAN, Eric. « Gaming Literacy », *Video Game Theory Reader 2*, Bernard Perron et Mark J. P. Wolf (dir.), Routledge, 2008.

ZOURABICHVILI, François, Anne SAUVAGNARGUES et Paola Marrati. *La philosophie de Deleuze*, PUF, Paris, 2004.

Corpus littéraire

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1985.

— *Œuvres*, Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2004.

BERSET, Alain (dir.). *Valère Novarina – théâtres du verbe*, José Corti, Paris, 2001.

BURN, Stephen. *David Foster Wallace's Infinite Jest*, Continuum, 2003.

FITZGERALD, Francis Scott. *La fêlure et autres nouvelles/The Crack-Up and Other Short Stories*, Gallimard, Paris, 2004.

FOSTER WALLACE, David. *Infinite Jest*, Back Bay Books, 2006 [1996].

— *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, Back Bay Books, 1998.

— *Consider the Lobster*, Back Bay Books, 2007.

— *This is Water*, Little, Brown, and Company, 2009.

— « An Interview With David Foster Wallace » (avec Larry McCaffery), *The Review of Contemporary Fiction*, 13.2, été 1993.

— « The Salon Interview: David Foster Wallace » (avec Laura Miller), *Salon*, 9, 1996.

JANOUCHE, Gustav. *Conversations with Kafka*, New Directions, 1971.

KAFKA, Franz. *Gesammelte Werke*, 12 t., Fischer, Frankfurt a. M., 1992-1994.

— *Œuvres complètes*, 4 t., Gallimard, coll. De la Pléiade, 1976-1989.

von KLEIST, Heinrich. « Sur le théâtre de marionnettes » in *Anecdotes et autres écrits*, Payot, Paris, 1981.

NOVARINA, Valère. *Le Discours aux animaux*, P.O.L., Paris, 1987.

— *Le Théâtre des paroles*, P.O.L., Paris, 1989.

— *Pendant la matière*, P.O.L., Paris, 1991.

— *La Chair de l'homme*, P.O.L., Paris, 1995.

— *Devant la parole*, P.O.L., Paris, 1999.

— *Lumières du corps*, P.O.L., Paris, 2006.

— *L'Envers de l'esprit*, P.O.L., Paris, 2009.

VIDAL, Gore. « American Plastic: The Matter of Fiction », *The New York Review*, 15 juillet 1976.

WU MING. « New Italian Epic: We're Going to Have to Be the Parents – *The London Speech* », en ligne : http://www.wumingfoundation.com/english/outtakes/NIE_have_to_be_the_parents.htm.

Filmographie

BOUTANG, Pierre-André. *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, 1988-1989. 450 min.

CURTIS, Adam. *The Century of the Self*, BBC, 2002. 240 min.

— *The Trap*, BBC, 2007. 180 min.

De PALMA, Brian. *Scarface*, 1983. 170 min.

PERALTA, Stacy. *Dogtown and Z-Boys*, 2001. 91 min.