

Quand Kittler renouvelle la métaphysique

Jean-Louis Déotte

**Édition électronique**URL : <https://journals.openedition.org/appareil/2543>DOI : [10.4000/appareil.2543](https://doi.org/10.4000/appareil.2543)

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jean-Louis Déotte, « Quand Kittler renouvelle la métaphysique », *Appareil* [En ligne], 19 | 2017, mis en ligne le 21 décembre 2017, consulté le 04 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2543> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2543>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Quand Kittler renouvelle la métaphysique

Jean-Louis Déotte

NOTE DE L'AUTEUR

Le lecteur comprendra que l'auteur, prenant les conclusions de Kittler au pied de la lettre, s'est échiné à écrire son article selon les principes du film noir, quand tout commence par la découverte du cadavre. Dès lors, l'enquête consistera à suivre différentes pistes, à la recherche des complices éventuels, pour déterminer comment on en est arrivé là.

- 1 Ce qui fascine dans les *Cours berlinois* de 1999, c'est le déterminisme radical de la démarche, à faire pâlir un foucauldien (époque *Les Mots et les choses*). Là où ce dernier, à la suite de Nietzsche, annonçait la disparition de l'homme, Kittler, systématisant la théorie de la communication de Shannon, adoptant la fantasmagorie apocalyptique de Paul Virilio¹, conclut de l'histoire des médias optiques (de la *camera obscura* à l'ordinateur) que l'histoire est achevée avec l'ordinateur².
- 2 En caricaturant à peine, on pourrait écrire que, dans la guerre que les médias – qui tiennent la place des forces productives et des rapports de production chez Marx – mènent contre l'humanité, à partir du moment où la nature accède à la totale connaissance d'elle-même avec l'ordinateur, quand le « réel » se sait lui-même, la tautologie n'est plus celle d'un certain idéalisme subjectif (Moi = Moi), mais celle de l'autoreprésentation du grain de silicium auquel Kittler réduit le « réel ». Seul l'ordinateur est censé connaître le « réel ».
- 3 Hegel, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, critiquait la physiognomonie (Lavater) en écrivant que selon elle l'esprit devenait un os (crânien) ; avec Kittler, l'esprit n'est-il qu'un grain de sable qui se sait ?
- 4 Ce serait une phénoménologie du silicium que nous offre Kittler en mobilisant un savoir encyclopédique époustoufflant sur les techniques et les sciences. Certes, nous

pouvons partager avec lui, en particulier avec l'aide de Simondon, l'idée d'une authentique légitimation de la logique du développement technique, qui suppose la mise à l'écart, voire la relégation d'un certain nombre d'autres logiques, en particulier esthétiques (arts plastiques). Mais il y a par exemple beaucoup de provocation de sa part à n'isoler, dans l'histoire du cinéma, que la convergence hasardeuse d'un certain nombre de techniques où la chose militaire prédomine et l'« acte fondateur » du dépôt d'un brevet par les frères Lumière.

- 5 On peut le suivre sur un certain nombre de points : l'autonomie radicale des médias optiques face à une humanité réduite à un sous-produit (les postes qu'on peut occuper selon la théorie de la communication de Shannon : la source de l'information, la réception des messages), la discontinuité essentielle à l'histoire des médias, leur dualité intrinsèque (entre connaissance et illusion), la remise en cause de l'inventeur génial (alors que les inventions sont collectives : il faudrait plutôt parler d'un milieu technique et scientifique), le rôle du hasard, et par conséquent, l'élimination radicale des principaux concepts de la philosophie classique et moderne, en particulier ceux de sujet et d'objet et donc l'élimination des préoccupations herméneutiques au profit de la littéralité, etc. Ce qui nous oblige à prendre son texte au pied de la lettre : c'est un mode d'emploi des médias optiques ne laissant aucune place à l'interprétation. Un tel radicalisme avait caractérisé la démarche de Lyotard pour l'exposition *Les Immatériaux*³ (1985).
- 6 Par exemple, le problème qui se pose pour chaque médium optique comme pour chaque appareil qui aura fait époque est le suivant : en quoi la sensibilité collective future époqualement déterminée par lui ? Si c'est l'humanité qui est l'ennemie, encore faut-il préciser les époques de sa configuration (communauté primitive, esclavage antique, servage médiéval, salariat chez Marx). On acceptera bien volontiers que le sujet cartésien (et sa représentation) ait pu être la configuration de l'humanité à partir de la mondialisation de l'appareil perspectif, mais encore fallait-il que ce « médium optique » s'adresse à des destinataires !
- 7 Ce que manque Kittler, parce qu'il asservit ses « médias optiques » au codage, au stockage, à la transmission de l'information, c'est ce qui n'est pas réductible au « réel » : la politique par exemple⁴. La politique n'est pas du réel parce que les dimensions de l'imaginaire y sont prégnantes : la collectivité humaine se meut dans ce que Benjamin appellera « espace d'image », « espace du rêve » : la fantasmagorie.
- 8 Kittler est obsédé par la connaissance du « réel » et subordonne les médias optiques à l'autoreprésentation de la nature, suivant en cela la tradition en histoire de l'art, comme si la perspective artificielle avait été inventée pour mieux représenter un espace réel déjà là ! Mais c'est elle qui l'inventa, car avant elle il n'y avait qu'un système de lieux selon la Physique d'Aristote, ce qui est évident dans la sculpture médiévale⁵. Au reste, selon Kittler, la perspective ne trouve sa finalité que dans l'exercice de la guerre (art de l'artilleur, fortifications à l'épreuve des boulets, etc.).
- 9 Ce réductionnisme guerrier kittlérien est inévitable quand on utilise, d'une manière positiviste, la boîte à outils lacanienne : la fameuse triade « réel », « imaginaire », « symbolique ». Avec une impressionnante dérive. Dans les Médias optiques de Kittler, le « réel » change de statut : de chose du désir, il devient d'une manière positiviste ce qui au bout du compte s'identifie à soi-même. Mais en quoi ce réel comme désir, défaisant code (symbolique) et formes de l'imaginaire, peut-il trouver son achèvement dans la théorie de l'information de Shannon ? Il y a là un coup de force dadaïste. Dans

cette conquête de soi, les différentes fictions élaborées au cours des siècles ne peuvent être qu'écartées au profit d'une lente conquête de soi de la nature guerrière, dont les étapes, toujours dépassées, ne finiront dans aucun mémorial, en dehors du Cours de Kittler⁶.

10 Le coup de force a lieu page 17 :

La troisième catégorie [lacanienne] s'appelle le réel, que je vous prie de ne pas confondre avec ce que l'on a l'habitude d'appeler la réalité. Le réel est déterminé et exclusivement déterminé comme ce qui n'a ni forme – au contraire de l'imaginaire – ni syntaxe au contraire du symbolique. En d'autres termes, le réel échappe tant aux ordres combinatoires qu'aux processus de perception optique...⁷

11 Voilà qui aurait convenu au Lyotard de *Discours, Figure*⁸, qu'on ne peut pourtant compter parmi les disciples de Lacan. Chez Lyotard, le réel nommé figural (un mixte de désir et d'angoisse), véritable moteur de la culture, défait aussi bien les régularités du langage que les bonnes formes de l'art, interrompant toute prétention à une progressivité des formes culturelles et du savoir. Ceci remet en cause aussi bien les belles représentations de la peinture perspectiviste que la représentation de l'espace au titre du géométral. Mais là où le réel est chez lui une puissance incontrôlable de déliaison, là où s'exerce la pulsion de mort freudienne, chez Kittler, il n'y a pas de problème : « [le réel ne peut pour les raisons dites précédemment] – c'est l'un des leitmotifs de ce cours – être stocké et traité que par des médias techniques ». Ce sera donc tout l'enjeu de ces médias, de leur préhistoire, préparant la photographie et le cinéma, puis, via la télévision, le triomphe de l'ordinateur où le réel accède à lui-même, sans reste. Ce triomphe de la mathesis universalis, c'est celui de Leibniz, c'est celui de la métaphysique. Dans les sciences sociales et humaines, ce fut la prétention de faire connaître la Cité antique telle qu'elle fut en elle-même (Fustel de Coulanges), de faire croire que l'intelligence n'est rien d'autre que ce que mesurent les tests de Binet (le QI), ou, inversement, que l'Afrique (Hegel) ou la femme (Freud) sont des continents noirs...

12 Toute la question peut alors se réduire à celle-ci : tout est-il numérisable ? Bien sûr que non : la décision d'abandonner la logique de la cosmétique théologico-politique de la révélation et ses appareils d'incorporation (Chrétienté) ou de géométrisation (Islam) pour voir surgir la cosmétique de la projection n'est pas réductible à une quelconque histoire, des hommes ou des techniques. De même que la décision pour un païen d'adopter un dieu unique.

13 Cette décision ne fut prise par personne. Engageant l'imaginaire et le symbolique, elle creuse le site du réel. Les cosmétiques, les modes de légitimation des discours (Lyotard), sont irréductibles les unes aux autres ; entre elles, il ne peut y avoir que des différends. L'Occident s'est effectivement engagé dans la conquête d'un certain réel suivant le mot d'ordre du *Discours de la méthode* : devenir maître et possesseur de la nature, mais ce n'était pas la préoccupation des Aztèques, qui se demandaient eux, à peu près à la même époque de l'irruption de l'écriture projective, comment relancer le cycle du cosmos, qui sinon, comme par entropie, risquait de s'effondrer ? Par des sacrifices humains innombrables, parce que le sang, c'est la négentropie assurée. L'Occident a imposé sa définition du réel en multipliant les guerres de conquête, en forçant les frontières pour son commerce et ses mœurs. Mais quand les cosmétiques vaincues reviennent en force, il est tout esbaudi.

14 Puisque pour Kittler les médias sont une autre manière de faire la guerre, à qui ou à quoi s'opposent-ils ? Qu'est-ce qui se transmet sans eux selon Benjamin⁹ ? Les récits qui

viennent de loin et d'autrefois, qui sont portés par la rumeur à laquelle on adhère spontanément, « tactilement », alors que l'information, unité de valeur du nouveau capitalisme, suppose toujours une objectivation, un calcul, un stockage¹⁰.

- 15 Une autre dérivation attend un autre élément de la triade lacanienne : le symbolique. Car ce qui vient en lieu et place de la structure, ou de l'*épistémé* foucauldienne, c'est le symbolique, dont la consistance, après avoir été celle de l'écriture, devient à la suite de Lacan relisant Hegel, celle d'un trou, comme le vide du tombeau pharaonique. La perspective aurait, sur le plan du symbolique, apporté une grande « économie » : de la masse de la pyramide à un petit tableau ! C'est le trou percé au niveau du point de fuite de la représentation dans la planchette peinte du premier dispositif de Brunelleschi (la tavoletta représentant au recto le petit temple San Giovanni en face d'elle et qu'on regardait au verso face à un miroir, selon Manetti). Dès lors, le point de fuite des tableaux en perspective, c'est-à-dire le symbolique, serait ce trou où s'identifient point de fuite et point de vue. En fait, comme je crois l'avoir montré ailleurs¹¹ en m'appuyant sur l'analyse de Damisch¹² (que Kittler comme Belting ignorent superbement¹³), si coïncidence il y a, elle est spéculaire : dans le miroir qui sépare le spectateur – réduit à un œil – du « réel » visé : le temple San Giovanni. Dans cette hypothèse constructive exclusive, le point de fuite (le sujet qui a acquis une dimension ontologique dans la philosophie moderne, puisque dans les Traités de perspective, le point de fuite est appelé « point du sujet », cf. Desargues) est un effet d'appareil : non pas un trou, mais un double spéculaire et donc spectral. Dès lors, le sujet, comme on le découvre en lisant les *Méditations métaphysiques* de Descartes, n'a pas beaucoup de consistance, car il ne vaut que dans l'instant de la certitude d'une coïncidence spéculaire, certitude qui n'a pas la stabilité d'une assise pour la vérité. Est-ce pour cela que l'*ego cogito* deviendra le héros de notre grand discours spéculatif moderne ? Grâce aux différentes représentations, qui comme de l'extérieur, viendront lui donner un peu de corps et d'âme. D'où le rôle essentiel des arts plastiques en Occident. Et la nécessité ultérieure des musées et du patrimoine. On notera au passage que le percement d'un tableau au niveau de son point de fuite, par exemple pour en vérifier la construction perspective, face à un miroir (le miroir étant un « redresseur de torts », selon Damisch) est impossible avec des fresques et difficile avec des tableaux d'une certaine dimension. Damisch suggérait que seule la série des « Cités idéales » (Urbino, Baltimore, Berlin) permettait cette expérimentation. Et il alla jusqu'à imaginer qu'un trou perçait le panneau d'Urbino, au niveau du point de fuite (au milieu de la porte du temple), ce que démentit la conservatrice du Musée d'Urbino chargée de sa sauvegarde : non, il n'y a pas trace d'un rebouchage !

- 16 On a noté que la théorie des médias optiques ne peut que faire l'impasse sur la politique, mais ce ne sont pas seulement les médias qui informent le monde (le « documente ») tout en nous trompant, c'est la théorie elle-même. Au détour d'une série d'exemples pour renforcer la thèse selon laquelle on ne peut plus écrire l'histoire comme avant, Kittler convoque Antonioni et *Blow up* :

[...] il est impossible d'agrandir encore plus les documents filmés correspondants, sans aboutir au pur grain de cellulôïd, soit à un bruit blanc où plus rien n'est reconnaissable. On pourrait alors dire que là où l'histoire traditionnelle transmise ne connaissait que l'opposition entre l'écrit, un art artisanal donc, et l'océan du non-documenté, c'est-à-dire absolument inaccessible, surgit précisément, à l'âge des médias, la nouvelle opposition entre information technique et bruit blanc, entre symbolique et réel¹⁴. (p. 19 des *Cours berlinois*)

Il faut être véritablement aveugle au contenu du film pour ignorer qu'Antonioni a filmé une disparition physique ! Et oublier qu'il s'est inspiré pour ce film d'un texte écrit par un auteur (Cortazar) qui savait précisément ce qu'implique la politique terroriste d'État de la disparition systématique des opposants. Cela étant, on peut suivre la conclusion de Kittler : la disparition, c'est un bruit blanc, c'est aussi notre réel depuis l'invention de la politique NN (*Nacht und Nebel*) par Hitler.

- 17 On confirme ainsi que le symbolique est indissociable de cette décision que personne n'a pu prendre de considérer le tableau comme une fenêtre, ce que théorise Alberti dans *De la peinture*. On peut considérer qu'en fonction de ce réel-là, le symbolique est la surface d'inscription des signes picturaux et scripturaux¹⁵. C'est à partir d'une décision inouïe et anonyme que le fond des images médiévales a disparu, cessant d'être un support d'écriture. On ne peut y voir par conséquent un « quelconque progrès » qui nous ferait passer de l'écriture d'incarnation médiévale à l'écriture projective, une sorte de progrès dans la conquête du « réel » ! Il y a eu rupture, saut d'une cosmétique à une autre, et non une quelconque continuité. C'est la chose la plus difficile à penser pour un historien, même amateur de discontinuités médiatiques, en particulier pour un historien de la culture et des techniques. Rassurons-le : ce n'est pas si fréquent. Mais s'il n'accepte pas ces interruptions, il aura du mal à comprendre ce qui nous arrive avec la numérisation de toutes les données, le possible, l'impossible passage de l'écriture projective à l'écriture numérique.
- 18 La place de l'invention de l'imprimerie peut dès lors apparaître sous un nouveau jour. L'imprimerie est certes une invention considérable au service de la communication véridique et économique des textes, mais elle n'a été rendue possible que par la transformation radicale des signes d'écriture, lesquels sont devenus projectifs à la suite des signes picturaux. C'est toute la différence entre un manuscrit médiéval enluminé où le lisible sacré l'emporte sur le visible, et un traité scientifico-philosophique où le texte vise un sens transcendant comme chez Galilée.
- 19 On est passé du geste artisanal (première époque de la technique selon Benjamin) à la reproduction mécanique (seconde époque).
- 20 Certes Kittler consacre des pages passionnantes aux conséquences de l'invention de l'imprimerie. Mais comment diable peut-on la faire rentrer dans la série « médias optiques » ? Bien sûr, il y a la tradition ouverte par McLuhan, mais on sent bien que faute d'une véritable conceptualisation de ce que Benjamin nommait « appareil » (à propos du cinéma), il faut faire se heurter l'imprimerie (médium de communication), arraisonnée par Luther, et la lanterne magique (appareil optique appartenant à la famille de la *camera obscura*), au service des fantasmagories jésuitiques. Si l'imprimerie est une condition pour d'authentiques « médias optiques¹⁶ », alors logiquement son invention est la conséquence de la révolution de la surface d'inscription, dans la foulée de la condition de possibilité de l'appareil perspectif : la projection. Avec cette différence, par rapport aux signes picturaux, que les signes imprimés deviendront de plus en plus transparents pour le regard. Pour paraphraser Kittler, on pourrait dire que ce sont des projectiles. Car, littéralement, on ne voit pas ce qu'on lit. Le regard traverse le signe imprimé pour accéder directement au sens. C'est ce qui est éloquent dans la linguistique de Ferdinand de Saussure, quand il distingue les deux dimensions du signe : le signifiant (le « corps » du mot), le signifié (« l'âme »). C'est, selon Leroi-Gourhan¹⁷, une conséquence de la vocalisation du geste graphique, laquelle triomphe

avec l'écriture numérique. Le « réel » auquel accède le lecteur luthérien de la Bible ne peut être que désincarné voire virtuel.

- 21 Peut-on réduire alors deux rapports à la loi (la Réforme, la Contre-Réforme), c'est-à-dire à deux cosmétiques de niveau secondaire¹⁸, aux heurts entre deux techniques médiatiques ? L'iconoclasme des uns s'opposant au retour en grâce baroque de la sculpture et de la peinture ? Ne faut-il pas voir plus large et penser ensemble techniques circonscrites (car toute action est limitée) et grande doctrine religieuse ? Dans le combat que narre Kittler, le triomphe de l'ordinateur n'est-il pas celui de la Réforme contre les puissances catholiques de l'illusion ?
- 22 Revenons aux « médias optiques » et à leurs destinataires.
- 23 Simondon est beaucoup plus conséquent quand il met en regard tel milieu technique et tel « milieu social associé », par exemple la machine thermodynamique et le carreau de la mine avec ses ouvriers, ses ingénieurs, leurs cultures, la lutte des classes qui s'ensuit, un certain profilage du territoire (terril, réseau de chemin de fer, coron, etc.). Et une certaine littérature.
- 24 Ce qui fait défaut, c'est donc une théorie articulant tel « médium optique » et tel milieu social associé, et la possibilité d'une réversibilité. Ce qui fait défaut, c'est ce que Simondon plaçait au milieu, entre telle technique qui est de l'ordre de l'action circonscrite et telle conception globalisante (religieuse par exemple). Ce qui est au milieu, comme le pensait déjà Schiller (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité*), c'est la culture, c'est l'esthétique.
- 25 Mais comme Kittler évacue l'art tout en se réclamant de Benjamin, on ne voit pas comment les « médias » pourraient toucher la sensibilité commune. La théorie des « médias optiques » manque décidément de médiations : pas de destinataires ontologiquement déterminés, pas de médiations pour qu'ils le soient. C'était déjà le reproche que faisait Adorno à Benjamin après la lecture de la première version de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique*. Un soupçon de matérialisme vulgaire. Et pourtant que de précautions chez Benjamin pour analyser la rupture entre une perception contemplative (artisanale) et une perception indissociable de la production industrielle !
- 26 Adorno a manqué Benjamin parce qu'il recherchait le dialecticien, alors que ce dernier procédait par mise en rapport de rapports. C'est la raison pour laquelle, il utilisera, à propos de l'analyse de l'image, les notions de « dialectique au repos », « d'image dialectique », etc., parce que sa pensée se développait selon le principe de la recherche de la quatrième proportionnelle.
- 27 Prenons le développement suivant, où les grandes articulations de la pensée benjaminienne sont présentes :

Le peintre est à l'opérateur de cinéma ce que le chaman est au chirurgien. Le peintre conserve dans son travail une distance normale vis-à-vis de la réalité de son sujet – par contre le caméraman pénètre profondément les tissus de la réalité donnée. Les images obtenues par l'un et par l'autre résultent de procès absolument différents. L'image du peintre est totale, celle du cameraman faite de fragments multiples coordonnés selon une loi nouvelle. C'est ainsi que, de ces deux modes de représentation de la réalité – la peinture et le film – le dernier est pour l'homme actuel incomparablement le plus significatif, parce qu'il obtient de la réalité un aspect dépouillé de tout appareil – aspect que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art – précisément grâce à une pénétration intensive du réel par les appareils¹⁹.

28 Si l'on schématise, on obtient :

peintre	chaman	aura	une fois pour toutes
-----	=	-----	=
-----	=	-----	=
-----	=	-----	=
caméraman	chirurgien	trace	une fois n'est rien

- 29 Si le peintre est au caméraman ce que le chaman est au chirurgien, c'est que l'on peut comparer l'artisanat (peintre et chaman) à l'industrie (cameraman et chirurgien) : ce sont des techniques comparables, selon des époques différentes, ne serait-ce que sur le plan du rapport de ces « opérateurs » au corps. Selon les numérateurs des rapports, l'« opérateur » se tient éloigné du corps (le chaman parle en faisant glisser ses mains sur le corps malade, il invoque les « lointains » mythiques), le peintre contemple sa toile de loin (mais il peut s'y perdre). Cet éloignement (c'est le monde de la main) a un nom chez lui : aura. Et une temporalité : celle de ce qui ne se joue qu'en une fois, comme le sacrifice par exemple : le « une-fois-pour-toutes » du jeu, du duel, de l'examen²⁰. Selon les dénominateurs qui introduisent des appareils, le chirurgien pénètre avec ses instruments le monde des organes du patient. On peut dès lors déduire de ces rapports de rapports que le caméraman pénètre le monde social et ses viscères (cf. Vertov : *L'Homme à la caméra* et son concept de ciné-œil²¹), pour produire des traces. Et une temporalité : « une-fois-n'est-pas-une-fois », comme dans le sérialisme industriel (fordisme). Il est toujours possible de recommencer le tournage d'une scène à la différence du théâtre où chaque représentation est singulière. En fait, c'est la temporalité qui est la clef des mises en rapport, par exemple : le don absolu irréversible/l'échange monétaire réversible. Est-ce que l'onto-cosmétique occidentale moderne ne privilégierait-elle pas absolument le « une-fois-n'est-rien », assistant avec effroi au « une-fois-pour-toutes » ? On a là une conception quasi-physiologique du cinéma confortée par deux modes de l'inconscient : optique et psycho-physiologique (les humeurs). Le cinéma ne serait donc pas un médium optique (à la différence du cinématographe, cf. Morin), mais un appareillage de l'imaginaire et de ses spectres.
- 30 D'ailleurs à suivre Benjamin, il semble difficile de s'en tenir à une formule comme celle de McLuhan : *the medium is the message*, où le médium prend la place de la forme aristotélicienne et le message, celle de la matière. Auquel cas, le médium serait une sorte de cause formelle donnant sa substance à la matière (cause matérielle), cause associée à une cause motrice (le canal), en vue de destinataires (cause finale). Dès lors, l'emboîtement des médias (l'ordinateur absorbant la télévision, laquelle intègre le cinéma et la photo, lesquels ont comme constituants : lanterne magique, perspective, *camera obscura*) est hiérarchique, comme le système des lieux chez Aristote. Cela aurait-il un sens pour Kittler que des artistes contemporains utilisent encore la *camera obscura* ?
- 31 On trouve au contraire chez Benjamin une sorte de déconstruction avant la lettre, l'enfance étant le lieu par excellence où le milieu peut être analysé par remémoration. Ainsi s'agissant des rapports entre le livre (forme) et son contenu (matière), Benjamin note à propos de son rapport passé à la lecture, que :
- [Tout son] savoir actuel repose sur [son] empressement d'autrefois à laisser le livre entrer en [lui] ; mais alors qu'aujourd'hui le contenu et le sujet, l'objet et la matière apparaissent comme extérieurs aux livres, tout cela se trouvait entièrement en lui,

était tout aussi peu extérieur au livre, indépendant de lui que ne le seraient aujourd'hui le nombre de ses pages ou son papier. Le monde qui s'ouvrait dans le livre et le livre lui-même ne pouvaient être à aucun prix séparés et ne faisaient rigoureusement qu'un. En même temps que le livre, son contenu, son monde, étaient aussi à portée de main, à pied d'œuvre en un tournemain.

Mais alors, ce contenu, ce monde transfiguraient aussi le livre dans toutes ses parties. Ils brûlaient en lui, irradiaient ; ils ne nichaient pas seulement dans la reliure ou dans les images ; les titres de chapitres et les initiales, les paragraphes et les colonnes étaient leur coquille. On ne les lisait pas de bout en bout, non, on habitait, on logeait entre leurs lignes²².

- 32 Ce serait un rapport vécu de compénétration, d'osmose, qui caractériserait médium et message, constituant le milieu préalable de toute formalisation ultérieure. Cette réversibilité est la clef de la cosmétique de la révélation (cosmétique de premier ordre), qu'elle soit appareillée par l'incorporation (Christianisme) ou par la géométrisation de l'ornement (Islam)²³.
- 33 On doit s'interroger sur la pesanteur de tels ouvrages néo-foucaldiens²⁴, convergeant avec la critique de l'industrie culturelle chez Adorno, avec celle de la technique comme époque chez Heidegger-Jünger-Anders, en une période plutôt bénie des dieux pour les Occidentaux (entre 1968-2001). La clef est peut-être dans le slogan situationniste de mai 1968 : la revendication de la vie authentique contre la survie²⁵, c'est-à-dire contre la société du spectacle.
- 34 Qu'il y ait un lien intrinsèque entre la théorie et le nihilisme, ce n'est pas une révélation. Ce nihilisme n'est pas immédiatement religieux (la dévaluation de la vie ici-bas au nom d'un autre monde au-delà), il est, comme le montre Deleuze dans son *Nietzsche*, l'expression des forces « réactives ». Mais la religion n'est jamais loin : Paul Virilio, fasciné par les bunkers du Mur de l'Atlantique²⁶, est de loin le prophète de l'Apocalypse le plus célèbre de l'époque et eut un impact considérable en Allemagne de l'Ouest.
- 35 Pourtant Kittler ouvre une autre piste, il lui arrive de se départir de sa passion pour le complexe militaro-industriel (il faut penser cette contradiction : la UFA fut certes imaginée par l'état-major du Kaiser, elle sut produire malgré tout en moins de deux décennies quelques chefs-d'œuvre irréductibles à la « mobilisation totale » du peuple²⁷).
- 36 Il arrive donc que Kittler distingue médium de communication et appareil artistique. C'est le cas avec cette citation de Morin²⁸, dans laquelle ce dernier distingue le cinématographe (médium d'enregistrement, de stockage et de communication) et le cinéma (appareil artistique), les Lumières et Méliès :

Au cinéma la pellicule fournit chimiquement, physiquement, optiquement, *les supports de l'objectivité, sans erreur ni défaillance*. L'objectivité est apportée au départ, comme un patron-modèle.

Le cinéma brise tous les cadres objectifs du cinématographe, *sauf celui-là*. La photographie sauve et maintient l'objectivité première du cinématographe. Bien plus : elle l'impose finalement au cinéma. Comme le paléontologiste qui reconstitue le mammoth avec une molaire, le spectateur, grâce aux formes apparentes maintenues et sauvées, reconstruit sans cesse le monde objectif. Imperturbablement l'orthodoxie photographique met en branle l'action de la constance, en dépit du tourbillon subjectif qui entoure, morcelle et noie l'image. Son objectivité est le *garde-fou* de l'imaginaire. Elle guide le rétablissement perceptif. Et de même que la constance a pour habitude d'ordonner spontanément les mouvements apparents, les apparitions et disparitions, les bonds et métamorphoses, les microscopies et les macroscopies de l'image rétinienne, de

même le spectateur réagit devant l'écran comme devant une rétine extérieure télé-reliée à son cerveau : sans cesse fragments, kaléidoscopiques, minuscules figurations et gigantesques visages s'engouffrent comme dans un entonnoir pour ressurgir à une toise moyenne, constante, « normale »... la « haute-fidélité » photographique fait à ce point triompher l'objectivité que le spectateur demeure le plus souvent aussi inconscient des étranges phénomènes qui se déroulent sur l'écran que de ceux qui se déroulent sur sa rétine.

- 37 En introduisant cette dualité entre la technique et l'imaginaire, Morin reste fidèle à son anthropologie du double qui est au cœur de sa pensée de la mort²⁹. Il y a projection/incorporation entre les spectateurs et les figures sur l'écran, parce qu'il y a initialement du *deux* (le vivant et ses fantômes), position qui sera aussi celle de Derrida, en particulier à partir de sa lecture de Nicolas Abraham et Maria Torok³⁰. Si le cerveau du spectateur est télé-relié à l'écran comme s'il s'agissait de sa rétine externalisée, alors la notion d'« innervation » que Benjamin utilise de loin en loin (par exemple³¹ pour préciser les relations entre l'œil et la main dans son texte sur le théâtre d'Asja Lācis et dans celui sur le Surréalisme³²) est la clef de ces relations entre l'humanité et les arts (dessin, théâtre, littérature), irréductibles à une pensée du strict asservissement. Parce que pour Benjamin la technique accroît les puissances naturelles.
- 38 Kittler se moque avec raison de ses collègues qui se contentent de justifier leurs recherches en invoquant le « corps » (foucauldien). Mais le corps n'est pas toujours l'enjeu du pouvoir et il faut bien un minimum de corporéité pour que les médias de communication configurent l'humanité. C'est ce qu'avait bien compris Benjamin quand, cherchant à définir un « matérialisme anthropologique » s'opposant au « matérialisme métaphysique », à partir de Hebel, Büchner, Nietzsche et Rimbaud, lesquels préparaient les Surréalistes, il assimilait le corps physique de l'humanité à un espace d'image :
- La collectivité aussi est de nature corporelle. Et la *phusis* qui pour elle s'organise en technique ne peut être produite dans toute sa réalité politique et matérielle qu'au sein de cet espace d'images avec lequel l'illumination profane nous familiarise. Lorsque le corps et l'espace d'images s'interpénétreront en elle si profondément que toute tension révolutionnaire se transformera en innervation du corps collectif, toute innervation corporelle de la collectivité en décharge révolutionnaire, alors seulement la réalité sera parvenue à cet autodépassement qu'appelle le *Manifeste communiste*³³.
- 39 Il est probable que Benjamin romantise la technique dans ses rapports avec la nature, sur le modèle établi par les auteurs de l'Athenaeum entre une œuvre d'art et sa critique ou entre les arts entre eux : un rapport d'amplification et non de destruction.
- 40 En distinguant cinématographe et cinéma, Morin résout élégamment la question des « arts d'appareil », alors que dans *L'Époque des appareils*, ces derniers pouvaient apparaître comme venant de l'extérieur appareiller les arts, qui, considérés en eux-mêmes, n'ont pas de caractéristiques circonscrites. La question pouvait sembler être ce que les appareils (projectifs) font aux arts traditionnels (cf. la photographie venant habiter de l'intérieur la peinture, par exemple chez Gauguin ou Bacon, etc.), alors que la question à l'époque de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art s'ouvre sur l'affrontement affirmatif entre les arts et la communication, comme chez Kurt Schwitters. C'est dire que ce qui importe, c'est ce qui est *au milieu*, entre art et communication, qui les précède et les nourrit et que Schwitters déclinait à partir de la « racine » *Merz*³⁴.... Pour Schwitters, les arts et la communication (*design*, dessin industriel, formulaire administratif, etc.) devaient marcher ensemble à partir d'une

source commune qu'il décrit comme une crypte intérieure qui a son équivalent à l'extérieur comme *Merzbau*.

- 41 Si Kittler ne s'intéresse pas à l'art, c'est qu'en relatant les aventures de la connaissance optico-scripturaire du « réel », il manque la dimension de l'événement (artistique et politique). Or, comme le rappelait Hannah Arendt³⁵, l'événement a toujours contre lui les statistiques.

Ce caractère d'inattendu, de surprise, est inhérent à tous les commencements, à toutes les origines. Ainsi l'origine de la vie dans la matière est une improbabilité infinie de processus inorganiques, comme l'origine de la Terre au point de vue des processus de l'univers ou l'évolution de l'homme à partir de la vie animale. Le nouveau a toujours contre lui les chances écrasantes des lois statistiques et de leur probabilité qui, pratiquement dans les circonstances ordinaires, équivaut à une certitude ; le nouveau apparaît donc toujours comme un miracle.

- 42 Si les médias optiques sont asservis à la connaissance métaphysique du « réel », ils ont une histoire orientée (un médium a toujours comme contenu un autre médium) et une fin ; au contraire, les appareils sont à l'épreuve des événements, ils sont comme des tourbillons improbables dans le flux de l'histoire, leur contenu propre, c'est à chaque fois une temporalité singulière. Qui pourrait prétendre connaître toutes les temporalités possibles ?

BIBLIOGRAPHIE

Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 1961 et 1983, trad. de l'anglais par Georges Fradier.

Benjamin Walter, « Chronique berlinoise », in *Écrits autobiographiques*, trad. C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1985.

———, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Écrits français*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1989.

———, « Une fois n'est pas une fois » [1934], in *Images de pensée*, trad. de l'allemand par J.-F. Poirier et J. Lacoste, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1998.

———, « Le Narrateur » [1936]. *Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, trad. P. Rusch, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

———, *Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne*, in *Œuvres complètes*, t. 2, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.

Bonne Jean-Claude, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Paris, Le Sycomore, 1985.

Crary Jonathan, *L'art de l'observateur, Vision et modernité au XIX^e siècle* [1990], trad. de l'anglais par Frédéric Morin, Nîmes, J. Chambon, 1994.

Damisch Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

- Déotte Jean-Louis, *L'époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Descartes, Machiavel*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- , « L'appareil artistique de Schwitters », in Audrey Rieber (dir.), *Penser l'art, penser l'histoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2014, p. 111-120.
- , *Cosmétiques. Simondon, Panofsky, Lyotard*, à paraître en 2018, Ile de France, EMSHA, coll. « MSH Paris Nord ».
- Derrida Jacques, « Préface », dans Abraham Nicolas et Maria Torok, *Le Verbier de l'Homme au loup*. Précédé de Fors, Paris, Aubier-Flammarion, 1976.
- Grabar Oleg, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1992.
- Kittler, F., *Médias optiques. Cours berlinois 1999 [2001]*, trad. dirigée par A. Rieber, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques allemandes », 2015.
- Kreimeier Klaus, *Une histoire du cinéma allemand : la UFA*, Paris, Flammarion, trad. Olivier Mannoni, 1992-1994.
- Lacan Jacques, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- Lācis Asja, *Profession révolutionnaire*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989.
- Leroi-Gourhan André, *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, t. 1 et 2, 1964.
- Lyotard, Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- , *La Condition post-moderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- , Catalogue de l'exposition *Les Immatériaux*, Paris, CCI-Centre G. Pompidou, 1985.
- Morin Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1956.
- , *L'Homme et la mort*, Paris, Le Seuil, 1976.
- Vaneigem Raoul, *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967.
- Virilio Paul, *Bunker Archéologie. Études sur l'architecture militaire de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Galilée, 1975.
- , *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991 (1^{re} éd., 1984).

NOTES

1. Virilio Paul, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991 (1^{re} éd. 1984).
2. Le groupe des kittlériens de Mannheim, autour de H. von Amelunxen, J.-L. Evard et Ch. Grivel, prit très tôt (au milieu des années 1980) contact avec les membres du Collège international de Philosophie à Paris (J.-L. Déotte, B. Paradis, B. Stiegler, etc.) travaillant avec Jacques Derrida et Paul Virilio.
3. Lyotard Jean-François, Catalogue de l'exposition *Les Immatériaux*, CCI-Centre G. Pompidou, 1985.
4. Par exemple la Cité florentine, ses guerres civiles entre ceux qui veulent dominer (le peuple « gras ») et ceux qui n'acceptent pas cette domination (le « peuple maigre »). Qu'est-ce que le médium optique a changé ? Si l'on parle au contraire en termes d'appareil, c'est-à-dire en introduisant la dimension de la temporalité et de l'historicité, comme on le découvre dans le rapport qu'établit Machiavel (*Discours sur la première Décade de Tite Live*) entre sa Cité et la

République romaine, la mise en perspective de l'antique fut ce grâce à quoi ses contemporains purent accéder à l'intelligibilité de leur temps.

5. Bonne Jean-Claude, *L'Art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Paris, Le Sycomore, 1985.

6. Cours dont les traducteurs ont heureusement gardé les jeux de mots facétieux.

7. Kittler Friedrich, *Médias optiques. Cours berlinois 1999 [2001]*, trad. A. Carvalho, T. Eblé, E. Vayssière, S. Waelti, dirigée par A. Rieber, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2015, p. 17.

8. Lyotard Jean-François, *Discours, Figure*, Klincksieck, 1971.

9. Benjamin Walter, « Le Narrateur » [1936] in *Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, traduit par Pierre Rusch, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

10. Lyotard Jean-François, *La Condition post-moderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

11. Déotte Jean-Louis, *L'Époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Descartes, Machiavel*, L'Harmattan, 1998.

12. Damisch Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

13. C'est une constante du médium académique que de filtrer le plus important chez un collègue-concurrent pour ne stocker que l'inessentiel.

14. Kittler, F., *Médias optiques, op. cit.*, p. 19.

15. Lyotard J.-F., *Discours, Figure, op. cit.*, 1971.

16. On sait que la traduction d'*Optische Medien* a été une croix pour les traducteurs...

17. Leroi-Gourhan André, *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, t. 1 et 2, 1964.

18. Déotte Jean-Louis, *Cosmétiques*. Simondon, Panofsky, Lyotard, à paraître en 2018, Ile de France, EMSHA, coll. « MSH Paris Nord ».

19. Benjamin Walter, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Écrits français*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1989, p. 160-161.

20. Benjamin Walter, « Une fois n'est pas une fois » (1934), in *Images de pensée*, trad. J.-F. Poirier et J. Lacoste, Christian Bourgeois Éditeur, 1998.

21. Manifeste publié en 1923 dans le *LEF*, la revue du Front Gauche des Arts dirigée par Vladimir Maïakovski et Ossip Brick :

« Je suis un œil.

Un œil mécanique.

Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir.

Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement.

Je m'approche des choses, je m'en éloigne. Je me glisse sous elles, j'entre en elles.

Je me déplace vers le mufler du cheval de course.

Je traverse les foules à toute vitesse, je précède les soldats à l'assaut, je décolle avec les avions, je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps que les corps tombent et se relèvent...

Voilà ce que je suis, une machine tournant avec des manœuvres chaotiques, enregistrant les mouvements les uns derrière les autres les assemblant en fatras.

Libérée des frontières du temps et de l'espace, j'organise comme je le souhaite chaque point de l'univers.

Ma voie, est celle d'une nouvelle conception du monde. Je vous fais découvrir le monde que vous ne connaissez pas. »

22. Benjamin Walter, « Chronique berlinoise », in *Écrits autobiographiques*, traduit de l'allemand par Ch. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1985, p. 321.

23. Grabar Oleg, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1992.

24. Crary Jonathan, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle [1990]*, trad. de l'anglais par Frédéric Morin, Nîmes, J. Chambon, 1994.

25. Vaneigem Raoul, *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967.

26. Virilio Paul, *Bunker Archéologie. Études sur l'architecture militaire de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Galilée, 1975.
27. Kreimeier Klaus, *Une histoire du cinéma allemand : la UFA*, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Flammarion, 1992-1994.
28. Morin Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1956, p. 138-139. Les italiques sont de l'auteur.
29. Morin Edgar, *L'Homme et la mort*, [1951], Paris, Le Seuil, 1976.
30. Voir la Préface de Jacques Derrida, dans Abraham Nicolas et Maria Torok, *Le Verbier de l'Homme au loup*. Précédé de *Fors*, Paris, Aubier-Flammarion, 1976.
31. Lācis Asja, *Profession révolutionnaire*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989.
32. Benjamin Walter, *Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne*, in *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard, p. 134.
33. *Id.*
34. Déotte J.-L., « L'appareil artistique de Schwitters », *Appareil* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 02 juillet 2012, consulté le 30 octobre 2017. URL : <http://appareil.revues.org/961> ; DOI : 10.4000/appareil.961
- Repris dans *Cosmétiques. Simondon, Panofsky, Lyotard*, à paraître en 2018, Ile de France, EMSHA, coll. « MSH Paris Nord ».
35. Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. de l'anglais par G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 1961 et 1983, 2002, p. 234.

RÉSUMÉS

Kittler livre dans ses Cours berlinois de 1999, les *Médias optiques*, une remarquable histoire des médias optiques, depuis leur préhistoire (*camera obscura*, perspective) jusqu'à l'ordinateur qui absorbe les médias intermédiaires comme la lanterne magique, la photographie, le cinéma et la télévision. Il apporte beaucoup s'agissant de domaines très techniques comme la télévision. Il procède selon les principes d'un structuralisme strict, évacuant ainsi les grandes déterminations de la philosophie classique et moderne, en particulier l'opposition entre sujet et objet. Pour autant, toute métaphysique est-elle écartée ? Certes le modèle de la théorie de la communication élaborée par Shannon est radical, mais n'est-il pas tributaire *in fine* de la théorie aristotélicienne de la forme-matière (hylémorphisme), le contenant (médium) rendant raison du contenu (message) ? Par ailleurs, sa lecture de l'histoire de la technique est positiviste et téléologique, européocentrique, alors qu'il laisse une part importante au hasard dans sa description des inventions. Se référant au premier Foucault, il déclare vouloir donner toute son importance au corps, mais ce dernier est réduit aux deux organes sensoriels essentiels (vision, audition), interprétés à partir de la théorie de l'information. On pourrait dire que ce corps aurait bien besoin d'être innervé (Walter Benjamin) pour rendre compte de l'historicité de la réception, ou qu'une dimension esthétique devrait être mobilisée entre lui et les médias optiques.

INDEX

Mots-clés : Kittler, Walter Benjamin, Edgar Morin, Lacan, réel, symbolique, double, compénétration, histoire de la technique