

dans le travail de la langue grecque effectué par lui sont faites deux propositions d'un extrême intérêt : d'une part que les champs de référence de *technè* et de *mimnais* se recouvrent (autrement dit que toute *technè* implique une simulation, que l'efficacité de cette simulation ne requiert pas nécessairement l'évidence de sa machination, bref que la technique, si j'ose dire, « ça se ruse » volontiers), d'autre part, et c'est en fait une conséquence de la précédente proposition, que la technique entretient un rapport complexe avec la « parution » (par ce mot, je tente de traduire ce qui s'entend en grec dans la racine *ph-* de vocables comme *phusis* et *phanasma*, vocables qui renvoient au *phuein*, au venir au jour, à l'écllosion, à la naissance, à la croissance, à la phénoménalisation de quelque chose). En somme le degré d'évidence en situation d'un phénomène appareillé, d'un produit, d'un machiné, d'un « truqué » serait – est – proportionnel à la naturalité apparente de ce phénomène, de ce produit, de ce machiné, de ce « truqué », c'est-à-dire à la « disparution » en situation de l'artifice du *phuein* même qui fait que ce phénomène est là comme il est. Dès lors ce qui assure à un objet construit sa parution spécifique ne se donne pas avec lui, ne se donne pas même comme objet ou n'est objectivable qu'au prix de l'évidence du « truc » en lui. Le processus producteur se trouve en général désappareillé. Et ainsi, ça fonctionne.

Dans les conditions les plus courantes d'usage des appareils, parce qu'il s'agit précisément de « fonctionnements », l'élément sensible de parution que j'évoque ici n'est pas relevé. Il est là comme partie non comprise de la « situation ». Quand tel n'est pas le cas, quand l'appareil où se forme et se délivre le sens de la situation accède au statut de manifeste, il semble précisément que ça ne fonctionne pas. Pourtant, c'est faux, et voici un

cas pour établir cette fausseté. Dans « Subject Matter », Dan Graham commente une installation de Steve Reich, *Pendulum Music*, présentée pour la première fois en 1968. Cette installation est construite d'un magnétophone et de deux, trois, quatre (ou plus) microphones d'abord retenus suspendus au-dessus d'enceintes. On branche le son, puis des assistants lâchent les micros. « Des différences naturelles dans le lâcher, écrit Dan Graham, la flexibilité des fils, etc., font que le balancier oscille hors phase de façon marquée, cette sensation étant reproduite et perçue par l'oreille en *feed-back*, quand chacun des micros passe à portée des hauts-parleurs <sup>1</sup>. » Il apparaît dans cette situation quelque chose comme un désordre sonore. Ce désordre provient de la jonction dans la même situation de données relevant de temporalités différemment cadencées, celles, métronomique, du magnétophone et celles, chacune oscillant spécifiquement, des microphones. Peu à peu les mouvements de ces derniers se calment, pas tous en même temps, mais si bien toutefois que, finalement, tout rendre dans l'ordre. La diffusion du son par le magnétophone redevient interprétable, c'est-à-dire assignable de façon cohérente à une source. À ce stade, écrit Dan Graham, « quand les micros sont immobiles, le hasard est réduit à zéro et un autre équilibre (le niveau de l'entropie) est atteint grâce à une transformation clé : la machine est devenue auto-référentielle, la source est à la base la redondance <sup>2</sup> ». Lisons avec attention ce qui suit où, je dois le préciser, le mot « représentation » désigne très simplement l'installation de Steve Reich et n'a pas le sens élaboré que je lui donne dans le présent chapitre : « [...] Si bien que lorsque le son devient statique [...], l'appareil existe sémanti-

1. D. Graham, « Subject Matter » (1970), in Dan Graham, *Rock/Music Texts*, Paris, Les presses du réel, 1999, p. 26.

2. *Ibid.*

quement comme un signal s'auto-identifiant (une "machine-*être*" signifiant seulement sa propre présence comme continuum dans l'espace/temps se superposant à celui du public) jusqu'à ce que la prise soit débranchée et... (ironiquement) la machine est encore elle-même [...]. Le temps artistique (non entropique ou hors de l'identité courante de la machine) est activé par la représentation pour s'interrompre et revenir à l'auteur en tant qu'expression entropique, pour retrouver son "non-temps artistique" antérieur, coexistant avec la machine à sa place réelle d'objet - l'usage - dans le monde<sup>1</sup>...

Ce que relève ici Dan Graham, c'est, pour un même appareillage, pour un même fonds technique, la possibilité de se trouver dans des situations d'expression non équivalentes, à la fois plus ou moins artistiques et plus ou moins entropiques. En réalité, ça fonctionne dans tous les cas, mais avec plus ou moins de liaison entre les éléments et plus ou moins de soumission des données à une ligne de temps sensée, à une forme mélodique. Ce qui change selon les cas, c'est l'arrangement, c'est le ménagement. Lorsque ce dernier est « artistique » au sens de Dan Graham, ce n'est pas la représentation qui domine, ce sont les éléments syntaxiques qui apparaissent chacun pour soi sans qu'il ait lieu la fluidité plus habituelle de leur traverse par le flux qui rend d'ordinaire la syntaxe signifiante. Cette dernière est là, mais décomposée, hors d'usage. Eu égard aux analyses développées dans les précédents chapitres de cet ouvrage, je crois nécessaire d'insister ici sur la présence dans cette décomposition - dans cette syntaxe « en manifestation » - de l'élément superflu ou supplémentaire de l'oscillation, oscillation économisée dans la situation fonctionnelle - « entropique » - où le syntaxique fait signe. Cette présence me rappelle celle, dénoncée pour

1. Dan Graham, *ibid.*

le coup, du chapeau dans les constructions romanes puis dans l'architecture gothique pas encore parvenue, selon Viollet-le-Duc, au stade du « style »<sup>1</sup>. Elle est là comme possibilité réalisée en trop, comme surplus non effacé. Qui veut attendre à une certaine efficacité dans la mise en œuvre de la syntaxe « microphones-magnétophones-enceintes acoustiques » doit s'attacher à neutraliser les oscillations et les déphasages induits au prétexte, justifié en un sens, que les unes et les autres sont occasions de bruits superflus troublant la logique de la composition et privant *ipso facto* cette dernière des qualités linéaires et mélodieuses de la discursivité. Deux idées de l'art et de la perfection technique s'affrontent en fait ici. Pour l'une précisément l'information du réel doit être sans bruit (et fonctionner au profit de la représentation), pour l'autre non. La modernité s'inscrit dans ce second mouvement qui ne fait pas de l'émission d'un sens le but unique des conduites techniques, ouvrant du même coup un champ de perceptibilité à l'exposé des composants de ces conduites. Ce qui est alors en jeu, c'est l'accentuation du milieu méthodique, c'est l'appareil de la technique, c'est le rythme de cette dernière, sa vertu insignifiante de forme sensible. Et ce qui prend place aussi bien dans l'expérience, c'est une sorte de dispersion, ce n'est pas la fluidité d'une transmission. La valeur de messagerie de l'opération technique y perd, mais la conscience de ce qui a lieu y gagne. Est-on conscient seulement lorsqu'on est en situation de comprendre? C'est ce que je ne crois pas. Quiconque trouve un jour ses schèmes de compréhension non pas bloqués mais mis en état d'excitation devant quelque chose qui ne se synthétise pas a des chances d'apprendre. Il y a bien là, pour reprendre le mot

1. Voir ci-dessus, p. 73.

de Jameson à la fin du passage reproduit en exergue du présent chapitre, quelque chose comme un « *chaos* », une absence de représentation, mais point de catastrophe.

Par définition, les situations esthétiques ne sont pas spécifiquement relevées dans les syntaxes récitatives dont elles ne constituent en fait ni la matière essentielle ni la visée. Les discours qui les considèrent véritablement, comme celui de Dan Graham, les décrivent et les commentent, ils ne les interprètent pas. Leur destinée discursive, comme dans le texte de Dan Graham, est la description et le commentaire, non l'interprétation<sup>1</sup>. On peut concevoir que ce genre de description et de commentaire ne suffise pas aux imaginaires des communautés s'il est vrai que ces imaginaires réclament le rapatriement du nouveau dans l'ancien et l'inscription des capacités productives les plus récentes dans des cadres significatifs établis. Avec le genre d'œuvre que célèbre le propos de Dan Graham vient, pour « la » culture en tant qu'instance de perpétuation du récitable, un tiraillement ou, comme eût pu dire Walter Benjamin, une « distraction ». D'un côté l'exigence de ramener l'esprit à des formes dicibles, aux syntaxes fluidifiées de l'interprétation des « situations », de l'autre celle d'ouvrir la conscience aux opérateurs qui façonnent le monde. La mise en œuvre technique de Steve Reich, résistant par sa nature même à la logique des figures, n'aimente guère les esprits en contenus « représentationnels ». En revanche, c'est un cas de conscience éminent. Elle fait sentir un élément susceptible de disparaître de toute attention focalisée sur l'inter-

1. Sur la nature et le sens de cette distinction entre « commentaire » et « interprétation » (ou « explication ») et sur la valeur que j'attribue tout particulièrement au « commentaire », je me permets de renvoyer au chapitre « De l'esthétique à la spéculation » de mon essai *Éloge de l'aspect*, *op. cit.*, p. 106-118.

prétation du représenté, en l'occurrence elle expose le fait sonore contemporain, elle montre les conditions à nulle autre époque pareilles de ce son et, en même temps, elle permet de situer les limites de ces conditions, bref elle assure l'épreuve de ce qui, à l'époque des microphones, forme les phénomènes sonores et organise l'écoute. Bien que cela relève de la modernité telle que j'en soutiens ici l'idée, cela n'est pas particulièrement modernisateur, cela n'invente pas, cela n'innove guère. Bien au contraire, tout ce qui est dans la pièce de Steve Reich est déjà en usage par ailleurs, déjà entré dans le monde. Mais voilà que ce tout passe à l'aperçu, à l'exposé esthétique, en l'absence de toute figure, image, représentation ou signification. S'éveille juste dans cet aperçu, c'est tout et c'est beaucoup, une conscience de ce qu'il y a de puissance technique à l'œuvre dans le monde. Ce genre de conscience non embarquée dans les flux récitatifs et représentationnels est l'enjeu de la modernité en général.