

Au pied de la lettre. L'infra- structuralisme de Kittler

EMMANUEL ALLOA

Le gai savoir de Kittler

Il y a de ces livres dont on flaire dès les premières lignes qu'ils ne seront pas comme les autres, et qu'on ne sortira pas indemnes de leur lecture. *Gramophone, Film, Typewriter* est de ceux-là. D'entrée de jeu, l'angle d'attaque est si novateur et déstabilisant qu'on ne s'en remettra pas. Le temps de rassembler ses esprits, on est déjà entraîné dans une folle embardée qui déjoue d'avance tout effort pour retrouver l'équilibre. Avec son montage cinématographique d'un genre complètement inédit, à coup de *jump cuts* et de *travellings* vertigineux, Friedrich Kittler embarque ses lecteurs dans rien de moins qu'une traversée de la modernité. Mais cette fois, rien n'est plus pareil, et l'auteur prend un malin plaisir à déplacer tous nos repères. C'est bien de la modernité qu'il s'agit, encore et toujours, mais d'une modernité dont on ne voit que les dessous, dans la perspective d'un « bas

matérialisme » bataillien que personne n'a jamais autant pris au sérieux que Kittler.

GFT (c'est comme cela que désormais nous abrègerons *Gramophone, Film, Typewriter*) nous fait voir les sous-mains, les supports, tout ce que les mécanismes ont de plus bas et d'inavouable. Qu'on le veuille ou non, on est plongés dans l'inconscient machinique, écoutes toutes ouvertes pour détecter les bruissements provenant des appareils en manœuvre. L'acoustique a d'ailleurs toute son importance. Car Kittler force ses lecteurs à tendre l'oreille, aux exclamations dans le *Faust* de Goethe, aux fréquences enregistrées par le phonographe d'Edison ou aux écholalies proférées par Olympia, l'automate du conte d'Hoffmann. Inutile de vouloir s'attaquer aux poèmes dactylographiés de T. S. Eliot ou de Gottfried Benn tant qu'on n'a toujours pas appris à distinguer le bruit de frappe que font respectivement une Underwood ou une Remington. (Voilà un des gestes caractéristiques qu'on retrouve tout au long de *GFT* : la poésie absolue, avec son affirmation de l'autonomie de la « Lettre », n'est pas seulement contemporaine, elle est la résultante de la mécanisation typographique.)

Mécanique acousmatique

Avec Kittler, on apprend à discerner les sons qui s'échappent de la salle des machines de la modernité, des sons auxquels on n'avait encore jamais prêté attention jusque-là. Au lieu de les analyser par un discours savant, Kittler les fait entendre, et avec son acousmatique en mode « roue libre », on a l'impression d'être au plus près. C'était sans doute aussi cela qui avait tant contribué à l'aura entourant le livre dès sa parution, en 1986 : l'impertinence du ton, ce « son » inédit, sans égal dans les publications universitaires habituelles, et dont Kittler avait déjà donné un avant-goût, un an plus tôt, avec son ouvrage *Aufschreibesysteme* (« Systèmes d'inscription »), qui avait brouillé toutes les frontières entre les genres.

Plus proches des romans-dédales de Thomas Pynchon que des normes académiques en vigueur en Allemagne, en ce milieu des années 1980, les deux « albums » de Kittler ont un effet magnétique sur le public : ils suscitent soit l'attraction soit le rejet. D'autant plus

que leur auteur ne sacrifie aucunement au veau d'or de l'époque, le « tout-social ». Tout en revendiquant l'héritage de Pink Floyd, de Jimi Hendrix et de la musique électronique, Kittler flirte ouvertement avec des auteurs clairement situés à droite de l'échiquier politique. À côté d'Ernst Jünger ou de Carl Schmitt, c'est surtout Martin Heidegger, le maître de Fribourg que l'École de Francfort avait voué aux gémonies, qui est convoqué à intervalles réguliers, et il restera d'ailleurs jusque dans ses derniers écrits une référence constante. « Tout ce qui *est* n'est pour autant que cela existe dans un circuit intégré » – voilà la reformulation kittlérienne de l'ontologie fondamentale. Son auteur s'interdit d'ailleurs d'en dire beaucoup plus, et refuse de sacrifier à l'exercice de l'explication. On ne peut pas *comprendre* les média : derrière ce rejet du titre de Marshall McLuhan, il y a surtout pour Kittler un geste résolument anti-herméneutique. Il faut en finir avec l'interprétation, dernier rempart de l'humanisme. En citant Heidegger à l'appui (en omettant soigneusement de mentionner le rôle que celui-ci joua dans la mise en place de l'herméneutique), Kittler considère que c'est la technique elle-même qui empêche toute épreuve de son essence, et que les efforts de compréhension sont donc voués à rester vains.

Kittler, l'exorciste

En 1980, Kittler avait déjà fait paraître un brûlot, avec quelques collègues, un ouvrage collectif dont le titre annonçait le programme : *Chasser l'esprit des sciences de l'esprit* (« *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften* »). Quelques années plus tard, *Aufschreibesysteme* et *GFT* représentent la mise en œuvre de cet exorcisme annoncé. Contre tous ceux qui, en épistémologie, veulent chasser le « fantôme » de la machine – on pense au fameux *ghost in the machine* dont Gilbert Ryle accusait les cartésiens – il s'agit de prouver au contraire que le seul endroit où il y a quelque chance de trouver l'esprit (*Geist*), c'est bien dans les machines. Au-delà de la boutade, Kittler s'en prend à l'« infinitisme » qui domine les sciences humaines et sociales au tournant des années 1980.

À Francfort, c'est le procéduralisme qui triomphe, avec la publication de la *Théorie de l'agir communicationnel* de Jürgen Habermas

(1981) : l'herméneutique promet une interprétation infinie, afin de lire et de relire la signification que même l'auteur de l'œuvre ignorerait. Contre toute idée de consensus, mais surtout contre toute obsession du « sens » en général, toujours désespérément humain – trop humain ! –, Kittler invoque un tout autre procéduralisme, celui des opérateurs techniques, indifférents au problème de la signification tout en constituant pourtant le fondement véritable de toute civilisation. De sorte qu'il faut apprendre à lire, mais à lire tout à fait autrement. Non pas à lire entre les lignes (l'activité favorite des herméneutes), mais à lire ce que personne n'a jamais rédigé.

Même si c'est à partir de l'âge des machines que le problème se pose avec le plus d'acuité – la machine de Turing est tout d'abord un dispositif de « lecture » –, cette lecture des signes laissés sans intention aucune hante la modernité tout entière. « Lire ce qui n'a jamais été écrit », la formule qu'on trouve chez Hugo von Hofmannsthal, Kittler en trouve également les échos chez Rainer Maria Rilke, et plus exactement dans les rêveries inspirées par un crâne, en 1919, qui se voit rapproché d'un phonographe. Rilke imagine le scénario suivant : qu'arriverait-il si, d'aventure, au lieu de suivre les sillons circulaires, la pointe du phonographe dérapait, sortait de sa gangue et allait « lire » d'autres pistes ? Car *a priori*, tout objet peut faire l'affaire ; la moindre aspérité de la nature sera transposée en musique. À ce compte, le « livre de la nature » est indéfiniment étendu, et Rilke de fantasmer comment la pointe du phonographe longerait la surface du crâne, pour lire jusqu'à la suture coronale, un texte qui n'a jamais été écrit.

Comment ça s'écrit

Lire ce qui n'a jamais été écrit : c'est là le thème de prédilection de l'autre grand précurseur des *media studies*, Walter Benjamin. Un demi-siècle avant Kittler, Benjamin insistait sur l'importance d'un concept de « lecture » élargi. Tout en se reconnectant à la tradition de la « mantique » et de la lecture des présages, Benjamin applique avant tout la lecture aux artefacts de la modernité. Les appareils techniques modernes sont des appareils d'écriture et de lecture dont la capacité est inégalée, faisant apparaître des mondes

insoupçonnés jusque-là. À l'instar du microscope et du télescope qui élargissent radicalement le domaine de ce qui existe, le cinéma ou la radio enregistrent des événements auxquels aucun esprit humain n'a jamais eu accès, et l'enregistrement vaut donc acte de naissance. Voilà en quelque sorte le programme à venir pour les études des média : « Faire de l'immense appareillage technique de notre époque l'objet de l'innervation humaine¹. » Benjamin, dont Kittler est donc étonnamment proche, par moments, n'est pourtant à peu près jamais mentionné, trop associé sans doute à l'École de Francfort.

Le travail de Benjamin est passé sous silence, tout comme celui de Theodor W. Adorno, dont à peu près tout le sépare par ailleurs, bien que celui-ci se révèle être par moments un allié de circonstance. Quand Adorno médite sur le médium du disque, développant certaines intuitions de Walter Benjamin à l'égard des appareils, il préfigure l'antispiritualisme matérialiste de Kittler : « Si au lieu de pratiquer "l'histoire de l'esprit" on en venait un jour à lire la position de l'esprit sur le cadran solaire de la technique humaine, il se pourrait alors que la préhistoire du gramophone prenne une importance qui ferait oublier bien des compositeurs célèbres². » Mais contrairement au matérialisme dialectique, auquel on associera Benjamin et Adorno, l'écriture de l'histoire proposée par Kittler est résolument antidialectique, de même que sa lecture de la psychanalyse se démarque du freudo-marxisme. En lieu et place des appareils idéologiques, il y a des machines à écrire ; en lieu et place de structures répressives qui empêchent que le « Ça » s'exprime, il faut constater que *ça* s'écrit, tout simplement, qu'on le veuille ou non.

Tout le projet kittlérien est résumé par cette exclamation du président Schreber, fameux cas paranoïaque étudié par Freud : « Je ne saurais dire avec certitude qui assure la transcription. » (*Wer das Aufschreiben besorgt, vermag ich nicht mit Sicherheit zu sagen*). Manifestement, il n'y a pas que les humains qui écrivent, au contraire, et

1. Walter Benjamin : « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [première version, octobre-décembre 1935], trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard-Folio, 2000, p. 80-81.

2. Theodor W. Adorno, « La forme du disque » [1934], *Beaux passages. Écouter la musique*, textes réunis, traduits et présentés par Jean Lauxerois, Paris, Payot, 2013, p. 224.

par rapport à l'ensemble des actes d'écriture, les textes rédigés à dessein ne constituent qu'une infime minorité. L'opération sténographique, qui suppose un certain appareil moteur du corps, renvoie à un autre appareil, celui du psychisme, qui ne dépend plus de la volonté du sujet. Si ce n'est pas par commodité métaphorique que Freud parle d'un « appareil psychique », mais que cette analogie possède une valeur explicative, alors il faudra se familiariser avec l'idée que les appareils se soustraient pour l'essentiel à la mainmise humaine. Autrement dit, au lieu de considérer les instruments techniques comme des extensions d'une visée de l'esprit, la psyché représenterait au contraire une extension des machines. L'autonomie des machines est corrélée à leur indifférence au monde : c'est précisément en vertu de leur déconnexion de tout souci pratique que les machines sont au plus près du monde ; c'est en raison de leur indifférence au cours des choses qu'elles enregistrent tout, *indifferremment*.

Écriture automatique

Si l'on considère avec Kittler que les machines sont donc avant tout des *machines à écrire* (des machines à inscrire et à transcrire), ce typographisme assumé signifie qu'elles produiront donc – que ce soit sur ruban papier ou sur des serveurs informatiques – une quantité invraisemblable de textes et qu'il faut désormais apprendre à lire. Non pas à comprendre, mais tout simplement à décoder : puisque *ça ne veut rien dire*, cela ne sert à rien de chercher un sens caché ; il faut plutôt analyser ce que *ça fait faire*. L'ordre des effets a remplacé l'ordre de la sémantique (à l'entrée du département de Bochum, où il enseigna entre 1987 et 1993, Kittler avait fait apposer l'écriteau « Zone affranchie de toute sémantique »). Au fond, quand la psychologie expérimentale et le roman moderne s'intéressent concurrentiellement au flux de conscience, ils ne font que concéder à l'appareil psychique ce qu'on attribuait au sismogramme ou au phonogramme : le fait de produire une écriture qui n'a ni queue ni tête, libérée du diktat de la *mimésis*. Tout peut désormais y passer, les romans de James Joyce en sont la preuve : la moindre vibration, la moindre variation d'intensité laissera des traces sur le papier. En somme, on

n'a pas attendu les surréalistes pour inventer l'écriture automatique ; les ingénieurs l'avaient déjà fait avant eux, si bien que l'histoire littéraire n'est qu'une annexe de l'histoire des techniques.

Qu'on mesure l'ampleur de la provocation. Face au tollé qu'avait provoqué en 1982 le manuscrit de sa thèse d'habilitation au sein de la faculté de Fribourg – dix-huit rapports seront nécessaires pour la faire accepter – Kittler enfonce encore le clou. Alors que certains de ses parrains universitaires essayent de faire passer son ouvrage pour une contribution à l'histoire culturelle (celle qu'en Allemagne on appelle la *Kulturgeschichte*), Kittler refuse d'être associé à la tendance de ceux qui se plaisent à écrire l'histoire de l'expérience littéraire de la technique ou de l'écho qu'on trouverait chez les poètes des grandes transformations industrielles comme l'avènement du téléphone ou du chemin de fer. « La façon dont les écrivains ont vécu le chemin de fer, cette extraordinaire économie du travail musculaire, est indéniablement importante, du point de vue de l'histoire de la littérature » note-t-il en guise d'introduction de la thèse d'habilitation, qui sera publiée à peu de chose près sous forme du livre *Aufschreibesysteme*. « Mais la façon dont la littérature fait fonction d'extension du système nerveux central (voire de substitut à celui-ci), relève d'une importance bien plus grande encore³. »

Importations d'outre-Rhin

Toute l'ampleur de l'entreprise se déploie cependant après *Aufschreibesysteme*, dans *GFT*. Car si toutes les grandes idées sont déjà présentes dans le premier ouvrage, qui abonde en propositions programmatiques, celui-ci reste fortement indexé sur la littérature, notamment allemande (après tout, il ne faut jamais oublier que Kittler s'est formé au sein des études littéraires les plus classiques, ce qui explique peut-être pourquoi il se complait à retourner plus tard en

3. Préface tapuscrite pour la thèse d'habilitation *Aufschreibesysteme 1800-1900*, université de Fribourg-en-Brigau, s.d. Préface non reprise dans l'édition du livre (citée d'après les documents publiés dans le numéro spécial de la *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 6/1 [*Aufschreibesysteme 1800-2010. In memoriam Friedrich Kittler*, dir. Ute Holl & Claus Pias], 2012, p. 117).

agent provocateur parmi les lignes ennemies, celles de l'herméneutique). *GFT* sort de l'ornière du « mode texte », pour s'ouvrir à la Sainte Trinité des médiologues : la lettre, l'image et le son. L'ouvrage répond d'ailleurs à une tripartition rigoureuse, qui traduit également la fréquentation assidue de la psychanalyse lacanienne : le film correspond au régime imaginaire, la machine à écrire au régime symbolique, tandis que le gramophone (ou phonographe) fait accéder au réel. La *French Theory* est très présente en général : outre Lacan, il y a Derrida, Deleuze/Guattari, Virilio ou encore Foucault.

Au moment où l'Allemagne découvre avec stupeur cette génération poststructuraliste, et commence à faire le tri, pour identifier les différentes pièces qui composent cet ensemble hétéroclite, Kittler a déjà une longueur d'avance. Son propre édifice est à tel point original qu'il faut regarder au plus près pour identifier les pierres empruntées, d'ailleurs rarement signalées comme telles. Elles sont pourtant bien là. On retrouve évidemment Derrida, avec son concept de « grammatologie », pour laquelle toute écriture échappe déjà à son auteur et tout graphème est donc « d'essence testamentaire ». On croise Deleuze et Guattari, pour leur anarchisme joyeux déployé dans *Mille plateaux* et *L'Anti-Œdipe* en particulier. Il y a Virilio pour le diagnostic sur le présent, et l'idée que la guerre est la mère de toutes les percées technologiques. Et puis Foucault enfin, dont la méthode de l'analyse des discours sera formatrice, et qui aura valeur d'exemple pour l'élargissement du corpus auquel procède Kittler : les grands classiques de la littérature européenne côtoient chez lui des manuels scolaires, des abécédaires, des protocoles psychotechniques, des notices d'usage, des lignes de code, voire même des schémas de branchements électriques.

C'est encore à Foucault qu'il empruntera le découpage par époques : si l'*épistémè* de la Renaissance et de l'âge classique n'est qu'à peine mentionnée (Kittler parle de la « République des savants »), son attention se focalise sur le contraste entre le « moment 1800 », et le « moment 1900 », entre une *épistémè* moderne et post-moderne, pour faire vite. Mais à plus forte raison que pour Foucault, les discours ne sont pas seulement dépendants des technologies d'inscription, d'archivage et de mise en circulation ; les discours constituent plutôt les effets collatéraux de ces média techniques, et c'est en tant que tels qu'il faut apprendre à les traiter. Ce que Foucault avait

qualifié de « principe de raréfaction », autrement dit l'ensemble des règles qui à une époque donnée définissent le dicible et le pensable, Kittler le ramène à une opération d'ordre avant tout technique : c'est le standard digital qui opère la réduction de l'infini ; ce qu'un sujet enregistre dans tout ce qui l'entoure dépend non pas de discours sociétaux qui le conditionnent, mais d'un principe de raréfaction établi par les appareils eux-mêmes. La vérité est un effet produit par quelques lignes de code⁴.

« Notre outil d'écriture participe de nos pensées »

Avec la référence à Foucault, c'est aussi un certain rapport à Nietzsche qui est en jeu. Au-delà des affinités pour la musique et un penchant pour le vertige dionysiaque, c'est dans le style que l'influence est palpable. Ses phrases ciselées et son ton péremptoire ont souvent été rapprochés de la prose nietzschéenne, et parmi les études des médias germanophones, il va sans dire que nombre de ses affirmations ont depuis acquis une valeur d'aphorisme. Pourtant, en termes de contenu, les différences sont nombreuses. En premier lieu, Kittler procède à un retournement spectaculaire de la thèse nietzschéenne, soutenue à partir de *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, selon laquelle il n'y a pas de faits, mais rien que des interprétations. Dans le cosmos kittlérien, on pourrait dire que c'est à peu près diamétralement le contraire : pas d'interprétations, rien que des faits. C'est la factualité qui explique tous les faits de culture, c'est l'occurrence matérielle qui détermine la genèse des idéalités.

Ce qui revient aussi à accorder une importance exorbitante à un épisode dans la biographie nietzschéenne, celui où le penseur, presque aveugle, troque sa plume contre une machine à écrire Malling-Hansen qu'il se fait envoyer depuis le Danemark jusqu'en Italie. Dès 1882, il rédige divers textes sur sa nouvelle *Boule à écrire*. À son ami Köselitz, qui lui fait remarquer dans une lettre que son style est devenu plus ramassé, plus télégraphique, Nietzsche répond avec enthousiasme

4. Friedrich Kittler, « Spiele des Wahren und des Falschen. Zum zehnten Todestag des französischen Philosophen Michel Foucault », *Short Cuts*, Francfort-sur-le-Main, Zweitausendeins, 2002, p. 36-37.

et il ajoute cette observation qui constitue en quelque sorte le premier article de foi de toute théorie des médias : « (*Unser Schreibwerkzeug schreibt mit an unseren Gedanken.*)⁵ » L'expérience ne durera que quelques semaines, et ne sera pas concluante – Nietzsche finit par revenir à la plume. Mais les effets se feront sentir sur l'écriture, et aux yeux de Kittler, l'interlude de la Malling-Hansen entérine définitivement le passage des arguments aux aphorismes et du discours au style télégraphique. L'écriture se passe de sujet : « La plume gri-bouille » lira-t-on dans *Le Gai savoir*⁶, et elle condamne l'écrivain à n'être plus qu'un exécutant d'une volonté tout aussi automatique qu'insondable.

Ces grands lecteurs de Nietzsche que furent Bataille, Foucault, Blanchot, Barthes ou Derrida ont certes pressenti le lien intime qui se noue entre l'écriture et la fin de la souveraineté subjective. Mais leur lecture garde encore un relent d'idéalisme, aux yeux de Kittler, et le terme même d'« écriture » est encore trop métaphorique, alors qu'il s'agit de prendre enfin la lettre *au pied de la lettre*.

L'esprit de la lettre

L'anecdote est célèbre. Edgar Degas, peintre, mais également poète à ses heures perdues, s'était plaint auprès de Stéphane Mallarmé de ne point avancer dans la rédaction de ses poèmes, bien que les « idées » ne lui manquent pas. Mallarmé lui aurait répondu du tac au tac : « Mais Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... *C'est avec des mots*⁷ ». Cette anecdote illustre sans doute assez bien le tournant qui intéresse Kittler, ce tournant qui s'opère autour de 1900 et qui correspond à une attention inédite

5. Friedrich Nietzsche, lettre à Heinrich Köselitz de la fin de février 1882, in F. Nietzsche, *Briefwechsel : Kritische Gesamtausgabe*, G. Colli et M. Montinari, Berlin, 1975-1984, vol. III/1, p. 172. Cf. également Friedrich Nietzsche, *Schreibmaschinentexte*, édition complète avec facsimilés, éd. Stephan Günzel et Rüdiger Schmidt-Grépály, Weimar, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 2002.

6. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir* [Die Fröhliche Wissenschaft], aph. 59. (in *Œuvres philosophiques complètes*, vol. V, ed. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. P. Klossowski, revue par Marc de Launay, Paris, Gallimard, 1982).

7. Propos rapportés par Paul Valéry (*Degas Danse Dessin*, in *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard-Pléiade, 1960, vol. II, p. 1208).

aux matérialisations du sens, et – dans le cas concret de la littérature – aux unités constitutives du langage, les lettres. À contre-courant de toutes les lectures modernistes qui verraient dans ce « moment 1900 » une affirmation de l'autonomie esthétique et un triomphe de l'« art pour l'art », Kittler s'emploie non seulement à « dés-idéaliser », mais encore à « dés-esthétiser » les pratiques poétiques, pour les ramener à la concrétude matérielle qu'elles partagent avec les autres industries culturelles. Mallarmé, figure tutélaire du post-structuralisme s'il en est, jouera alors un rôle ambivalent pour Kittler. Il salue le lettrisme de Mallarmé, autrement dit la réduction des « Lettres » savantes aux vingt-quatre lettres de l'alphabet (Mallarmé s'en tient à l'ancienne orthographe, celle des « anciens grimoires », dont le « j » et le « v » sont absents) ; mais il reste sceptique à l'égard de cette théologie de la Page blanche qui empêche le poète d'aller jusqu'au bout du mouvement, car elle célèbre encore trop le principe du hasard. « Avec ses vingt-quatre signes, disait Mallarmé, cette Littérature exactement dénommée les Lettres [...] implique sa doctrine propre, abstraite, ésotérique comme quelque théologie⁸. »

Pour Kittler, l'élévation de la Page au statut d'un nouveau Ciel, et la configuration des lettres sur le papier à une nouvelle constellation mystique, relève de la part du poète d'un acte de refoulement. Dessais de leur fonction créatrice – c'est la fameuse « disparition élocutoire du poète » –, les poètes modernistes comme Mallarmé (mais du côté allemand, on pourrait ajouter Stefan George) cherchent alors une échappatoire dans le fétichisme, dans la célébration de la « Lettre ». Stéphane Mallarmé et Stefan George ont coupé la lettre de toute fonction mimétique, mais refusent à présent de considérer qu'elle est purement tautologique. Or, explique Kittler, avec l'avènement des appareils d'enregistrement dès 1880, le jaillissement poétique est devenu parfaitement obsolète, car tout ce qu'il y a à écrire a déjà été écrit, quelque part : « Les lettres standardisées ne doivent plus transmettre de sang rouge, comme le pensait Keller, ou des images intérieures, comme l'affirmait Hoffmann, mais une nouvelle et jolie tautologie de techniciens. »

8. Stéphane Mallarmé, « La Littérature : Doctrine », fragment [1893], in *Œuvres complètes*, éd. Gérard Jean-Aubry et Henri Mondor, Paris, Gallimard-Pléiade, 1945, p. 850.

Car évidemment, les vingt-six (ou vingt-quatre) lettres peuvent être ramenées à deux éléments, le « 0 » et le « 1 », à partir desquels on pourra encoder un flux quelconque (textuel, mathématique, sonore, lumineux, psychique, etc.). Dépourvue de toute trace qui indiquerait sa provenance, la séquence binaire devient parfaitement autoréférentielle. Tandis que dans ses *Investigations of the Laws of Thought* de 1854, George Boole considérait encore que le « 0 » et le « 1 » renvoient à l'absence et à la présence, dès les travaux d'axiomatisation de David Hilbert un demi-siècle plus tard, les signes graphiques ne renvoient plus à rien, à aucune autre entité – empirique ou idéale – en dehors d'eux-mêmes. Rigoureusement parlant, la tautologie, qui constitue (avec la contradiction) l'un des deux opérateurs principaux de la logique formelle, n'existerait pas sans cette décontextualisation radicale. Si bien que pour Kittler, les vers de Gertrude Stein (*A rose is a rose is a rose is a rose is a rose*) ne sont plus que la résultante poétique d'un principe logique mis en place par la sérialisation du calcul.

La lettre tue. Une nécrologie

L'archéologie des média de Kittler ressasse de différentes façons ce même constat : les lettres ne sont pas innocentes. En un certain sens, c'est un hommage rétrospectif à saint Paul, qui expliquait dans la Deuxième Épître aux Corinthiens que « la lettre tue, mais l'esprit vivifie » (2 Cor 3,6). *Cum grano salis*, c'est bien ce que soutient Kittler : l'esprit est du côté de la vie (même si chez lui, c'est une vie fantomatique, une survivance spectrale, celle des esprits, des revenants et des *doppelgangers*), tandis que la lettre est incontestablement mortifère. Si toute trace suppose l'absentement de son auteur, il faudra en conclure que tout graphème signe l'arrêt de mort du sujet. Kittler le martèle dans un de ses aphorismes : par nature et vocation, toute lettre est un permis de tuer, a license to kill. Foucault avait annoncé la fin de l'homme, voué à disparaître comme « à la limite de la mer un visage de sable » ; et le lien avec l'écriture avait été établi par des théoriciens tels que Barthes, Blanchot ou Derrida. Kittler reprend à son compte cette tradition antihumaniste, et fournit, là encore fidèle à lui-même, une explication littérale à l'explication typographique de la mort du sujet. Car à ses yeux, la *French Theory*

n'a pas été à la hauteur de sa propre radicalité, faisant de l'écriture un concept encore trop métaphorique, et par conséquent, encore trop métaphysique. C'est Derrida, qui découvre le concept de « grammatologie » en fréquentant un historien de l'écriture cunéiforme, l'assyriologue Ignace Gelb, mais qui préfère ensuite dissocier son propre concept d'une telle provenance trop empirique. Le même problème se pose au sujet du concept d'« appareil », que des théoriciens de l'idéologie tels que Althusser ou Baudry empruntent au contexte technique, mais finissent par le dépouiller de sa concrétude. Chez Althusser, l'appareil idéologique d'État se passe de tout dispositif technique, c'est la loi ramenée à son plus « simple appareil » : à l'injonction dématérialisée de la voix.

Pour rester encore un moment dans un contexte biblique, on pourrait soutenir que Kittler est le pharisien de la théorie. Refusant les transpositions trop métaphoriques, qui sacrifient le principe qu'on venait de découvrir, il revient en quelque sorte à une *lecture littéraliste*, par opposition à ce que Philon d'Alexandrie qualifiait de *lecture allégorique*. Ce rejet de l'allégorèse, c'est encore une fois le rejet de l'herméneutique, qui tôt ou tard transforme en signification tout ce qu'elle touche.

L'infrastructuralisme de Kittler

Il faut réapprendre à lire à la lettre, voilà une autre injonction de Kittler, et assumer cette « bêtise » célébrée par Flaubert, avec Madame Bovary. Lire, tout bêtement, regarder les choses dans ce qu'elles ont de plus littéral et de négligé. De la part de Kittler, spécialiste de la littérature de la *Goethezeit* autour de 1800, il y a là – une fois de plus – un clin d'œil au prince des poètes allemands. Johann Wolfgang von Goethe ne s'était-il pas moqué des femmes, dont il disait qu'elles « prennent toujours tout à la lettre ou au pied de la lettre⁹ » ? Avec Kittler, on apprend à baisser le regard, non pas par décence, mais par curiosité, pour examiner la base sur laquelle

9. J. W. von Goethe, Conversation avec Riemer, 1807 (*Begegnungen und Gespräche*, Berlin/New York, De Gruyter, 1999, vol. 6, p. 411 : « Weiber verstehen alles à la lettre oder au pied de la lettre verlangen aber, dass man sie nicht so verstehen soll. »