COLLECTION L'ESPACE CRITIQUE
DIRIGÉE PAR PAUL VIRILIO

La machine de vision

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Galilée

VITESSE ET POLITIQUE, 1977.
DÉFENSE POPULAIRE ET LUTTES ÉCOLOGIQUES, 1978.
L'HORIZON NÉGATIF, 1984.
LA MACHINE DE VISION, 1988.
ESTHÉTIQUE DE LA DISPARITION, 1989.
L'ÉCRAN DU DÉSERT, 1991.
L'INSÉCURITÉ DU TERRITOIRE, 1993.
L'ART DU MOTEUR, 1993.

Chez d'autres éditeurs

BUNKER ARCHÉOLOGIE, éditions du CCI, 1re édition, 1975.
L'INSÉCURITÉ DU TERRITOIRE, éditions Stock, 1976.
ESTHÉTIQUE DE LA DISPARITION, éditions Balland, 1980.
L'ESPACE CRITIQUE, éditions Christian Bourgois, 1984.
LOGISTIQUE DE LA PERCEPTION – GUERRE ET CINÉMA I, éditions de l'Étoile, *Cahiers du cinéma*, 1984.
L'INERTIE POLAIRE, éditions Christian Bourgois, 1990.
BUNKER ARCHÉOLOGIE, éditions Demi-Cercle, 2e édition, 1991.

Paul Virilio

La machine de vision

Galilée

© Éditions Galilée, 1988.
9, rue Linné, 75005 Paris.

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC), 3, rue Hautefeuille, 75006 Paris.

ISBN 2-7186-0341-0 ISSN 0335-3095

« Le contenu de la mémoire
est fonction de la vitesse
de l'oubli. »

Norman E. SPEAR.

UNE AMNÉSIE TOPOGRAPHIQUE

« Les arts veulent des témoins », disait Marmontel. Un siècle plus tard, Auguste Rodin affirme que c'est le monde que nous voyons qui exige d'être révélé autrement que par les images latentes des phototypes.

Lorsque, au cours de ses célèbres entretiens avec le sculpteur, Paul Gsell remarque, à propos de l'*Age d'Airain* et du *Saint Jean-Baptiste* [1] : « J'en reste à me demander comment des masses d'airain ou de pierre semblent réellement bouger, comment des figures évidemment immobiles paraissent agir et même se livrer à de très violents efforts... », Rodin rétorque :

« Avez-vous déjà examiné attentivement, dans des photographies instantanées, des hommes en marche... Eh bien! Qu'avez-vous remarqué?

– Qu'ils n'ont jamais l'air d'avancer. En général,

1. *Rodin, L'art,* Paris, Grasset/Fasquelle. 1911. La citation de Marmontel est inspirée de ses *Contes moraux :* « La musique est le seul des talents qui jouisse de lui-même; tous les autres veulent des témoins. »

ils semblent se tenir immobiles sur une seule jambe ou sauter à cloche-pied.

– Très exact! Et tenez, par exemple, tandis que mon *Saint Jean* est représenté les deux pieds à terre, il est probable qu'une photographie instantanée, faite d'après un modèle qui exécuterait le même mouvement, montrerait le pied arrière déjà soulevé et se portant vers l'autre. Ou bien, au contraire, le pied d'avant ne serait pas encore à terre si la jambe arrière occupait dans la photographie la même position que dans ma statue. Or c'est justement pour cette raison que ce modèle photographié présenterait l'aspect bizarre d'un homme tout à coup *frappé de paralysie.* Et cela confirme ce que je viens de vous exposer sur le mouvement dans l'art. Si, en effet, dans les photographies les personnages, quoique saisis en pleine action, semblent soudain figés dans l'air, c'est que toutes les parties de leur corps étant reproduites exactement au même vingtième ou au même quarantième de seconde, il n'y a pas là, comme dans l'art, déroulement progressif du geste. »

Et lorsque Gsell s'insurge :

« Eh bien! Quand, dans l'interprétation du mouvement, l'art se trouve en complet désaccord avec la photographie, qui est un *témoignage mécanique irrécusable,* il altère évidemment la vérité.

– Non, répond Rodin, c'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse, car *dans la réalité le temps ne s'arrête pas* et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son œuvre est certes

beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu... »

Et parlant des chevaux de Géricault qui, dans sa *Course d'Epsom*, galopent « ventre à terre » et des critiques qui prétendent que la plaque sensible ne donne jamais une indication semblable, Rodin rétorque que l'artiste condensant en une seule image plusieurs mouvements répartis dans le temps, *si l'ensemble est faux dans sa simultanéité, il est vrai quand les parties en sont observées successivement, et c'est cette vérité seule qui importe puisque c'est elle que nous voyons et qui nous frappe.*

Incité par l'artiste à suivre le développement d'un acte à travers un personnage, le spectateur, en le balayant du regard, a l'illusion de voir le mouvement s'accomplir. Cette illusion n'est donc pas produite *mécaniquement* comme elle le sera lors de la mise en marche des vues instantanées de l'appareil chronophotographique, par la persistance rétinienne – photosensibilité aux stimuli lumineux de l'œil du spectateur – mais *naturellement*, par la mise en mouvement de son regard.

La *véracité* de l'œuvre dépend donc, en partie, de cette sollicitation du mouvement de l'œil (éventuellement du corps) du témoin qui, pour *sentir* un objet avec un maximum de clarté, doit accomplir un nombre considérable de mouvements minuscules et rapides d'un point à l'autre de cet objet. Par contre, si cette motilité oculaire est transformée en fixité « *par quelque instrument optique ou mauvaise habitude*, c'est ignorer et détruire les conditions nécessaires de la sensation et de la vue naturelle; par son avidité anxieuse d'atteindre le tout qui est

de voir le plus et le mieux possible, le sujet néglige les seuls moyens d'y parvenir [2]. »

De plus, cette *véracité* de l'ensemble ne sera rendue possible, souligne Rodin, que par l'inexactitude de détails conçus comme autant de supports matériels d'un en deçà et d'un au-delà de la vision immédiate. L'œuvre d'art veut des témoins parce qu'elle s'avance avec son imago dans une profondeur du temps de la matière qui est aussi la nôtre, ce partage de la durée étant automatiquement défait par l'innovation de l'instantanéité photographique car si l'image instantanée prétend à l'exactitude scientifique des détails, l'arrêt sur image ou plutôt *l'arrêt du temps de l'image* de l'instantané falsifie invariablement la temporalité sensible du témoin, *ce temps qui est le mouvement d'une chose créée* [3].

On le constate à Meudon, les études en plâtre exposées dans l'atelier de Rodin sont en rupture anatomique évidente – pieds et mains démesurés, désarticulation, membres distendus, corps en suspension –, la représentation du mouvement est pous-

2. A. Huxley, *L'art de voir*, Paris, Payot, 1943.

3. Pascal, « Réflexions sur la géométrie en général », VII, 33. Les travaux de Marey et Muybridge passionnent alors les artistes parisiens, notamment Kupka et Duchamp dont la célèbre toile *Nu descendant un escalier* sera refusée en 1912, au Salon des Indépendants. Déjà, en 1911, moment de la parution des entretiens de Rodin avec Gsell, Duchamp prétendait montrer des *compositions statiques d'indications statiques des positions diverses prises par une forme en mouvement sans essayer de créer par la peinture les effets du cinéma.* Si lui aussi prétend que le mouvement est dans l'œil du spectateur, il souhaite l'obtenir par une *décomposition formelle.*

sée jusqu'à ses limites qui seraient la chute ou le décollage. Au-delà, c'est Clément Ader et son premier vol en aéroplane, la conquête de l'air par la mise en mouvement du plus lourd que l'air et, en 1895, la mise en mouvement de l'instantané par le cinématographe, le *décollement rétinien,* ce moment où, avec l'achèvement des vitesses métaboliques, « *tout ce qu'on nommait art semble devenu paralytique,* tandis que le cinéaste allume les mille bougies de ses projecteurs [4] ».

Lorsque Bergson affirme : *l'esprit est une chose qui dure,* on pourrait ajouter : c'est notre durée qui pense, qui ressent, qui voit. La première production de notre conscience serait sa vitesse propre dans sa distance de temps, la vitesse devenant alors idée causale, idée avant l'idée [5]. Ainsi, est-il maintenant commun de considérer que nos souvenirs sont multidimensionnels, que la pensée est un transfert, un transport *(metaphora)* au sens littéral.

Déjà, Cicéron et les théoriciens antiques de la mémoire croyaient possible de consolider la mémoire naturelle à l'aide d'un entraînement approprié. Ils avaient inventé une *méthode topographique* qui consistait à repérer une série d'endroits, de localisations, pouvant être facilement ordonnés dans le temps et l'espace. On peut imaginer, par exemple,

4. Tzara, 1922 – manipulé.

5. Paul Virilio, *Esthétique de la disparition,* Paris, Balland, 1980.

qu'on se déplace dans sa maison et choisir comme localisations, les tables, une chaise que l'on voit dans une pièce, un appui de fenêtre, une tache sur un mur. Ensuite, on code en images bien définies le matériel à retenir et on replace chacune de ces images dans l'une des localisations préalablement définies. Si l'on veut se rappeler un discours, on en transforme les points principaux en images concrètes et l'on « place » mentalement chacun de ces points dans les localisations successives. Lorsqu'on voudra prononcer le discours, il suffira de se rappeler dans l'ordre les endroits de la maison. Ce genre d'entraînement est, aujourd'hui encore, utilisé par les acteurs au théâtre et les avocats dans les tribunaux, et ce sont des hommes de théâtre comme Lupu Pick et le scénariste Carl Mayer, les théoriciens du *Kammerspiel* qui, au début des années 1920, en feront abusivement une technique de tournage, proposant au public une sorte de huis clos cinématographique se déroulant dans un lieu unique et dans le temps exact de la projection. Les décors des films étaient réalistes et non pas expressionnistes afin que les objets familiers, le moindre détail de la vie quotidienne, y prennent une importance symbolique obsédante qui, selon les auteurs, devait rendre tout dialogue, tout sous-titrage, inutiles.

La caméra muette fera parler l'environnement comme les praticiens de la *mémoire artificielle* font parler, a posteriori, la chambre où ils habitent, la scène de théâtre où ils s'exercent. Alfred Hitchcock, après Dreyer et beaucoup d'autres, utilisa un système de codage assez comparable, rappelant que

les spectateurs ne fabriquent pas leurs images mentales à partir de ce qui leur est donné immédiatement à voir, mais à partir de leurs souvenirs, *comme dans leur enfance, en remplissant eux-mêmes les blancs et leur tête avec des images qu'ils créent a posteriori.*

Au lendemain du premier conflit mondial, le cinéma du *Kammerspiel* renouvelait, pour une population traumatisée, les conditions de l'invention de la mémoire artificielle, née elle aussi d'une disparition catastrophique des lieux. L'anecdote raconte, en effet, que Simonidès, qui récitait des poèmes lors d'un banquet, fut soudain appelé dans une autre pièce de la maison. Lorsqu'il fut sorti, le toit s'abattit sur les autres invités et, comme ce toit était particulièrement lourd, tous les convives furent écrasés au point d'être complètement méconnaissables.

Pourtant, le poète Simonidès, qui possédait une mémoire exercée, put se rappeler la place exacte de chacun des malheureux, ce qui permit d'identifier les corps. Simonidès comprit alors l'avantage que cette façon de sélectionner des endroits et d'y former des images pourrait lui apporter dans la pratique de l'art poétique [6].

En mai 1646, Descartes écrit à Élisabeth : « Il y a une telle liaison entre notre âme et notre corps

6. L'important ouvrage de Norman E. Spear, *The processing of memories : forgetting and retention*, Laurence Erlbaum Associates, 1978.

que les pensées qui ont accompagné quelques mouvements du corps, dès le commencement de notre vie, les accompagnent encore à présent. » Et ailleurs, il montre comment, ayant aimé dans son enfance une petite fille un peu louche (atteinte de strabisme), *l'impression qui se faisait par la vue en son cerveau quand il regardait ses yeux égarés* était demeurée si présente que, longtemps après, il se sentait toujours enclin à aimer les personnes affligées du même défaut.

Dès leur apparition, les premiers appareils optiques (chambre noire d'Alhazen au Xe siècle, travaux de Roger Bacon au XIIIe, multiplication à partir de la Renaissance des prothèses visuelles, microscope, lentilles, lunettes astronomiques...) altèrent gravement les contextes d'acquisition et de restitution topographiques des images mentales, le *il faut se re-présenter*, cette mise en images de l'imagination qui, selon Descartes, aide tant aux mathématiques et qu'il considère comme une véritable partie du corps, *veram partem corporis* [7]. Au moment où nous prétendions nous procurer les moyens de voir plus et mieux le non-vu de l'univers, nous étions sur le point de perdre le faible pouvoir que nous avions de l'imaginer. Modèle des prothèses de vision, le télescope projette l'image d'un monde hors de notre portée et donc une autre façon de nous mouvoir dans le monde, la *logistique de la perception* inaugure un transfert inconnu du regard, elle crée le télescopage du proche et du lointain,

7. ATX 414. Descartes est loin de totalement mépriser l'imagination comme on l'a trop souvent prétendu.

un *phénomène d'accélération* qui abolit notre connaissance des distances et des dimensions [8].

Plus qu'un retour à l'antique, la Renaissance apparaît aujourd'hui comme l'avènement d'une période de franchissement de tous les intervalles, une effraction morphologique qui affecte immédiatement l'effet de réel : à partir de la commercialisation des appareils astronomiques et chronométriques, la perception géographique se fait à l'aide de procédés anamorphotiques. Les peintres contemporains de Copernic, Holbein par exemple, exercent un art où ce premier égarement technique des sens prend une place prépondérante grâce à des interprétations optiques singulièrement mécanistes. Outre le déplacement du point de vue du témoin, la perception complète de l'œuvre peinte ne peut se faire qu'à l'aide d'instruments comme des cylindres et tubes de verre, des jeux de miroirs coniques ou sphériques, des loupes et autres lentilles. L'effet de réel devenant un système dissocié, un rébus que le témoin serait incapable de résoudre sans un trafic de la lumière ou des prothèses appropriées. Jurgis Baltrusaïtis rapporte que, de leur côté, les jésuites de Pékin se servaient de matériels anamorphotiques comme instruments de propagande religieuse, pour impressionner les Chinois et leur démontrer « mécaniquement » que l'homme doit vivre le monde comme une illusion du monde [9].

8. Paul Virilio, *L'espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984, et « Logistique de la perception », *Cahiers du cinéma*, Éditions de l'Étoile, 1984.

9. Jean-Louis Ferrier, *Holbein. Les ambassadeurs*, Paris, Denoël, 1977.

Dans un passage célèbre de *I Saggiatore* (L'Essayeur), Galilée expose les points essentiels de sa méthode : « La philosophie est écrite dans ce livre immense qui se tient continuellement sous nos yeux : l'univers, et qui ne peut se comprendre (humainement) que si l'on a appris préalablement à comprendre la langue et à connaître les caractères employés pour l'écrire, ce livre est écrit dans la langue mathématique... »

Nous l'imaginons (mathématiquement) parce qu'il se tient continûment sous nos yeux depuis qu'ils se sont ouverts à la lumière... Si, dans cette parabole, la durée du visible ne semble pas encore s'arrêter, la géomorphologie a disparu ou est du moins ramenée à un langage abstrait tracé sur l'un des premiers grands médias industriels (avec l'artillerie si importante pour la divulgation des phénomènes optiques).

La célèbre Bible de Gutenberg a été imprimée près de deux siècles auparavant, et l'industrie du livre, avec une imprimerie dans chaque ville et un grand nombre dans les capitales européennes, a déjà répandu par millions ses produits. Significativement, cet « art d'écrire artificiellement » comme on l'appelle alors est lui aussi, dès son apparition, mis au service de la propagande religieuse avec l'Église catholique puis la Réforme, mais également diplomatique et militaire, ce qui lui vaudra plus tard le nom *d'artillerie de la pensée*, en attendant qu'un Marcel L'Herbier qualifie sa caméra de *rotative à images*.

Habitué des mirages de l'optique, Galilée préférait déjà, pour imaginer le monde, ne plus y

former directement d'images et s'en remettre à un travail oculomoteur réduit, celui exigé par la lecture [10].

Dès l'Antiquité, on pouvait constater une simplification progressive des caractères écrits, puis de la composition typographique qui correspondait à l'accélération de la transmission des messages et menait logiquement à l'abréviation radicale du contenu de l'information. Cette tendance à faire du temps de lecture un temps aussi intensif que le temps de parole est née des nécessités tactiques de la conquête militaire et plus particulièrement du champ de bataille, champ de perception occasionnel, espace privilégié de la vision cavalière, des stimuli rapides, des slogans et autres logotypes guerriers.

Le champ de bataille est le lieu où le commerce social se rompt, où le rapprochement politique échoue au profit de l'effet de terreur. L'ensemble des actions guerrières tend donc toujours à s'organiser à distance, ou plutôt à organiser les distances. Les ordres, la parole, sont transmis par des instruments à grande portée qui seront malgré tout souvent inaudibles, au milieu des hurlements des combattants, du bruit des armes et plus tard des explosions et détonations diverses. Pavillons sémaphoriques, fanions multicolores, emblèmes schématiques, remplacent alors les signaux vocaux

10. Travail oculomoteur : coordination des mouvements de l'œil et du corps, la main en particulier.

défaillants, constituant un *langage délocalisé* qui, cette fois, se résume à de brefs et lointains coups d'œil, inaugurant cette mise en vecteurs qui allait se concrétiser en 1794 avec la première ligne télégraphique aérienne entre Paris et Lille et l'annonce, à la Convention, de la victoire remportée par les troupes françaises à Condé-sur-l'Escaut. La même année, Lazare Carnot, l'organisateur des armées de la Révolution, prenait acte de cette rapidité de la transmission de l'information militaire au sein même des structures politiques et sociales de la nation, constatant que si la terreur était à l'ordre du jour, elle pouvait désormais régner dans le même temps aussi bien sur le front qu'à l'arrière.

Un peu plus tard, au moment où la photographie devenait instantanée, les messages et les mots, réduits à quelques signes élémentaires, allaient, eux aussi, se télescoper à la vitesse de la lumière : le 6 janvier 1838, le physicien et peintre de batailles américain, Samuel Morse, parvenait à envoyer de son atelier du New Jersey le premier message télégraphique électrique (le mot signifiant *écrire au loin* était également utilisé à l'époque pour désigner certaines diligences et autres moyens de transports rapides).

Cette course de vitesse entre le *transtextuel* et le *transvisuel* se poursuivra jusqu'à ce que survienne *l'ubiquité instantanée* du mixte audiovisuel, à la fois télédiction et télévision, ultime transfert remettant en cause définitivement l'ancienne problématique *du lieu de formation des images mentales* et celle de la consolidation de la mémoire naturelle.

« Les limites entre les choses disparaissent, le

sujet et le monde ne sont plus séparés, le temps semble suspendu », écrivait le physicien Ernst Mach qui mit notamment en évidence le rôle de la vitesse du son en aérodynamique. De fait, le phénomène *télétopologique* est toujours lourdement marqué par ses lointains commencements guerriers, il ne *rapproche* pas le sujet et le monde... mais à la manière du combattant ancien, il anticipe le mouvement humain, prend de vitesse tout déplacement du corps dans un espace anéanti.

Avec la multiplication industrielle des prothèses visuelles et audiovisuelles, l'utilisation incontinente dès l'âge le plus tendre de ces matériels de transmission instantanée, on assiste désormais normalement à un encodage des images mentales de plus en plus laborieux, avec des temps de rétention déclinants et sans grande récupération ultérieure, un effondrement rapide de la consolidation mnésique.

Ceci paraissant naturel, si l'on se souvient a contrario que le regard, son organisation spatio-temporelle, précèdent le geste, la parole, leur coordination, dans le connaître, reconnaître, faire connaître, en tant qu'images de nos pensées, nos pensées, nos fonctions cognitives qui ignorent la passivité [11].

11. Jules Romains, *La vision extra-rétinienne et le sens paroptique*, Paris, Gallimard. Ce livre prémonitoire, datant de 1920, a été réédité en 1964. « Les expériences sur la vision extra-rétinienne nous montrent que certaines lésions de l'œil (l'amblyopie strabique par exemple) provoquent chez le sujet un refus de la conscience : l'œil a conservé ses qualités, l'image

Les expériences sur le communicationnel chez le nouveau-né sont particulièrement probantes. Petit mammifère voué contrairement aux autres à une quasi-immobilité prolongée, l'enfant est, semble-t-il, suspendu aux odeurs maternelles (sein, cou...), mais aussi aux mouvements du regard. Au cours de l'exercice de pilotage de la vue qui consiste à tenir dans ses bras, à hauteur du visage, en face à face, un enfant de trois mois environ et à le faire pivoter légèrement de droite à gauche puis de gauche à droite, les yeux de l'enfant « riboulent » dans le sens inverse, comme l'avaient parfaitement observé les fabricants des anciennes poupées de porcelaine, simplement parce que le nouveau-né ne veut pas perdre de vue le visage souriant de la personne qui le tient. Cet exercice d'élargissement du champ visuel est ressenti par l'enfant comme très gratifiant, il rit et veut que ça continue. Il s'agit bien là de quelque chose de fondamental, puisque le nouveau-né est en train de former une image communicationnelle durable, à partir de la mise en mouvement de son regard. Comme disait Lacan, *communiquer ça fait rire* et l'enfant est alors dans une position idéalement humaine.

Tout ce que je vois est par principe à ma portée (au moins à la portée de mon regard), relevé sur la carte du « je peux ». Dans cette phrase importante, Merleau-Ponty décrit précisément ce qui va se trouver ruiné par une télétopologie devenue ordinaire. L'essentiel de ce que je vois n'est plus, en

s'y forme mais la conscience la repousse avec de plus en plus d'insistance, parfois jusqu'à la cécité complète. »

effet, par principe, à ma portée et même s'il se trouve à la portée de mon regard, il ne s'inscrit plus forcément sur la carte du « je peux ». La logistique de la perception détruit, de fait, ce que les anciens modes de représentation conservaient de ce bonheur originel idéalement humain, de ce « je peux » du regard, qui faisait que l'art ne pouvait être obscène. Je l'ai souvent constaté autrefois chez ces modèles qui posaient très naturellement dévêtus, se pliaient aux exigences des peintres et des sculpteurs, mais refusaient obstinément de se laisser photographier, estimant qu'il s'agissait là d'un acte pornographique.

Une iconographie innombrable a évoqué la formation de cette prime image communicationnelle et elle a été l'un des thèmes majeurs de l'art chrétien, présentant la personne de Marie (dénommée *Médiatrice)* comme la première carte du *je peux* de l'enfant-dieu. Inversement, le rejet par la Réforme de la consubstantialité et de cette proximité physique intervient à la Renaissance, lorsque se multiplient les appareils optiques... La poésie romantique sera l'une des dernières à utiliser cette sorte de cartographie : chez Novalis, le corps de la bien-aimée (devenu profane) est l'abrégé de l'univers et cet univers n'est que le prolongement du corps de la bien-aimée.

Avec les matériels de transfert, on ne parvient donc pas à cet *inconscient productif de la vue* dont, en leur temps, rêvaient les surréalistes à propos de la photographie et du cinéma, mais à son *inconscience,* à un phénomène de néantisation des lieux et de l'apparence, dont on conçoit encore difficilement l'ampleur à venir. *La mort de l'art,* annoncée dès le

XIXe siècle, n'en serait qu'un premier et redoutable symptôme, quoiqu'un fait qui n'aurait pratiquement pas de précédent dans l'histoire des sociétés humaines, l'émergence de ce monde déréglementé dont parlait Hermann Raushning, l'auteur de *La Révolution du nihilisme*, en novembre 1939, à propos du projet nazi : *effondrement universel de tout ordre établi, ce qui de mémoire d'homme ne s'est encore jamais vu.* Dans cette crise sans précédent de la représentation (sans rapport aucun avec une quelconque et classique décadence), l'ancien *acte de voir* serait remplacé par un état perceptif régressif, une sorte de *syncrétisme*, caricature pitoyable de la quasi-immobilité des premiers jours de la vie, le substrat sensible n'existant plus que comme un ensemble confus d'où surgiraient accidentellement quelques formes, odeurs, sons... plus nettement perçus.

Grâce à des travaux comme ceux de W.R. Russel et Nathan (1946), les scientifiques ont pris conscience de la relation au temps des processus visuels post-perceptifs : l'acquisition de l'image mentale n'est jamais instantanée, elle est une perception consolidée. Or c'est précisément ce processus d'acquisition qui est aujourd'hui rejeté, et, comme beaucoup d'autres, la jeune cinéaste américaine Laurie Anderson peut déclarer *n'être qu'une voyeuse qui ne s'intéresse qu'aux détails;* pour le reste, « *elle se sert*, dit-elle, *de ces computers tragiquement incapables d'oublier, comme de débarras illimités* [12] ».

Si l'on en revient à la comparaison de Galilée et

12. W.R. Russel et Nathan, *Traumatic amnesia*, Brain, 1946. Travaux sur les traumatismes des anciens combattants.

au déchiffrement du livre du réel, il s'agirait moins ici de cet *analphabétisme* de l'image et de ce photographe incapable de lire ses propres photos, évoqués par Benjamin, que de *vision dyslexique.* Il y a longtemps que les dernières générations comprennent difficilement ce qu'elles lisent, parce qu'elles sont incapables de se le *re-présenter,* disent les professeurs... Pour elles, les mots ont fini par ne plus faire image, parce que, selon les photographes, les cinéastes du muet, les propagandistes et publicistes du début du siècle, les images plus rapidement perçues devaient remplacer les mots; aujourd'hui, elles n'ont plus rien à remplacer et les analphabètes et dyslexiques du regard ne cessent de se multiplier.

Là encore, les récents travaux sur la dyslexie établissent une étroite relation entre l'état de vision du sujet et langage et lecture. Ils constatent fréquemment un affaiblissement de la vision centrale (fovéale), cible des sensations les plus aiguës, au profit d'une vision périphérique plus ou moins hagarde. Dissociation de la vue où l'hétérogène succède à l'homogène qui fait que, comme dans les états de narcose, les séries d'impressions visuelles sont sans signification, ne semblent plus nôtres, elles existent simplement, comme si la vitesse de la lumière avait eu raison, cette fois, de la totalité du message.

Si l'on s'interroge sur la lumière qui n'a pas d'image et pourtant fait les images, on constate que le conditionnement des foules à l'aide de stimuli lumineux ne date pas d'hier.

Ainsi, l'homme de la ville ancienne n'est pas un

homme d'intérieur, il est dans la rue sauf à la tombée de la nuit pour des raisons de sécurité. Commerce, artisanat, émeutes et rixes quotidiennes, embouteillages... Bossuet s'inquiète déjà de cet homme léger qui ne tient pas en place, qui ne réfléchit même pas où il va, qui ne sait même plus très bien où il est et va bientôt prendre la nuit pour le jour. A la fin du XVIIe siècle, le lieutenant de police La Reynie invente des « inspecteurs aux illuminations » pour rassurer les Parisiens et les inciter à sortir la nuit. Lorsque, devenu préfet de police, il quitte sa charge en 1697, 6 500 lanternes éclairent la capitale, bientôt dénommée *ville lumière* par les contemporains parce que « ses rues sont éclairées tout l'hiver et même en pleine lune », écrit l'Anglais Lister en comparant Paris à la capitale anglaise qui ne jouit pas d'un tel privilège.

A partir du XVIIIe, la population parisienne, devenue interlope, s'accroît considérablement; on traite désormais la capitale de *Babylone nouvelle.* Outre le désir de sécurité, l'intensité de l'éclairage signale la prospérité économique des personnes, des institutions, la « rage du brillant » des élites nouvelles – banquiers, fermiers généraux, nouveaux riches aux origines et aux carrières douteuses, d'où ce goût pour les lumières brutales que n'adoucit aucun abat-jour et tout au contraire se trouvent amplifiées par des jeux de glace qui les multiplient à l'infini, des glaces qui ne sont plus des miroirs mais des réflecteurs qui éblouissent. L'éclairage a giorno déborde des lieux où il contribuait à rendre le réel illusoire – théâtres, palais, riches hôtels ou jardins princiers. La lumière artificielle est en soi un spec-

tacle bientôt offert à tous et l'éclairage public, la démocratisation d'un éclairage, fait pour tromper la vue de tous. Des anciens feux d'artifice aux illuminations de l'ingénieur Philippe Lebon, inventeur de l'éclairage au gaz, qui, en pleine révolution sociale, ouvre au public l'hôtel de Seignelay pour le faire juge de la valeur de sa découverte, les rues sont pleines la nuit d'une foule qui contemple les œuvres des éclairagistes et artificiers communément appelés *impressionnistes* [13].

Cependant, cet effort constant vers le « plus de lumière » aboutit déjà à une sorte d'infirmité précoce, d'aveuglement, et le désorbitage anatomique de la vision, la délégation de la vue aux *rétines artificielles* de Niepce prennent ici un sens précis [14]. A ce régime d'éblouissement permanent, le cristallin de l'œil perd en effet rapidement son amplitude d'accommodation. Une contemporaine, Mme de Genlis, gouvernante des enfants de Philippe Égalité, signale les dégâts causés par cet abus d'éclairement : « Depuis que les lampes sont à la mode, ce sont les jeunes gens qui portent des lunettes et l'on ne trouve plus de bons yeux que parmi les vieillards qui ont conservé l'habitude de lire et d'écrire avec une bougie voilée par un garde-vue. »

Le paysan perverti et piéton de Paris de Restif de la Bretonne, observateur au regard aigu de campagnard, est bien près de laisser place à un personnage nouveau, anonyme et sans âge qui dans

13. M.-P. Deribere, *Préhistoire et histoire de la lumière*, Paris, France-Empire, 1979.

14. Correspondance avec Claude Niepce, 1816.

les rues ne cherche plus *un homme* comme Diogène avec sa lanterne allumée en plein jour, mais la lumière elle-même, car là où il y a lumière, il y a foule. Selon Edgar Poe, cet homme n'habite plus précisément la grande cité (Londres en l'occurrence) mais la cohue épaisse, et son seul itinéraire est celui du flot humain où qu'il aille, où qu'il se trouve. *Tout était noir et pourtant éclatant,* écrit Edgar Poe, la seule terreur de l'homme est de se voir en péril de perdre la cohue sous les étranges effets de la lumière, la rapidité avec laquelle ce monde de lumière s'enfuit... Cet homme dont les yeux roulent étrangement sous les sourcils froncés, dans tous les sens, vers tous ceux qui l'enveloppent, noyés dans le flux d'images, ce mouvement où sans cesse une figure engloutit une autre, où la déambulation empêche de jeter plus d'un coup d'œil sur chaque visage. Quand l'auteur, épuisé par des heures de poursuite, se plante enfin devant l'homme, celui-ci, un instant arrêté, ne le voit même pas, et reprend aussitôt son implacable course [15].

En 1902, lorsque Jack London se rend à son tour à Londres, il suit lui aussi, pas à pas, le *peuple de l'abîme.* L'éclairage urbain est maintenant devenu torture pour la masse des laissés-pour-compte de la capitale de l'Empire le plus puissant du monde, foule des sans-abris qui représentaient plus de 10 % d'une population londonienne de six millions d'habitants et n'étaient pas autorisés pendant la nuit à dormir que ce fût dans un parc, sur des bancs ou dans les rues. Ils n'arrêtaient donc pas de marcher

15. Edgar Allan Poe, *L'homme des foules.*

jusqu'à l'aurore, moment où il leur était enfin permis de se terrer dans des endroits où personne ne risquait de les voir [16].

Sans doute parce que les architectes et les urbanistes contemporains n'ont pas plus que d'autres échappé à ces dérangements psychotropes, à cette amnésie topographique, qualifiée par les neuropathologistes de *syndrome d'Elpénor* ou *réveil incomplet*, on pourra dire bientôt comme Agnès Varda que *les villes les plus spécifiques portent en elles la faculté d'être un nulle part*... le décor rêvé de l'oubli [17].

Ainsi, en 1908, Adolf Loos prononce à Vienne son célèbre discours *Ornement et crime*. Dans ce manifeste, il prêche l'uniformisation du *fonctionnalisme intégral* et se réjouit de la « grandeur de notre époque qui n'est plus capable d'inventer une ornementation nouvelle, car, dit-il, on gâche des matériaux, de l'argent et des vies humaines à fabriquer des ornements... crime véritable en présence duquel on n'a pas le droit de se croiser les bras ». Ensuite viendront les « standards de production industrielle du bâtiment » de Walter Gropius, les architectures éphémères du futuriste italien Depero, les *licht-burg* berlinois, les *modulateurs espace-*

16. *Le peuple de l'abîme*. Reportage de Jack London.

17. Le syndrome d'Elpénor, du nom d'un héros de l'Odyssée qui tomba de la terrasse du temple de Circé. Exerçant les automatismes moteurs ordinaires du réveil dans un endroit inhabituel, le sujet était victime d'une amnésie topographique... le fait se répétant souvent à bord des moyens de transport rapide, Vincent Bourrel, secrétaire général de la SNCF, signale par exemple de nombreux accidents comparables à celui, historique, du président Deschanel tombant du train, au début du siècle.

lumière de Moholy-Nagy, les *reflektorische farblichtspiel* de Kurt Schwerdtfeger en 1922...

De fait, l'esthétique du bâti ne cesse plus de se dissimuler dans la banalisation des formes, la transparence du verre, la fluidité des vecteurs ou les effets spéciaux des machines de transfert ou de transmission. Lorsque les nazis prendront le pouvoir, tout en persécutant les *architectes et artistes dégénérés* et en prônant la stabilité des matériaux et la persistance des monuments, leur résistance au temps et à l'oubli de l'histoire, ils sauront utiliser à merveille cette nouvelle puissance psychotrope à des fins de propagande.

Ordonnateur des festivités nazies du Zeppelin-Feld et théoricien de la valeur des ruines, l'architecte d'Hitler, Albert Speer, utilise pour le congrès du Parti à Nuremberg, en 1935, cent cinquante projecteurs de DCA dont les faisceaux, dirigés verticalement vers le ciel, formaient dans la nuit un rectangle de lumière... Il écrit à ce propos : « C'est à l'intérieur de ces murs lumineux, les premiers du genre, que s'est déroulé le congrès avec tout son rituel... J'éprouve maintenant une curieuse impression à l'idée que la création architecturale la plus réussie de ma vie a été une fantasmagorie, un mirage irréel [18]. » Ce « château de cristal » destiné à se dissiper aux premières lueurs de l'aube, sans laisser d'autres traces matérielles que des films et quelques photographies, était spécialement destiné à ces militants nazis qui, selon Goebbels, *obéissent*

18. Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, Paris, Fayard, et *Le journal de Spandau*, Paris, Robert Laffont.

à une loi qu'ils ne connaissent même pas mais qu'ils pourraient réciter en rêve.

A partir d'une analyse « scientifique » de la vitesse sténographique de ses divers discours, le maître de la propagande hitlérienne avait, toujours d'après lui, inventé un *nouveau langage de masse* qui « n'avait plus rien à voir avec les formes d'expression archaïques et soi-disant populaires; ceci, ajoute-t-il, est le début d'un *style artistique inédit,* d'une forme d'expression animée et galvanisante ».

Il s'avance beaucoup et ses déclarations font immédiatement penser à celles de futuristes comme le Portugais Mario de Sa Carneiro († 1916), célébrant *l'Assomption des ondes acoustiques :*

« Eeeh! Eeeh!

La masse des vibrations cingle (...)

Moi-même je me sens transmis par l'air, en pelote! »

Ou à Marinetti, correspondant de guerre en Libye, s'inspirant de la transmission télégraphique, comme d'ailleurs de toute autre technique d'amnésie topographique, explosifs, projectiles, avions, véhicules rapides... pour rédiger ses poèmes.

Les mouvements futuristes européens n'ont pas duré, ils ont disparu en quelques années, la répression aidant. En Italie, ils avaient été les inspirateurs des mouvements anarchiste et fasciste et Marinetti était un ami personnel du Duce; cependant, tous furent rapidement éliminés de la scène politique.

Sans doute exposaient-ils avec un peu trop de pertinence cette convergence des techniques de communication et du totalitarisme en train de se faire devant « *ces yeux oints de Nouveau* – yeux

futuristes, cubistes, intersectionnistes, qui ne cessent de frémir, d'absorber, de rayonner toute la beauté spectrale, transférée, succédanée, toute cette beauté-sans-support, disloquée, émergée... [19] ».

Avec la *mémoire topographique*, on pouvait parler de *générations de la vision* et même d'une hérédité visuelle d'une génération l'autre. L'avènement de la logistique de la perception et ses vecteurs de délocalisation renouvelés de l'optique géométrique inauguraient au contraire un eugénisme du regard, un avortement originaire de la diversité des images mentales, de la multitude des êtres-images voués à ne plus naître, à ne plus voir le jour nulle part.

Cette problématique échappera longtemps aux scientifiques, aux chercheurs; les travaux de l'école viennoise, ceux de Riegel et Wieckhoff porteront, par exemple, sur les inférences entre les modes de perception et le moment où ils étaient à l'honneur; mais, la plupart du temps, les recherches se limiteront à une socio-économie de l'image comme il était de rigueur à l'époque. Au XIXe siècle et pendant la première moitié du XXe, les études sur les opérations mnésiques chez l'homme seront, elles aussi, largement fonctionnalistes, inspirées surtout par les différents apprentissages et conditionnements animaux et, là encore, les stimuli électriques joueront leur rôle. Ces recherches seront patronnées par des militaires puis par des idéologues et des politiciens avides d'obtenir, dans l'immédiat, des

19. *Action poétique*, 110, hiver 1987. « *Pessoa et le futurisme portugais.* »

retombées sociales pragmatiques. Ainsi, il existe à Moscou, dans les années 1920, une commission russe pour la collaboration germano-soviétique dans le domaine de la biologie des races. Les travaux des neuropathologistes allemands, séjournant dans la capitale soviétique, voulaient par exemple mettre en évidence, chez l'homme, le « centre du génie » ou encore celui de l'apprentissage des mathématiques... Cette commission était placée sous l'autorité de Kalinine, le futur président du praesidium du Conseil suprême de l'URSS (1937-1946).

Un pouvoir fondé sur des oppressions posturales jusque-là méconnues s'ébauchait techniquement et scientifiquement et, une fois de plus, le champ de bataille allait permettre la mise en place rapide de ces nouveaux interdits physiologiques.

Déjà, en 1916, au cours du premier grand conflit médiatisé de l'histoire, le docteur Gustave Lebon remarquait : « L'ancienne psychologie considérait la personnalité comme quelque chose de très défini, peu susceptible de variations... cet homme doté d'une personnalité fixe apparaît maintenant comme une fiction [20]. »

Et dans l'incessant bouleversement des paysages de guerre, il constatait que cette prétendue fixité de la personnalité avait dépendu en grande partie, jusque-là, de la *constance du milieu de vie.*

Mais de quelle constance s'agissait-il et de quel autre milieu? De celui dont parle Clausewitz, ce champ de bataille où, à partir d'un certain seuil de

20. Dr Gustave Lebon, *Enseignements psychologiques de la guerre européenne*, Paris, Flammarion, 1916.

danger, *la raison se réfléchit d'une autre manière,* ou bien, plus précisément encore, d'un milieu visé en permanence, intercepté par un arsenal optique qui allait de la « ligne de foi » de l'arme à feu, canons, fusils, mitrailleuses, utilisés avec une ampleur sans précédent, aux caméras, appareils instantanés du renseignement aérien, projetant l'image d'un monde en voie de dématérialisation?

On connaît l'origine du mot propagande – *propaganda fide* – propagation de la foi. 1914 n'était pas seulement la déportation physique de millions d'hommes vers les champs de bataille, c'était aussi, avec l'apocalypse de la dérégulation de la perception, une diaspora d'une autre nature, le moment panique où la masse américaine, européenne, n'en croit plus ses yeux, où sa *foi perceptive* se trouve asservie à cette *ligne de foi* technique, autrement dit à cette ligne du rayon visuel dans un instrument de visée [21].

Peu après, le metteur en scène Jacques Tourneur le vérifiait : « A Hollywood, j'ai vite appris que la caméra ne voit jamais tout, moi je voyais tout, mais la caméra ne voit que des portions. »

Mais que voit-on quand le regard, asservi à ce

21. Comme Jean Rouch l'écrira plus tard, à propos du cinéaste russe : « Le *ciné-œil,* c'est ce regard de Dziga Vertov (...), le sourcil gauche un peu froncé, le nez très pincé afin de ne pas masquer la vision, *les pupilles ouvertes à 3,5 ou 2,9,* mais le point fait à l'infini, au vertige... au-delà des soldats à l'assaut »... en quelques lustres, nous perdions « cette *obscure foi perceptive* qui pose question à notre vie muette, *ce mélange du monde et de nous qui précède la réflexion* ». Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible,* Paris, Gallimard, 1964.

matériel de visée, se trouve réduit à un état d'immobilité structurale rigide et quasi invariable? On ne voit que ces portions instantanées saisies par l'œil de cyclope de l'objectif et, *de substantielle, la vision devient accidentelle.* Malgré le long débat entourant le problème de l'objectivité des images mentales et instrumentales, le changement de régime révolutionnaire de la vision n'a pas été clairement perçu et la fusion/confusion de l'œil et de l'objectif, le passage de la vision à la visualisation, se sont installés sans difficulté dans les mœurs. A mesure que le regard humain se figeait, perdait de sa vitesse et de sa sensibilité naturelles, les prises de vues devenaient à l'inverse toujours plus rapides. Aujourd'hui, les photographes professionnels ou autres se contentent pour la plupart de *mitrailler,* s'en remettant à la vitesse et au grand nombre de clichés pris par leurs appareils, abusant de la planche-contact, préférant devenir les témoins de leurs propres photographies plutôt que d'une quelconque réalité. Quant à Jacques-Henri Lartigue, qui appelait son objectif l'*œil de sa mémoire,* il n'avait même plus besoin de viser pour photographier, il savait sans voir ce que verrait son Leica même s'il le tenait à bout de bras, l'appareil se substituant à la fois aux mouvements de l'œil et aux déplacements du corps.

La réduction des choix mnésiques, créée par cet état de dépendance par rapport à l'objectif, allait devenir le nodule où se formera la modélisation de la vision et, avec elle, toutes les formes possibles de standardisation du regard. Grâce à des travaux sur le conditionnement animal comme ceux de Thorndike et Mac Geoch (1930-1932), naissait une certi-

tude nouvelle : pour restituer un attribut-cible particulier, il n'est pas nécessaire de réveiller un ensemble d'attributs, *un seul peut agir indépendamment*, ceci renouvelant la question souvent posée de *l'identité trans-situationnelle des images mentales* [22].

Dès le début du siècle, le champ de perception européen est envahi par certains signes, représentations, logotypes, qui vont proliférer pendant vingt, trente, soixante ans, hors de tout contexte explicatif immédiat, comme les hotus dans les mares polluées qu'ils dépeuplent. Images de marque géométriques, initiales, sigle hitlérien, silhouette chaplinesque, oiseau bleu de Magritte ou bouche carminée de Marilyn, persistance parasitaire qui ne s'explique pas seulement par la puissance de reproductibilité technique dont il a été si souvent question depuis le XIXe siècle. Nous sommes, de fait, devant l'aboutissement logique d'un système qui a, depuis plusieurs siècles, assigné un rôle primordial à la promptitude des techniques de communication visuelle et orale, un système d'intensification du message.

Plus pratiquement, Ray Bradbury remarquait récemment : « Les réalisateurs *bombardent d'images* à la place de mots et accentuent les détails par des trucages photo et cinéma... On peut convaincre les gens de n'importe quoi en intensifiant les détails [23]. »

L'image phatique – image ciblée qui force le regard et retient l'attention – est non seulement un

22. Les travaux de Watkings et Tulving, « Episodic memory : when recognition fails », *Psychological Bulletin*, 1974.

23. *Libération*, 24 novembre 1987.

pur produit des focalisations photographique et cinématographique, mais encore celui d'un éclairement de plus en plus intense, de l'intensivité de sa définition, qui ne restituent que des zones spécifiques, le contexte disparaissant la plupart du temps dans le vague.

Pendant le première moitié du siècle, ce type d'image se répandra d'emblée au service de pouvoirs totalitaires politique ou économique, dans les pays acculturés – l'Amérique du Nord – ou déstructurés – Russie ou Allemagne, après la révolution et la défaite militaire, autrement dit dans des nations en état de moindre résistance morale et intellectuelle. Les mots clés des affiches publicitaires et autres y seront souvent d'ailleurs d'une couleur de même luminance que le fond où ils s'inscrivent, la divergence entre le focalisé et le contexte, l'image et le texte, étant là encore accentuée puisque le témoin doit passer plus de temps à déchiffrer le message écrit ou simplement y renoncer au profit de l'image.

Comme le remarque Gérard Simon, depuis le Ve siècle, l'étude géométrique de la vue faisait partie des techniques picturales que les artistes s'attachaient à codifier. On sait aussi, grâce à un passage célèbre de Vitruve, qu'ils s'efforçaient, dès l'Antiquité, de donner, en particulier dans les décors de théâtre, l'illusion de la profondeur [24].

24. Gérard Simon, *Le regard, l'être et l'apparence*, Paris, Le Seuil, 1988.

Cependant, au Moyen Age, dans la représentation picturale, le *fond fait surface.* L'ensemble des personnages, les détails même infiniment petits ou si l'on préfère le contexte, demeurent sur un même plan de lisibilité, de visibilité. Seule leur taille démesurée attire sur certains personnages importants l'attention du témoin, évoquant leur mise en avant dans l'espace. Tout ici est donc vu dans une lumière égale, une atmosphère transparente, une luminance accentuée encore par les ors des auréoles, des ornements. Peinture sacrée établissant le parallèle théologique entre vision et connaissance et pour laquelle le flou n'existe pas.

Il commencera à apparaître à la Renaissance quand se multiplieront avec les appareils optiques les incertitudes religieuses et cosmogoniques. Des effets de fumée ou de lointains brumeux, on en viendra bientôt à la notion de *non-finito,* vision inachevée de la représentation picturale ou de la statuaire. Au XVIIIe siècle, avec la mode des fantaisies géologiques et lignes contournées du style rocaille et du baroque, des architectes, comme Claude Nicolas Ledoux aux Salines d'Arc-et-Senans, se plaisent à montrer en contraste le chaos de la matière, l'entassement désordonné des blocs de pierre, échappant à l'emprise géométrique du créateur. Dans le même temps, se répand un goût prononcé pour les ruines réelles ou simulées des monuments.

Quelque soixante ans plus tard, le chaos gagne l'ensemble des structures des œuvres peintes, *la composition se décompose.* Les peintres, amis de Nadar, sortent des ateliers et s'en vont surprendre

la vie quotidienne à la manière des photographes et l'avantage qu'ils ne tarderont pas à perdre, de la couleur.

Chez Edgar Degas, peintre et photographe à ses heures, la composition s'apparente à un cadrage, une mise en place dans les limites du viseur où les sujets apparaissent décentrés, sectionnés, vus du dessus ou en contre-plongée dans une lumière artificielle, souvent brutale, comparable à celle des réflecteurs dont se servent alors les professionnels de la photographie. « Il faut se libérer de la tyrannie de la nature », écrit Degas à propos d'un art qui, d'après lui, *ne s'élargit pas mais se résume...* un art qui s'intensifie lui aussi. Et l'on s'explique mieux la justesse du surnom qui sera donné à cette nouvelle école de peinture, lors de l'exposition du tableau de Monet « Impression, soleil levant », *impressionniste* comme ces artificiers fabricants de fulgurances et d'illumination instantanées.

De la décomposition de la composition, on passe à celle de la vue. Georges Seurat avec le divisionnisme reproduit l'effet visuel créé par le « piqué » des premiers daguerréotypes et applique aux coloris un système de points analogue. Pour être restituée, l'image devra être vue à une certaine distance, l'observateur faisant lui-même sa propre mise au point, exactement comme avec un appareil optique, les grains se fondant alors dans l'effet de luminance, leur vibration dans l'émergence des figures et des formes.

Ces dernières ne tardent pas à se désintégrer à leur tour et, bientôt, ne subsistera qu'un message visuel digne de l'alphabet morse, un stimulateur

rétinien chez Duchamp et avec l'Op'art chez Mondrian.

Suivant toujours la même implacable logique, les artistes publiphiles apparaissent : c'est la venue du futurisme avec notamment l'architecture publicitaire de Depero, puis Dada en 1916 et le surréalisme. Selon Magritte, la peinture et les arts traditionnels perdent à ce moment *tout caractère sacré.* Publicitaire de métier, il écrit :

« Ce que le surréalisme signifie officiellement : une entreprise de publicité conduite avec assez d'entregent et de conformisme pour pouvoir réussir aussi bien que d'autres entreprises auxquelles elle s'oppose par certains détails de pure forme. Ainsi, la " femme surréaliste " a été une invention aussi stupide que la *pin-up grill* qui la remplace à présent (...) Je suis donc très peu surréaliste. Pour moi, ce mot signifie également " propagande " (un sale mot), avec toutes les stupidités nécessaires au succès des " propagandes " [25]. »

Mais le syncrétisme, le nihilisme, dont les techniques de la pseudo-société de communication sont porteuses, existent aussi chez Magritte à l'état de symptômes angoissants. Pour lui, les mots sont « des mots d'ordre qui *nous obligent à penser dans un certain ordre établi d'avance* (...) la contemplation est un sentiment banal et sans intérêt ». Quant au « tableau parfait » il ne saurait produire un *effet intense* que pendant une très courte durée. Avec

25. Cité par Georges Roque dans son essai sur Magritte et la publicité : *Ceci n'est pas un Magritte*, Paris, Flammarion, 1983.

la multiplication industrielle des matériels optiques, la vision humaine de l'artiste n'est plus qu'un procédé parmi beaucoup d'autres pour obtenir des images, les dernières générations s'attaqueront à « l'essence même de l'art », parachevant ainsi leur suicide.

En 1968, Daniel Buren explique à Georges Boudaille : « Il est curieux de s'apercevoir que l'art n'a jamais été un problème de fond, mais de formes (...) La seule solution réside dans la création – si ce mot peut encore être employé – d'une chose totalement déconnectée d'avec celui qui y procède, dans laquelle celui-ci n'a mis aucune charge, la chose s'exprimant alors pour rien. Alors la communication artistique est coupée, n'existe plus [26]... »

Bien avant, Duchamp écrivait : « Je ne me suis pas arrêté de peindre. Chaque peinture doit exister dans l'esprit avant d'être peinte sur la toile et on perd toujours quelque chose lorsque celle-ci est peinte. *Je préfère voir mes tableaux sans cette boue.* »

Le peintre apporte son corps, disait Valéry, et Merleau-Ponty d'ajouter : « On ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre [27]. » Si l'art pose l'énigme du corps, l'énigme de la technique pose l'énigme de l'art. En effet, les matériels de vision se passent du corps de l'artiste dans la mesure où c'est la lumière qui fait l'image.

On nous a rebattu les oreilles, depuis le XIXe,

26. « L'art n'est plus justifiable ou les points sur les i. » Entretien avec Daniel Buren. Propos recueillis par Georges Boudaille in *Les lettres françaises*, mars 1968.

27. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

avec la mort de Dieu, de l'homme, de l'art... Il ne s'agissait que de la progressive décomposition d'une foi perceptive fondée depuis le Moyen Age et après l'animisme, sur l'unicité de la création divine, l'absolue intimité de l'univers et de l'homme-Dieu du christianisme augustinien, ce monde de matière qui s'aimait et se contemplait en son Dieu unique. En Occident, la mort de Dieu et la mort de l'art sont indissociables et *le degré zéro de la représentation* ne fait qu'accomplir la prophétie énoncée mille ans plus tôt par Nicéphore, patriarche de Constantinople, durant la querelle iconoclaste : « Si l'on supprime l'image ce n'est pas seulement le Christ mais l'univers entier qui disparaît. »

MOINS QU'UNE IMAGE

En donnant, vers 1820, aux premières photographies de son environnement le nom de « point de vue », leur inventeur Nicéphore Niepce allait au plus près de la rigoureuse définition de Littré : « Le point de vue est un assemblage d'objets sur lesquels la vue se *dirige* et *s'arrête* dans un certain éloignement [1]. »

Cependant, lorsqu'on scrute ces premières « écritures solaires », on perçoit moins des objets à peine discernables et privés de couleur qu'une sorte de luminance, la surface de transmission d'une intensité lumineuse. La plaque héliographique vise moins à montrer les corps assemblés qu'à se laisser « impressionner », à capter les signaux transmis par l'alternance de la lumière et de l'ombre, des jours et des nuits, du beau et du mauvais temps, de cette « faible luminosité d'automne » qui gêne beaucoup Niepce dans ses travaux. Plus tard, et avant qu'on ne parvienne à la fixation de la photographie sur papier, on parlera

1. Correspondance de Nicéphore et Claude Niepce.

du miroitage de la plaque métallique du daguerréotype.

Le 5 décembre 1829, Niepce écrit dans sa notice sur l'héliographie adressée à Daguerre :

« *Principe fondamental de cette découverte.*

La lumière, dans son état de composition et décomposition, agit chimiquement sur les corps. Elle est absorbée, elle se combine avec eux et leur communique de nouvelles propriétés. Ainsi, elle augmente la consistance naturelle de quelques-uns de ces corps, elle les solidifie même et les rend plus ou moins insolubles suivant la durée ou l'intensité de son action. Tel est, en peu de mots, le principe de la découverte. »

A posteriori, Daguerre, homme de spectacle roublard qui rêvera jusqu'à la fin de sa vie de photographie en couleurs et d'instantanéité, s'occupera avec beaucoup d'autres de la « mise en images » de la mécanique héliographique, de sa lisibilité et de son exploitation. Interprétations artistique, industrielle, politique, militaire, technologique, fétichiste ou autres, les recherches scientifiques comme les représentations les plus ordinaires de la vie viendront s'organiser de manière inaperçue, autour du principe de l'invention de Niepce, de sa photosensibilité à un monde qui, pour lui, « baignait tout entier dans le fluide lumineux ».

Legros parle en 1863 du « Soleil de la photo ». Mayer et Pierson écrivent : « Rien ne peut rendre l'engouement presque vertigineux dont fut pris le public parisien (...) le soleil de chaque jour trouvant de nombreux instruments braqués et attendant sa

venue, tous, du savant au bourgeois, devenant des expérimentateurs charmés [2]. »

Avec la naissance de ce culte solaire tardif, les objets et les corps solides cessaient d'être le sujet central des systèmes de représentation au profit de la plénitude d'une énergie dont le rôle, les qualités, les propriétés, n'allaient plus cesser, à partir de là, d'être révélés et exploités... les physiciens du XIXe avançant eux-mêmes leurs travaux sur l'électricité et l'électro-magnétisme en se servant, comme expédients provisoires, des mêmes métaphores que Niepce.

Nadar, qui, en 1858, réussit la première photographie aérienne et met au point un éclairage électrique lui permettant de photographier la nuit, évoque lui aussi *ce sentiment de la lumière qui importe en priorité* puisque l'éclat du jour est l'agent de cette *surnaturelle gravure.*

Action surnaturelle de la lumière, le problème crucial du *temps arrêté* de la pose photographique donne à la lumière du jour une mesure temporelle indépendante de celle des jours astronomiques, une séparabilité de la lumière et du temps qui n'est pas sans rappeler celle qui, dans la Bible, est à l'origine des virtualités du monde visible.

En ce premier jour, le Dieu de la tradition judéo-chrétienne crée la lumière et l'ombre. Il attendra le quatrième pour s'occuper du « luminaire », de planètes destinées à régler les saisons et les activités

2. Mayer et Pierson, *La photographie. Histoire de sa découverte*, Paris, 1862.

du vivant, à servir aux hommes de repères, de signes, de mesures.

Vitesse incommensurable du temps avant le temps, célébrée au XVIe siècle par nombre de poètes, bien avant André Breton, les surréalistes et ces physiciens pour qui la Genèse est redevenue l'un des thèmes privilégiés de l'imagination scientifique moderne.

Poètes méconnus, d'accès assez difficile, aujourd'hui oubliés au profit abusif de ceux de la Pléiade, comme Marin Le Saulx et sa *Théanthrogamie :*

« C'est la première nuict qui ait veu le soleil
Blanchir son voile noir, de sa blonde lumière
Je peux dire à bon droict que c'est la nuit premiere
Qui ait faict d'un my-nuict un midy nompareil (...)

Que cette nuict sans nuict puisse accroistre le nombre
Des autres jours de l'an, ceste nuict soit sans ombre,
Et esclaire toujours d'un éternel esclair. [3] »

Walter Benjamin, dans sa *Petite histoire de la photographie,* retrouve, dans cette exploitation de l'instantané photographique qu'est le cinéma, ce principe et rend compte du phénomène lorsqu'il écrit : « Le cinéma fournit *matière* à une réception collective simultanée comme depuis toujours l'architecture. » Est-ce un hasard de la traduction?

Lorsque la salle de cinéma est tout à coup plongée dans l'obscurité artificielle, sa configuration, les corps qui s'y trouvent, s'effacent. Le rideau qui

3. *Action poétique,* 109, automne 1987.

masque l'écran est soulevé, répétant le rite originel de Niepce ouvrant la fenêtre de la chambre obscure *à la portée d'un tendre et vierge éclair plus important que toutes les constellations offertes au plaisir de nos yeux* (Tzara).

La *matière* fournie et reçue de manière collective et simultanée par les spectateurs, c'est la lumière, la vitesse de la lumière. Au cinéma, plus encore que d'image publique, on peut parler d'un *éclairage public* et ceci aucune œuvre d'art ne l'avait encore donné, sauf l'architecture.

De trente minutes chez Niepce vers 1829 à vingt secondes environ chez Nadar en 1860, le temps qui, dans la photo, s'exposait avec indépendance, s'écoulait, pour ses praticiens, avec une exaspérante lenteur.

Disderi écrit : « Ce qui reste donc à faire, selon nous (...) c'est d'augmenter encore la rapidité; la solution suprême serait d'obtenir l'instantanéité [4]. » La vision du monde devenait avec la photographie non seulement une question de distance spatiale mais aussi de *distance de temps* à abolir, question de vitesse, d'accélération ou de ralentissement.

Comparant ce qui n'est pas comparable, ses promoteurs avaient été immédiatement persuadés que la grande supériorité de la photo sur les capacités de l'œil humain était, justement, cette vitesse spé-

4. André Rouillé, *L'empire de la photographie*, Paris, Le Sycomore, 1982.

cifique qui, *grâce à la fidélité implacable des instruments et loin de l'action subjective et déformante de la main de l'artiste, lui permettait de fixer et de montrer le mouvement avec une précision et une richesse de détails qui échappent naturellement à la vue* [5]. Le monde, « redécouvert » comme un continent inconnu, apparaissait enfin dans « sa vérité même ».

En automne 1917, Émile Vuillermoz écrivait à propos du « cinéma d'art » : « Cet œil qui *découpe* dans l'espace et *fixe* dans le temps des tableaux inimitables, qui *éternise* la minute fugitive où la nature a du génie (...), cet œil, c'est celui de l'objectif. »

Considéré comme une preuve indéniable de l'existence d'un monde objectif, l'instantané photographique était, de fait, porteur de sa ruine future. Si, en leur temps, Bacon ou Descartes faisaient avancer la méthode expérimentale et discutaient des *habitudes mnésiques* comme d'instruments pouvant contribuer à organiser des informations, ils n'envisageaient pas de les conceptualiser, simplement parce qu'il s'agissait pour eux de procédures familières qui appartenaient au domaine de l'évidence. Or, en multipliant les « preuves » de la réalité, la photographie l'épuisait. Plus elle devenait instrumentale (médicale, astronomique, militaire...) et pénétrait l'au-delà de la vision directe, moins le problème de sa lecture interprétative ressortait du déjà-vu de l'évidence objective, plus elle retournait à l'abstraction originelle de l'héliographie, à sa

5. André Rouillé.

définition primitive, cette dévalorisation des solides dont « les contours se perdent » (Niepce), cette mise en avant du *point de vue* dont les peintres mais aussi les écrivains comme Proust avaient perçu la puissance novatrice.

Cette dérive de la matière surexposée, réduisant l'effet de réel à la plus ou moins grande promptitude d'une émission lumineuse, sera scientifiquement explicitée avec Einstein et sa « théorie du point de vue » qui allait donner naissance à celle de la relativité et provoquer, à plus ou moins long terme, la ruine de tout ce qui avait égard aux preuves externes d'une durée unique comme principe clair d'ordination des événements (Bachelard), le *penser l'être et l'unicité de l'univers* de l'ancienne philosophie de la conscience.

On le sait, les découvertes, de Galilée à Newton, donnaient l'image d'un univers où tout pouvait être décrit, illustré, reproduit, en termes d'expériences et d'exemples concrets, foi partagée en un monde fonctionnant avec régularité sous nos yeux, sorte d'incubation du voir et du savoir qui irait en se généralisant [6].

De même, la photographie, comblant les vœux de Descartes, avait été pour beaucoup un art où « l'esprit » dominant la mécanique en interprétait les résultats, dans la bonne tradition de la raison instrumentale.

Mais, à l'inverse, parce que les progrès techniques de cette même photographie en apportaient tous les jours des preuves, pourquoi ne pas arriver gra-

6. Lincoln Barnett, *The universe and A. Einstein*, 1948.

duellement à la conclusion que chaque objet n'étant pour nous que la somme des qualités que nous lui attribuons, l'ensemble des informations que nous en tirons à un moment ou à un autre, ce monde objectif n'existerait que tel que nous nous le re-présentons et comme une construction plus ou moins persistante de notre esprit.

Einstein poussa ce raisonnement à l'extrême, en montrant que l'espace et le temps sont des *formes d'intuition* qui ne peuvent pas davantage être séparées de notre conscience que les concepts de forme, de couleur, de dimension, etc. La théorie einsteinienne ne contredisait pas la physique classique, elle en montrait seulement les limites, celles de cas liés à l'expérience sensible de l'homme, à ce caractère généralement proxémique que minait sourdement, depuis la Renaissance et plus précisément le XIXe, la logistique de la perception.

Le retrait de l'explication mécanique à l'évidence mathématique se fera progressivement, et Max Planck établira, en 1900, la *théorie des quanta,* fait mathématique dont aucune explication ne peut rendre compte. Dès lors, comme le faisait remarquer Sir Arthur Eddington, « toute véritable loi de la nature avait de grandes chances de sembler irrationnelle à l'homme raisonnable [7] ».

7. On se souvient des horloges et des règles d'Einstein : par exemple, une horloge (à ressort ou sablier) attachée à un système en mouvement marche sur un rythme différent d'une horloge immobile. Une règle étalon (bois, métal ou câble), attachée à un système en mouvement, modifie sa longueur par rapport à la vitesse du système (...). Un spectateur se déplaçant en même temps n'apercevra aucun changement en elles, mais

Ces faits étaient difficiles à admettre car ils allaient non seulement contre l'accumulation des préjugés scientifiques mais également contre des philosophies et des idéologies dominantes.

On comprend mieux pourquoi la théorie einsteinienne a été frappée d'interdit, pourquoi les efforts faits pour l'exposer de manière simple et intelligible au plus grand nombre ont été si rares, « limitant et réduisant à ce sujet le corps de la connaissance à un petit groupe privilégié, anéantissant l'esprit philosophique des peuples et les conduisant à la plus grave pauvreté spirituelle », écrit en 1948 le physicien. Einstein, en nous rappelant « qu'il n'y a pas de vérité scientifique », réactualisait en plein siècle des ingénieurs, ce que les poètes et les mystiques du XVe siècle comme Cues appelaient la *docte ignorance*, autrement dit la *présupposition du non-savoir* mais surtout du *non-voir* qui restituent à toute recherche son contexte de base qui est la *prime ignorance* et cela au moment où la prétendue impartialité de l'objectif devenait la panacée d'un arsenal de l'image s'attribuant le pouvoir ubiquitaire, *l'omnivoyance* du Theos de la tradition judéo-chrétienne, où semblait s'offrir, enfin, la possibilité du *dévoilement d'une structure fondamentale de l'être dans sa totalité* (Habermas), la défaite définitive du fanatisme de toute croyance et d'une foi

un spectateur immobile, par rapport aux systèmes en mouvement, constatera le ralentissement de l'horloge, la contraction de la règle. Ce comportement singulier des horloges et des règles en mouvement est lié au phénomène constant de la lumière.

religieuse qui ne serait plus qu'un vague concept privé.

Benjamin exulte : « La photographie prépare ce salutaire mouvement par lequel l'homme et le monde ambiant deviennent l'un à l'autre étrangers, ouvrant *le champ libre* où toute intimité cède la place à l'éclairement des détails. » Ce *champ libre*, c'est le champ promotionnel majeur de la propagande, du marketing, le syncrétisme technologique où se développe la moindre résistance du témoin à l'image phatique.

Avouer que pour l'œil humain l'essentiel est invisible, et que, puisque tout est illusion, la théorie scientifique comme l'art ne serait que manipulation de nos illusions, allait à l'encontre de discours politico-philosophiques qui développaient, avec le besoin de convaincre le plus grand nombre, un désir d'infaillibilité et une forte tendance au charlatanisme idéologique. Évoquer publiquement la formation des images mentales, leurs aspects psychophysiologiques porteurs de leur fragilité et de leurs limites, c'était violer un secret d'État assez comparable au secret militaire puisqu'il recouvrait un mode de manipulation des masses quasi infaillible.

Accessoirement, on comprend mieux l'itinéraire de la foule des penseurs matérialistes passant prudemment comme Lacan, de l'image au langage, à l'être langagier, occupant pendant près d'un demi-siècle la scène intellectuelle, la défendant comme une ville close, interdisant toute ouverture conceptuelle, à grand renfort de sentences freudo-marxistes, de diatribes sémiologiques.

Maintenant que le mal est fait, on a quelque peu enterré les querelles souvent mortelles entourant, jusqu'à un passé récent, les différents modes de représentation, pendant la période nazie en Allemagne, en Union soviétique, mais aussi en Grande-Bretagne et aux États-Unis.

Pour en découvrir les mécanismes, il suffit pourtant de lire les souvenirs d'Anthony Blunt, petit récit à clé paru récemment en France grâce à Christian Bourgois. Expert réputé, professeur et amateur d'art, lointain parent de la reine d'Angleterre, Blunt fut l'un des plus remarquables agents secrets de ce siècle, au service des Soviétiques. Or ses choix politiques allaient absolument de pair avec l'évolution de ses goûts artistiques, l'idée qu'il se faisait des systèmes de représentation.

Jeune étudiant, « l'art moderne » lui apparaît d'abord comme un moyen d'assouvir sa haine de l'Establishment : vers 1920, Cézanne et les post-impressionnistes sont encore tenus en Grande-Bretagne pour de « redoutables révolutionnaires ». Mais au cours de la session universitaire d'automne 1933, le marxisme fait irruption à Cambridge.

Blunt revoit alors totalement sa position, l'art ne doit plus s'attacher aux *effets d'optique*, à une vision individuelle naturellement relativiste apportant des doutes sur la lisibilité objective de l'univers, des inquiétudes métaphysiques. On qualifiera désormais de « révolutionnaire » la fin de tout logocentrisme,

« un réalisme social communautaire et monumental ».

Il est intéressant de noter qu'au même moment et en réponse à la nationalisation du cinéma soviétique, apparaissait en Grande-Bretagne une *école documentariste,* nourrie elle aussi de théories socialistes alors en plein essor.

Ce mouvement, dont l'importance internationale devait être considérable, se cristallisa autour de l'Écossais John Grierson. Pour ce dernier, comme pour Walter Lippmann, la démocratie était « peu réalisable sans moyens techniques d'informations à la mesure du monde moderne ». Après une dure période passée sur un dragueur de mines pendant la grande guerre, Grierson était devenu « film officer » de l'*Empire Marketing Board,* organisme fondé en mai 1926 et destiné à favoriser le trafic des produits de l'Empire. Le cinéma constituait alors la dernière sous-section du service « publicité et éducation » de ce groupe de promotion coloniale dont un haut fonctionnaire, Stephen Tallents, était le secrétaire. Il y avait donc là une extraordinaire conjonction de tous les symptômes de l'acculturation : colonisation et endocolonisation, publicité et propagande pour l'éducation des masses. Ce sera d'ailleurs au *Dominion's Office* et grâce au soutien de Rudyard Kipling et de Tallents que les hauts fonctionnaires de cette administration et le représentant du Trésor finiront par accorder, le 27 avril 1928, une avance de 7 500 livres destinée au financement d'une expérience de propagande cinématographique dont *l'Angleterre elle-même serait le sujet.* Selon ses maîtres, ce nouveau documenta-

risme, subventionné par l'État et conçu comme un service public, était né (on s'en doute) d'un vaste mouvement anti-esthétique et comme une réaction contre le monde artistique. Il s'élevait aussi contre le lyrisme du cinéma de propagande soviétique, le *Potemkine* d'Eisenstein notamment.

Là où leur modèle Robert Flaherty avait réalisé un cinéma anthropologique qui connaissait un succès universel, ces réalisateurs, issus de la guerre de masse de 1914, prétendaient fabriquer une *anthologie de la vision publique.* Ils avaient compris que la photographie, le film, parce qu'ils sont la mémoire, le souvenir d'événements historiques mais aussi de figurants anonymes auxquels le spectateur pouvait facilement s'identifier, provoquaient chez lui une émotion spécifique. Ces images étaient celles du *fatum,* de la chose faite une fois pour toutes, elles exposaient le temps, le sentiment de l'irréparable et, en réaction dialectique, engendraient cette volonté violente d'engager l'avenir qui se trouvait invariablement affaiblie par toute mise en scène apparente, tout discours esthétisant.

Au cours des années 1930, le mouvement documentariste continuera d'être politiquement influencé par des hommes comme Humphrey Jennings, frais émoulu du foyer révolutionnaire de Cambridge, le politicien communiste Charles Madges et l'anthropologue Tom Harrison, animateurs du mouvement de gauche *Mass Observation* (L'Observation de Masse).

Tous avaient foi en un progrès technique inéluctable, *en un « cinéma libéré » par sa technique* et, en août 1939, Grierson écrit que « l'idée documen-

taire doit simplement permettre à chacun de *mieux voir* [8] ».

A la veille du second conflit mondial, la sanglante épopée médiatique de la guerre civile espagnole devait d'ailleurs démontrer la puissance de ce cinéma d'anthologie. Les combattants républicains perdront même des batailles parce qu'ils tenaient à vivre un remake fidèle de la révolution russe telle qu'ils l'avaient vue au cinéma. Prenant volontiers devant les caméras les mêmes poses que leurs modèles soviétiques, ils se sentaient devenir les acteurs d'un grand film révolutionnaire.

« La première victime d'une guerre, c'est la vérité », déclarait paradoxalement Rudyard Kipling, l'un des pères de l'école documentariste anglaise et c'est bien au *principe de réalité* que prétendait s'attaquer ce cinéma qui allait réussir à remplacer le dogme quelque peu élitique de l'objectivité de l'objectif, par celui, autrement pervers, de l'innocence de la caméra.

« La beauté change vite, presque comme un paysage que modifie sans cesse l'inclinaison du soleil. » Ce que, selon Paul Gsell, Rodin affirmait de manière empirique, devait, quelque cinquante ans plus tard, commencer à trouver des semblants de confirmation scientifique.

A partir des années 1950, au moment où les

8. « L'Angleterre et son cinéma », *Cinéma d'aujourd'hui*, 11, février-mars 1977.

grandes idéologies dominantes amorçaient leur déclin, la physiologie, la psychophysiologie délaissaient cette attitude méthodologique archaïque, dont s'étonnait Maurice Merleau-Ponty, ce refus de l'abandon du corps cartésien qui n'était plus qu'un conformisme.

Depuis les années 1960, les découvertes s'enchaînent dans le domaine de la perception visuelle, mettant en évidence les bases moléculaires de la détection de la lumière, l'intensité de la réaction à l'intensité des stimuli lumineux et de la luminosité ambiante, de ces molécules, ces *lumières intérieures* « réagissant comme nous quand nous écoutons de la musique ».

Ailleurs, les scientifiques redécouvrent les rythmes biologiques, bien connus depuis des siècles, des éleveurs, des botanistes ou simples jardiniers... au VIe siècle avant notre ère également, avec, par exemple, le philosophe Parménide qui pensait que nos images mentales, notre mémoire, résidaient en une relation unique au sein de l'organisme, entre le chaud et le clair ou entre le froid et le sombre. Si cette relation était perturbée, survenait l'amnésie, l'oubli du monde visible.

Le professeur Alain Reinberg explique : « Chaque être vivant s'adapte aux variations périodiques de l'univers, variations essentiellement provoquées par la rotation de la terre sur elle-même en vingt-quatre heures et par sa rotation autour du soleil en un an [9]. »

Tout se passe comme si l'organisme possédait des

9. « Le jour, le temps », *Traverses*, 35, 1985.

« horloges » (quel autre nom donner?) et les remettait à l'heure en fonction des signaux que lui transmet l'environnement, l'un de ces signaux essentiels étant l'alternance de l'obscurité et de la lumière, de la nuit et du jour, mais aussi du bruit et du silence, du chaud et du froid, etc.

Ainsi, nous recevons de la nature une sorte de programmation (là encore le terme est un expédient provisoire) qui règle notre temps d'activité et de repos, chaque organe travaillant différemment, avec plus ou moins d'intensité, à son heure. En effet, l'organisme comporte plusieurs *horloges* qui doivent s'arranger entre elles, la plus importante serait constituée par une formation hypothalamique qui se trouve au-dessus du chiasma optique (croisement des nerfs optiques), de même du fonctionnement de la glande pinéale, bien connue des Anciens et évoquée notamment par Descartes, qui dépend dans une grande mesure de l'alternance lumière/obscurité.

En somme, si la théorie de la relativité prétend que les intervalles de temps que fournissent si bien l'horloge ou le calendrier ne sont pas des quantités absolues imposées à l'univers entier, l'étude des rythmes biologiques nous les montre à l'autre extrémité, comme une quantité variable de sensa pour lesquels une heure est plus ou moins qu'une heure, une saison plus ou moins qu'une saison.

Ceci nous plaçant autrement que dans la position de « corps habitant l'univers » (être c'est habiter, le *buan* d'Heidegger) mais bien aussi à la façon de certaines cosmogonies anciennes – l'irisologie par

exemple – comme *corps habités par l'univers, l'être de l'univers.*

Les sensa ne sont pas seulement une façon plus ou moins exacte, plus ou moins agréable ou cohérente, de nous renseigner sur le milieu extérieur, un moyen d'y agir, d'y exister, voire parfois d'y dominer; ils sont les messagers d'un milieu intérieur, tout aussi physique, tout aussi relatif, puisque possédant des lois qui lui sont propres. Cette situation d'échanges cessant à la fin de notre vie organique, l'univers qui avait émis avant nous continuant ses signaux sans nous.

Avec la chronobiologie apparaît, comme en physique, un système vivant qui, contrairement à ce que pensaient Claude Bernard ou les partisans de l'homéostasie, ne possède pas une tendance à stabiliser ses diverses constantes pour retrouver un équilibre déterminé, mais un système « toujours loin de l'équilibre » pour lequel, selon Ilya Prigogine, *l'équilibre c'est la mort.* (Paul de Tarse pensait à un être dans un perpétuel avènement et loin de l'achèvement pour qui l'équilibre de la raison ressemblerait à la mort.) Le franchissement des distances, de toutes les distances, prôné à la Renaissance, aboutirait là encore à une abolition des intervalles et notre mouvement propre dans le temps de l'univers serait singulièrement modifié par cette prise en compte de cet intérieur/extérieur toujours loin de l'équilibre, ceci au moment où les penseurs marxistes et autres s'attellent tardivement à une sérieuse tâche de révision, s'interrogeant sur « la perversion sans espoir des idéaux des Lumières et la fin d'une philosophie de la conscience qui pose

un sujet isolé en relation avec un monde objectif représentable et manipulable ». Épuisement d'une tradition cartésienne issue de cette première invention d'une sérialité non plus seulement des formes-images mais des images mentales, origine de la Cité et de la formation de groupes humains à partir de la constitution de paramnésies collectives, « idéal d'un monde essentiellement le même, essentiellement commun comme protofondation de la formation du sens *(sinnbildung)* appelée géométrie [10] ». De fait, chacun vit à sa manière l'achèvement d'une ère.

Mon ami, le philosophe japonais Akira Asada, me disait l'autre jour : « En somme, nos techniques n'ont pas d'avenir, elles ont un passé. » On pourrait même dire un lourd passé!

Si l'on a écrit que le futurisme ne pouvait naître qu'en Italie, *pays où seul le passé est actuel,* si le Méditerranéen Marinetti a développé avec son groupe le thème du *mouvement en acte,* par contre, de nombreux penseurs européens ont, en bons continentaux, quelque peu oublié la relation fondamentale existant entre *tekhnè* (savoir-faire) et *poiein* (faire), oublié que le *regard d'Occident* a été aussi celui du navigateur antique s'évadant de la surface non réfringente et directionnelle de la géométrie, vers la mer libre, à la recherche de surfaces optiques

10. Husserl, *L'origine de la géométrie,* Paris, PUF, coll. « Épiméthée ».

inconnues, dioptre de milieux inégalement transparents, mer et ciel apparemment sans limites, idéal d'un monde essentiellement différent, essentiellement singulier, comme protofondation de la formation du sens.

En effet, parce qu'il était un véhicule rapide, le navire a été le grand porteur technique et scientifique de l'Occident et, en même temps, un mixte où se trouvaient en interaction deux formes absolues du pouvoir humain, *poiein* et *tekhnè*.

A l'origine, il n'existe ni plan de navigation, ni destination connue, seule « cette fortune fuyante comme une prostituée qui de dos serait chauve ». Exposé au hasard des vents, à la puissance des courants, le vaisseau inaugure une structure instrumentale qui, dans le même temps, expérimente et reproduit à l'évidence le *toujours loin de l'équilibre* de la destinée, sa latence, ses constants facteurs d'incertitude et, par là, exalte les facultés de réaction, de courage et d'imagination de l'homme.

Si, selon Aristote, *il n'y a pas de science de l'accident*, le navire désigne, face à ce qui advient, une autre puissance, celle de l'inexploré de la défaillance du savoir technique, une poétique de l'errement, de l'inattendu, du naufrage qui avant lui n'existait pas... et à côté, tout à côté, passagère clandestine, la folie – naufrage intériorisé de la raison dont l'eau, le fluide, demeureront au cours des siècles les utopiques symboles [11]. Et puisque, pour les anciens

11. J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1986. A propos de la Méduse, la proximité de l'empire de la terreur, de la folie furieuse, et de l'inspiration, Pégase naissant de la Gorgone décapitée.

Grecs, les dieux inconstants sont des apocalypses, des événements en marche, le navire revêt un caractère sacré, il est associé aux liturgies guerrières, religieuses et théâtrales de la Cité.

D'Homère à Camoens, Shakespeare ou Melville, la puissance du *mouvement en acte* continue d'être assimilée à une poétique métaphysicienne, sorte de télescopage où le peintre et le poète disparaissent dans leur œuvre parce que l'œuvre disparaît dans l'univers qu'elle évoque parce que l'œuvre parfaite provoque le désir d'y vivre [12]. Mais les « ailes du désir » occidental sont des voiles, des rames, tout un appareil, un savoir-faire technique qui, par le perpétuel perfectionnement de ses relations moyens-fin, le mouvement de ses règles mêmes, ne cessent de refouler celles, imprévisibles, de l'accident poétique.

De Galilée pointant sa lunette vers l'horizon marin et les vaisseaux de la République de Venise avant de la diriger vers le ciel, jusqu'au XIXe siècle, avec le yacht de William Thomson et sa mesure relative du temps, cinétisme, courant, ondes, continu et discontinu, vibrations et oscillations... *tekhnè* et *poiein* fonctionnent ensemble et les métaphores maritimes demeurent un stimulant qui contribue au dépassement des impossibilités physique, mathématique, rencontrées par des chercheurs qui, selon l'expression consacrée, « naviguent sur les mers inexplorées de la science » et sont souvent encore musiciens, poètes, peintres, artisans de génie, navigateurs.

12. François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil, 1979.

Alors que Paul Valéry écrit : « L'homme a élargi beaucoup plus ses moyens de perception et d'action que ses moyens de représentation et de sommation », les futuristes italiens estiment que les derniers moyens d'action sont en même temps des moyens de représentation; pour eux chaque véhicule ou vecteur technique est une idée, une vision de l'univers plus que son image. Nouvelle fusion/confusion de la perception et de l'objet qui déjà préfigure les performances vidéographique et infographique de la simulation analogique, *l'aéromythologie* italienne, avec l'aéropoésie bientôt suivie, en 1938, de l'aérosculpture et de l'aéropeinture, renouvelle le mixte technique des origines, l'avion ou mieux encore l'hydravion supplantant le vaisseau de la mythologie maritime.

Gabriele D'Annunzio dédie à son ami le recordman Pinedo un court texte célébrant la *consanguinité de l'homme et de l'instrument;* il l'intitule : « L'aile de Francesco de Pinedo contre la roue de la fortune » : « Le modèle vénitien du navire de guerre et de commerce pendait sur nos têtes. Et moi qui comme toi suis aviateur et marin, je ne sus devant toi freiner mon allégresse lorsque je dénombrai contre la fortune tes instruments de bord... tu me plaisais, comme au Florentin plaisait Agathocle sicilien qui, dans son admirable vie, ne dut jamais rien à la fortune mais tout à soi-même, tout à sa sagacité, à son audace, à sa constance (...), à son art : à l'art de résister, d'insister, de vaincre [13]. »

Après diverses expéditions aventureuses, tant

13. Francesco de Pinedo, *Mon vol à travers l'Atlantique*, Paris, Flammarion.

guerrières que sportives, le marquis de Pinedo finira par se tuer en septembre 1933, au moment où il allait décoller pour tenter de battre le record de distance du vol *en ligne droite.*

La trajectoire de la performance motrice a remplacé l'itinéraire aléatoire du voyage originel et avec lui disparaît, en grande partie, l'ancienne attraction pour l'énigme des corps techniques qui, jusqu'à une époque récente, n'avait jamais été totalement absente de leur plasticité, de leur usage, de l'imaginaire de leur beauté.

« Quand ça marche c'est dépassé! » Formulée au cours du dernier conflit mondial, la célèbre devise de l'amiral Mountbatten, alors chargé de diriger la recherche britannique en matière d'armements, signale l'avancée irrésistible d'une mythologie dernière, celle de la technoscience – de l'armement de la science – mixte introverti où l'origine et la fin se télescopent, tour de passe-passe avec lequel le navigateur anglais évacue la puissance innovatrice de l'ancien *poiein* au profit de la dynamique de la folie et de la terreur qui demeure la dernière et toujours clandestine compagne de voyage de la technique.

Là encore, le débat entourant l'invention de l'instantané photographique n'est pas étranger à la formation de ce dernier hybride, puisque, dès le début du XIXe siècle, il a radicalement métamorphosé l'essence même de systèmes de représentation qui avaient encore, pour beaucoup d'artistes et d'amateurs, l'attrait du mystère, d'une sorte de religion (Rodin). Bien avant le proche triomphe de la logique dialectique, les arts déjà s'acheminent méthodique-

ment vers une synthèse, un dépassement des oppositions existant entre technique et *poiein*. Ingres, Millet, Courbet, Delacroix, se servent de la photographie comme « point de référence et de comparaison ». Les impressionnistes, Monet, Cézanne, Renoir, Sisley, se font connaître en exposant dans l'atelier du photographe Nadar et s'inspirent des travaux scientifiques de son ami Eugène Chevreul, notamment de son ouvrage publié en 1839 : *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture* [14].

De son côté, Degas qui considère le modèle, la femme, « comme un animal » (de laboratoire?), assimile obscurément la vision de l'artiste à celle de l'objectif : « Jusqu'à présent, le nu a toujours été représenté dans des poses qui *présupposent un public.* » Degas, lui, prétend simplement « surprendre » ses modèles et présenter un document aussi figé qu'un instantané, un *documentaire* autant qu'une peinture au sens strict.

Au début du XXe siècle, avec les futuristes et Dada, on va vers une dépersonnalisation totale de la chose donnée à voir mais aussi de celui qui la regarde, et le jeu dialectique entre arts et sciences s'efface progressivement au profit d'une *logique paradoxale* qui préfigure celle, délirante, de la technoscience. On peut d'ailleurs trouver dans la devise de Mountbatten une explication lointaine de la notion décisive d'avant-gardes artistique et intel-

14. Huygens et son hypothèse des ondulations lumineuses eut lui aussi une grande influence sur l'art impressionniste.

lectuelle, bien différente de celle de modernité dont on trouve trace jusque dans l'antiquité égyptienne.

Au moment où les divers systèmes de représentation traditionnels sont sur le point de perdre leur « perfectibilité », leurs capacités spécifiques d'évolution et de changement, Adolf Loos se plaît à comparer l'évolution de la culture à la *marche d'une armée* qui aurait une majorité de traînards : « Il se peut que je vive en 1913, écrit-il, mais l'un de mes voisins vit en 1900 et l'autre en 1880... le paysan des hautes vallées du Tyrol vit au VIIe siècle. »

Attaquées au même moment par Marcel Duchamp, les avant-gardes européennes se déplacent en effet, de cité en cité, voire de continent à continent, comme une armée, au rythme de l'industrialisation et de la militarisation, des progrès techniques et scientifiques, comme si l'art n'était plus qu'un ultime transport du regard, d'une cité l'autre.

Après la débâcle napoléonienne, Londres et la Grande-Bretagne (pays de la vapeur et de la vitesse industrielle) prennent la place classique de l'Italie et de la Ville Éternelle comme lieux de pèlerinage artistique, avant que Paris et la France (pays de la photographie, du cinéma et de l'aviation) ne les supplantent... suivis de New York et des États-Unis, triomphateurs du dernier conflit mondial.

Aujourd'hui, la valeur stratégique du non-lieu de la vitesse a définitivement supplanté celle du lieu. Avec l'ubiquité instantanée de la télétopologie, le face-à-face immédiat de toutes les surfaces réfringentes, la mise en contact visuel de toutes les localités, la longue errance du regard s'achève; pour la nouvelle sphère publique le porteur poétique n'a

plus aucune raison d'être, les « ailes du désir » d'Occident se replient inutiles et la métaphore énoncée par Adolf Loos, en 1908, prend un autre sens. La séparation entre passé, présent et futur, ici ou là-bas, n'a plus de signification que celle d'une illusion visuelle, même si, comme l'écrit Einstein à la famille de son ami Michele Besso, elle a la nuque raide.

Malevitch l'avait annoncé au début du siècle : « L'univers se meut dans le tourbillon d'une agitation sans objet. L'homme, lui aussi, avec tout son monde objectif, se meut dans l'indéfini du sans objet. »

Malevitch, Braque, Duchamp, Magritte..., par un mouvement compensateur et à mesure que le monopole de l'image leur échappait, ceux qui continuaient d'apporter leur corps, peintres ou sculpteurs, développaient un vaste travail théorique qui finalement fera d'eux les derniers philosophes authentiques, leur vision naturellement relativiste de l'univers leur permettant de précéder les physiciens dans de nouvelles appréhensions des formes, de la lumière et du temps.

L'IMAGE PUBLIQUE

Bien après que le Roi Soleil ne lance son mot d'ordre à Colbert : « Clarté et sûreté », bien avant que Rosenberg, le théoricien du nazisme, n'énonce sa devise insensée : « Ceux qui savent tout n'ont peur de rien », la Révolution française a fait de l'éclairement des détails, un moyen de gouvernement.

L'omnivoyance, l'ambition totalitaire de l'Occident européen, peut ici apparaître comme la formation d'une image entière par le refoulement de l'invisible et comme tout ce qui apparaît, apparaît dans la lumière et que le visible n'est que l'effet de réel de la promptitude d'une émission lumineuse, disons que la formation d'une image totale est tributaire d'un éclairement qui, par la vitesse de ses lois propres, annulerait progressivement celles dispensées à l'origine par l'univers – non seulement sur les choses, mais, comme nous l'avons vu, dans les corps.

Ainsi, au soir du « premier jour » de la Révolution de 48, des témoins signalent qu'en plusieurs endroits de Paris et indépendamment, on tirait avec achar-

nement sur les horloges publiques. D'instinct, on arrêtait le temps au moment où l'obscurité naturelle allait se manifester [1]. « Obéir aux lois ce n'est pas clair », affirmait Louis de Saint-Just, l'un des théoriciens de l'effet de terreur. Avec cette invention proprement française de la terreur révolutionnaire, terreur idéologique, mais aussi terreur domestique, le génie scientifique et philosophique du pays des Lumières et de la raison raisonnante s'est retourné en un phénomène sociologique de peur panique, ce moment où la police révolutionnaire choisit pour symbole un œil, où la police invisible, le policier espion, remplacent la force policière, apparente et dissuasive, où Foucher, l'ancien moine oratorien, confesseur des âmes coupables, installe une camera obscura d'un autre type, cette fameuse cellule où seront déchiffrées et révélées les correspondances des citoyens suspects. Investigation policière qui prétend éclairer *l'espace privé* comme on avait précédemment illuminé les théâtres, les rues, les avenues de *l'espace public* et, par la dissipation de ses obscurités, obtenir une image totale de la société. Investigation permanente au sein même des familles qui fait que toute information, tout renseignement communiqué, peuvent être dangereux mais devenir aussi des armes personnelles paralysant chacun dans la crainte mortelle des autres, de leur esprit d'enquête.

Rappelons qu'à la veille de ces moments de terreur, en septembre 1791, l'Assemblée consti-

1. Cité par Walter Benjamin dans *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël/Gonthier.

tuante qui allait disparaître le mois suivant, avait institué le *Jury criminel*, cette justice où les citoyens-jurés acquièrent avec le pouvoir de condamner à mort sans appel (pas de double degré de juridiction) une autorité souveraine. Le pouvoir accordait ainsi au peuple et à ses représentants une infaillibilité comparable à celle du monarque de droit divin qu'il est censé remplacer... *justice publique* qui n'allait pas tarder à souffrir des tares décrites par Montaigne deux siècles auparavant : « Mer flottante des opinions... en proie à une perpétuelle agitation... dictée par des usages qui reçoivent indifféremment n'importe quoi... »

Curieusement, on ne cessera de retrouver cette double préoccupation atavique de l'effet de terreur, à la fois non-dit et désir totalitaire d'éclairement, à l'œuvre avec excès chez Fouché ou Talleyrand et après, bien après, savoir terrorisant et terrorisé chez Lacan et son *Je ne vous le fais pas dire!*, le Michel Foucault de *Naissance de la clinique* et de *Surveiller et punir* ou encore Roland Barthes, l'auteur de *La chambre claire* qui sera aussi l'inspirateur de l'exposition « Cartes et figures de la Terre », au Centre Georges-Pompidou et écrira en conclusion d'une vie de maladie et d'angoisse : « La peur aura été ma passion. »

On peut épiloguer indéfiniment sur « La déclaration des droits de l'homme et du citoyen » ou la conquête du pouvoir par la démocratie militaro-bourgeoise, mais il convient également de ne pas abstraire la révolution populaire de ses moyens, de ses matériaux ordinaires, de ses déprédations. L'accident social de la révolution parle d'une mort

banale, parfois ignominieuse, mais au-delà, avec ce champ de bataille intérieur, ce mépris très guerrier du vivant et de l'autre que l'on trouve dans les deux camps affrontés, elle va répandre, à la suite de ses armées victorieuses, cette nouvelle vision matérialiste qui bouleversera au XIXe siècle l'ensemble des systèmes de représentation, de communication. En 1789, la révolution profonde est là, dans l'invention d'un *regard public* qui prétend à une *science spontanée,* une sorte de savoir à l'état brut, chacun devenant pour les autres, à la façon des sans-culottes, un enquêteur bénévole ou, mieux encore, une mortelle Gorgô.

Plus tard, Benjamin se réjouira de « ces spectateurs de cinéma qui sont devenus des examinateurs mais des examinateurs qui se distraient » : la chose paraît moins reluisante en inversant les termes, puisqu'il s'agirait d'un public pour qui l'enquête, l'examen, seraient devenus une distraction. De la terreur surgissent des actes, des manifestations caractéristiques de cette passion nouvelle, pendaisons à la lanterne, exposition des têtes des décapités au bout de piques, pénétration des palais et hôtels, affichage obligatoire des noms des habitants sur les portes des immeubles, destruction de la Bastille, profanation des lieux de culte et des couvents, exhumation des morts... plus rien n'est sacré parce que plus rien ne doit être inviolable, c'est la chasse à l'obscurité, la tragédie provoquée par le désir de lumière poussé à son extrême limite. On peut encore penser aux curiosités du peintre David, membre de la Convention, à son attrait pour les corps des victimes de l'échafaud, à l'épisode sordide qui suit

l'exécution de Charlotte Corday, versant noir de son célèbre tableau *Marat mort*. Mais Marat, « ami du peuple » et maniaque de la délation, n'avait-il pas présenté, en mars 1779, à l'Académie des sciences un mémoire intitulé « Découvertes de M. Marat sur le feu, l'électricité et la lumière » où il attaquait notamment les théories de Newton?

La période de la révolution française se préoccupait fort de l'éclairage, note le colonel Herlaut. Nous l'avons vu, le public éprouvait l'immense besoin d'autres lumières que celle du jour, des lumières qui, comme celles de la ville, ne seraient plus le fait de la nature ou du Créateur, mais de l'homme éclairant l'homme (au moment où l'être de l'homme devient son propre sujet d'étude, l'objet d'un savoir positif (Foucault)). La montée du quatrième pouvoir est là, dans ce mirage urbain de lumières qui ne sont que l'illusion de ce qui est donné à voir.

« Il vaut mieux être un œil », dira Flaubert, reprenant la devise de la police révolutionnaire. De fait, avec la révolution apparaissait la collusion entre l'homme de lettres, l'artiste et l'homme de presse, le journaliste enquêteur et délateur – Marat ou « Père Duchesne » hébertiste, visant à retenir l'attention du plus grand nombre par l'anecdote, le fait divers, le crime politique ou social.

Car, malgré ses délires, le journalisme révolutionnaire prétend *éclairer* l'opinion, faire des révélations, aller au-delà d'apparences trompeuses,

apporter progressivement à tous les mystères une explication convaincante, telle que l'exige le peuple des examinateurs.

En 1836, un partenaire nouveau se manifeste et un cartel décisif se forme : grâce à Émile de Girardin, la presse connaît enfin un grand tirage en exploitant rationnellement le revenu publicitaire, réussissant ainsi à faire baisser le prix des abonnements. Et en 1848, alors que la révolution romantique s'achève, c'est la naissance du *roman-feuilleton.*

La même année, Baudelaire parle à propos des grands auteurs du XVIIIe et du début du XIXe siècle, Diderot, Jean Paul, Laclos, Balzac..., de leur préoccupation d'un perpétuel *surnaturalisme* dû au *côté primitif* de leur recherche, à cet esprit inquisitorial nouveau, *esprit de juge d'instruction.* Après les précurseurs, comme Voltaire menant son enquête sur nombre d'affaires criminelles (réhabilitation de Calas et Sirven, cas Lally Tollendal...), Stendhal publie sans succès, en 1830, *Le Rouge et le Noir,* deux ans seulement après l'affaire Berthet qui avait fait grand bruit dans la presse grenobloise.

Tout naturellement, après la presse délatrice, la pensée scientifique, qui était alors en plein mouvement objectiviste, imposera ses méthodes et ses standards à cette nouvelle littérature inquisitoriale. Ceci étant particulièrement clair chez Balzac, intéressé par la perception policière de la société, la coordination des rapports de police, les récits de Vidocq et, en même temps, par la paléontologie, la *loi de subordination des organes,* celle de la *corrélation des formes* de Cuvier... avant de s'émer-

veiller de la « dernière grande découverte », celle de l'empreinte photographique (voir *Le cousin Pons*, 1847).

On a abusivement prétendu que la *Ténébreuse affaire* était le premier roman policier. En tout cas, pour Edgar Poe qui connaissait bien l'œuvre balzacienne, l'enquêteur idéal devait être, comme Descartes, obligatoirement français. Bien qu'il ne soit jamais venu à Paris, l'auteur de *La lettre volée* était très au fait de ce qui s'y passait et son Charles-Auguste Dupin, modèle de tous les futurs détectives de roman, n'était autre probablement que Charles-Henri Dupin, polytechnicien et chercheur français. Quant à l'exemple cartésien, on sait que l'auteur du *Discours de la méthode* s'était lui-même attelé à débrouiller psychologiquement une affaire criminelle dans laquelle l'un de ses voisins était impliqué. Il y fait allusion en janvier 1646, dans une lettre à Huygens.

Flaubert poussera à l'extrême cette innovation romanesque de l'étude analytique et Guy de Maupassant écrit dans son étude sur l'écrivain : « Il imaginait d'abord des types et, procédant par déduction, il faisait accomplir à ces êtres les actions caractéristiques qu'ils devaient fatalement accomplir, avec une logique absolue suivant leurs tempéraments. »

L'instrumentalisation de l'image photographique n'est pas étrangère à cette mutation littéraire. En effet, avant d'établir l'encyclopédie photographique de ses contemporains illustres, Nadar qui avait fait partie des services de renseignements français, s'était intéressé avec son frère aux travaux du célèbre

neurologue Duchenne qui préparait, documents photographiques à l'appui, un ouvrage qui sera publié sous le titre de *Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions.* Nous sommes en 1853 et *Madame Bovary* paraît quatre ans plus tard. Flaubert y démonte le mécanisme des passions à la manière de Duchenne et ne laisse d'ailleurs planer aucun doute sur ses méthodes : avant d'établir ce qu'il appelle les scénarios de ses « romans d'analyse de cas psychologiques » et « puisque tout ce qu'on invente est vrai », il procède à de minutieuses enquêtes, à des interrogatoires allant même jusqu'à l'extorsion d'aveux embarrassants comme dans le cas Louise Pradier. Dans le même esprit, il estimera légitime de réclamer à son éditeur Michel Lévy la somme de 4 000 francs pour les frais d'enquête de *Salammbô.*

Mais en dehors de ses aspects documentaire et pamphlétaire, le véritable art de Flaubert se réfère au spectre de la lumière. Pour lui, l'organisation des images mentales est une synthèse soustractive aboutissant à une unité colorée, dorée pour l'exotique *Salammbô,* moisi pour *Bovary,* couleur de la province et de la ternissure de la pensée romantique à l'œuvre en France depuis la Révolution de 1848.

Ce que l'on pourrait appeler le cadre conceptuel du roman se trouve donc volontairement réduit à l'encodage d'un stimulus prépondérant, quasi inconditionnel, attribut-cible destiné à agir en dehors de l'écriture elle-même et censé conduire le lecteur à une sorte de « restauration optique » du sens de l'œuvre.

Nous sommes très près de l'impressionnisme et le succès de scandale de *Madame Bovary* annonce celui de *l'exposition des refusés* chez le photographe Nadar.

Entre-temps, Gustave Courbet désignait Géricault (conjointement avec Prudhon et Gros) comme l'un des trois grands précurseurs du nouvel *art vivant,* principalement à cause du choix qu'il avait fait de sujets contemporains.

En 1853, Gustave Planche, dans ses *Portraits d'artistes,* rend également hommage à l'œuvre oubliée du peintre de la *Méduse.* « Son message, remarque Klaus Berger, personne n'avait eu intérêt, après sa mort en 1824, à le faire connaître et moins que personne, les romantiques, Delacroix par exemple, qui devait ses débuts au jeune Géricault [2]. »

Géricault émerge donc de l'oubli au moment précis où les praticiens de la photographie rêvent d'instantanéité absolue, où le docteur Duchenne de Boulogne, en faisant passer du courant électrique dans les muscles de la face de ses sujets en expérience, prétend saisir photographiquement le mécanisme de leurs mouvements. Le peintre est tout à coup transformé en précurseur, parce que, bien avant que le procédé Daguerre soit révélé au grand public, ce résumé du temps qu'est l'instantanéité visuelle a passionné sa courte vie, que, bien avant les impressionnistes, il a considéré la *vision immédiate* comme une fin en soi, comme l'œuvre même et non pas comme

2. Klaus Berger, *Géricault et son œuvre.* Paris, Flammarion, 1968.

l'un des éventuels points de départ d'une peinture académique « plus ou moins momifiée ».

L'art vivant de Géricault, c'est déjà *cet art qui va en se résumant* dont Degas parlera plus tard, cet art qui se résume comme tout ce qui, à partir du XIXe siècle, se communique et se transfère à une vitesse sans cesse accrue.

En 1817, Géricault entre en relation avec des internes et des infirmiers de l'hôpital Beaujon tout proche de son atelier. Ils lui fourniront des cadavres, des membres coupés et lui permettront de demeurer dans les salles pour suivre toutes les phases de la souffrance, les atteintes de l'agonie chez les grands malades. On sait aussi les rapports qu'il entretiendra avec le docteur Georget, fondateur de la psychiatrie sociale mais également expert devant les tribunaux.

C'est à l'instigation du célèbre aliéniste qu'il réalisera, au cours de l'hiver 1822, ses « portraits de fous » qui serviront de matériel de démonstration pour les élèves et les assistants du médecin. « Transmutation de la science en portraits éloquents » a-t-on dit, ou plutôt détournement par l'artiste du signe clinique au profit de l'œuvre peinte qui devient un documentaire, une image chargée d'informations, détournement de cette *perception de sang-froid* si particulière qui permet au médecin, au chirurgien, de déceler le mal par le seul usage des sens et le refoulement de toute émotion due à l'effet de terreur, de répulsion ou de pitié [3].

3. Depuis longtemps, il existait en Europe une peinture et

Un peu plus tôt, Géricault, toujours poussé par sa passion de l'immédiateté, avait formé le projet de peindre un fait divers récent. Un moment, il s'intéresse à l'*affaire Fualdès*, popularisée par la presse et l'imagerie populaire. Pourquoi choisit-il finalement la tragédie de la *Méduse?* Personnellement, je trouve frappant que le nom du navire naufragé soit précisément celui de la mythologique Gorgone. « Voir la Gorgone, écrit Jean-Pierre Vernant, c'est la regarder dans les yeux et par ce croisement des regards cesser d'être soi-même, d'être vivant pour devenir comme elle puissance de mort. » La Méduse est une sorte de *circuit intégré de la vision* qui semble présager un avenir communicationnel redoutable. Et pour parachever ce probable effet d'imprégnation, il y a l'intérêt passionné de Géricault pour le *cheval-vitesse* qui sera l'un des instruments de sa mort et, par ailleurs, constitue avec Pégase une partie essentielle de l'imagerie antique de Gorgô (à la fois visage de terreur, incarnation de l'effroi et source de l'inspiration poétique).

une gravure « naturalistes » qui s'attachaient aux représentations cruelles de la vie, et, à l'opposé, un art du dessin et de la gravure à prétention scientifique, notamment des planches anatomiques destinées à l'information des professionnels, chirurgiens, médecins, mais aussi peintres et sculpteurs.

A la veille de la Révolution française, ces genres disparates tendent à se confondre. Ainsi, l'œuvre de Jacques d'Agoty, peintre et anatomiste, oscille entre les deux, à la recherche de « l'invisible vérité des corps ». Chez lui, le ciseau d'acier trempé du graveur et le scalpel du préparateur sont en interaction. Voir Jacques-Louis Binet, « La couleur anatomique », *Traverses*, 14/15, 1979.

Pour le tableau de La *Méduse*, les préparatifs et l'enquête du peintre débutent en 1818, moins de deux ans après la tragédie, le point de départ étant la relation de la catastrophe par la presse et un livre consacré à l'affaire dont le public s'arrache les nombreuses rééditions. Géricault rencontre les survivants du naufrage, notamment le docteur Savigny, fait faire une maquette du radeau, exécute de nombreuses études, prenant pour modèles les mourants de l'hôpital voisin, les cadavres de la Morgue.

Mais à côté de ces épisodes connus, les dimensions monumentales du tableau – trente-cinq mètres carrés – nous renseignent sur la volonté de Géricault : il désire capter l'attention du grand public, non plus en tant qu'artiste, mais à la manière d'un journaliste, d'un publiciste. Avant de s'arrêter à la solution du gigantisme, il avait d'abord eu l'idée de faire des *tableaux en série*, une « peinture à épisodes » se déroulant dans le temps (on peut penser aux croquis de Poussin exécutés d'après les figures de la Colonne Trajane).

Finalement, il croit pouvoir pallier le handicap médiatique de la représentation picturale par un élargissement du champ visuel des spectateurs, la taille de l'œuvre posant en l'inversant la question du lieu d'exposition de l'image, puisque cette *peinture pour les foules* ne pouvait, de par ses dimensions, être accrochée ailleurs que dans la vastitude d'un lieu public (un musée?). Contrairement à la peinture de chevalet qui s'accommode de l'intimité des intérieurs ou aux fresques et peintures monumentales de la Renaissance venant à la commande, s'étendre après coup sur les murs des palais et des

églises, l'œuvre de Géricault était dans l'attente d'un lieu.

Dès sa présentation, le tableau avec toutes ses contradictions internes, rencontre l'hostilité des peintres jeunes ou vieux, de la critique et des amateurs d'art. Par contre, il fait sensation dans le grand public qui, moins qu'une œuvre artistique, y voit un pamphlet destiné à discréditer le gouvernement de Louis XVIII. L'administration royale, accusée par l'opposition d'être indirectement responsable de la tragédie, avait d'ailleurs pris les devants et refusé de laisser imprimer sur le livret de l'exposition le nom de *Méduse*, « mais, écrit Rosenthal, le public rétablit aisément le nom véritable et les passions politiques se donnèrent cours [4] »... Dans un tel contexte, il n'était pas question d'un achat par l'État ou d'un accrochage dans un lieu officiel, un musée.

Enroulé à Paris, transporté en Angleterre, le tableau démesuré sera finalement exhibé de ville en ville et jusqu'en Écosse, en échange d'un droit d'entrée. Organisée par un certain Bullock, l'affaire devait rapporter à Géricault la somme énorme de 17 000 shillings or, une fortune à la mesure du succès populaire.

Cependant, bien avant la symbolique *Méduse*, l'art pictural en Angleterre dérivait déjà vers le mercantilisme de l'attraction foraine.

4. Léon Rosenthal, *Géricault*, collection « Les maîtres de l'art », 1905.

En 1787, le peintre écossais Robert Barker avait déposé un brevet d'invention intitulé « la nature au coup d'œil » qui prendra plus tard le nom de panorama.

Cette fois, il s'agit de l'interaction d'une œuvre picturale et d'une architecture qui fera d'elle un spectacle populaire, comme le montre Quatremère de Quincy dans son *Dictionnaire historique de l'architecture* (1832).

PANORAMA. « Ce mot semble devoir appartenir uniquement à la langue de la peinture; car il signifie, dans sa composition de deux mots grecs, une *vue totale* qu'on obtient par le moyen d'un fonds circulaire, sur lequel on trace une suite d'aspects qui ne pourraient être rendus que par une série de tableaux séparés.

« Or c'est précisément cette condition indispensable à ce genre de représentation qui fait du champ sur lequel le peintre doit s'exercer un ouvrage d'architecture. On donne en effet le nom de panorama à l'édifice qui reçoit la peinture comme à la peinture même. »

Quatremère décrit l'édifice; il s'agit d'une rotonde où le jour est introduit par le haut, le reste du local demeurant obscur. Les spectateurs sont conduits au point de centre de l'architecture, par des corridors prolongés et sombres pour déshabituer les yeux de la clarté du jour et lui faire trouver naturelle celle de la peinture. Le public, ainsi conduit sur une galerie circulaire élevée au milieu de la rotonde, ne saurait voir d'où vient le jour, il n'aperçoit ni le haut, ni le bas de la peinture qui, circulant autour de la circonférence du local, n'offre aucun point de

commencement ni de fin, aucune limite; de sorte qu'il se trouve comme sur une montagne où sa vue n'est bornée que par l'horizon. En 1792, Robert Barker expose dans sa rotonde de Leicester Square à Londres, *La flotte anglaise devant Portsmouth* et l'Américain Fulton, qui a conçu le premier sous-marin et réalisé industriellement la propulsion des bateaux à vapeur, lui achète les droits d'exploitation de son brevet pour la France. Il édifiera la première rotonde parisienne boulevard Montmartre. Désormais, ce type d'édifice se multiplie à Paris avec des *spectacles picturaux* qui donneront à voir des scènes de batailles, des événements historiques, des sites urbains exotiques, Constantinople, Athènes, Jérusalem, peints avec une parfaite minutie.

« On a vu à Paris les panoramas de Jérusalem et d'Athènes, écrit Chateaubriand en préface à ses œuvres complètes, j'ai reconnu au premier coup d'œil tous les monuments, tous les lieux, jusqu'à la petite chambre que j'habitais dans le couvent de Saint-Sauveur. *Jamais voyageur ne fut soumis à si rude épreuve. Je ne pouvais m'attendre que l'on transportât Jérusalem et Athènes à Paris.* »

Cette inertie nouvelle du voyeur-voyageur, Daguerre l'accentuera encore en faisant de l'architecture de son *Diorama* de la rue Samson, derrière le boulevard Saint-Martin, une *véritable machine de transport de la vision.*

Dans cet édifice construit en 1822, *la salle des spectateurs est mobile* et tourne sur elle-même comme un manège qu'un seul homme peut mettre en marche, si bien que chacun se trouve véhiculé devant les divers tableaux du spectacle sans exé-

cuter le moindre mouvement sensible. Le succès des panoramas puis des dioramas est considérable, les bénéfices fabuleux. Admiratif, le peintre David conduit ses élèves à l'un des panoramas du boulevard Montmartre. Napoléon vient en 1810 dans la rotonde du boulevard des Capucines et songe immédiatement à faire de ce spectacle populaire un instrument de propagande.

« Il charge l'architecte Célérier de dresser les plans de huit rotondes qui devront être élevées dans le grand carré des Champs-Élysées; dans chacune d'entre elles devra être représentée l'une des grandes batailles de la révolution ou de l'Empire... les événements de 1812 ne permirent pas la réalisation de ce projet [5]. »

« Il faut d'abord parler aux yeux. » Abel Gance aimait citer cette phrase de l'Empereur. Napoléon, qui était expert en matière de *propaganda fide*, avait immédiatement estimé qu'il s'agissait là d'une *nouvelle génération de médias*, proprement hallucinante.

Dévisager Gorgô, c'est dans l'éclat de son œil cesser d'être soi-même, perdre son propre regard, se condamner à l'immobilité [6]. Avec le panorama puis les jeux de couleurs et d'éclairages du diorama qui disparaîtra lui-même au début du XXe siècle, remplacé par le cinématographe, le syndrome de la Méduse prend tout son sens. Ce qui nous intéresse, ce n'est pas le Daguerre peintre de décors à l'Opéra

5. Germain Bapst, cité par J. et M. André, « Une saison Lumière à Montpellier », *Cahiers de la cinémathèque*, 1987.

6. J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette.

et à l'Ambigu Comique, mais l'éclairagiste, le manipulateur des intensités et projections lumineuses, cette introduction dans une architecture de l'image d'un temps et d'un mouvement absolument réaliste et totalement illusoire. Dans sa *Description des procédés de peinture et d'éclairage du diorama,* Daguerre écrit : « Bien que dans ces tableaux, il n'y avait effectivement de peints que deux effets, l'un de jour par-devant la toile, l'autre de nuit par-derrière, ces effets ne passant de l'un à l'autre que par une combinaison compliquée des milieux que la lumière avait à traverser, donnaient une infinité d'autres effets semblables à ceux que présente la nature dans ses transitions du matin au soir et vice versa. »

Ailleurs, Benezit écrit : « Il faisait un usage constant de la chambre noire pour ses études d'éclairage et *l'image vivante* (...) qui se dessinait sur l'écran le ravissait sans mesure : là était le rêve qu'il ne se préoccupait plus que de fixer. »

Niepce avait fixé ses premiers négatifs en 1818. Daguerre lui écrit pour la première fois en 1826. En 1829, Niepce s'intéresse au diorama et s'associe à Daguerre. En 1839, Daguerre se trouve complètement ruiné mais le daguerréotype est révélé la même année au public parisien.

Avec obstination, la perception de l'apparence cessait d'être une approche spirituelle (si l'on veut, au sens de Leibniz admettant l'existence de l'esprit comme réalité substantielle), l'artiste avait désormais son double, un être dévoyé par les techniques de représentation et leur puissance de reproduction,

mais plus encore par les circonstances de leur apparition, leur phénoménologie même.

Nous l'avons vu, les techniques policières d'approche multidimensionnelle de la réalité ont eu une influence décisive sur l'instrumentalisation de l'image publique (propagande, publicité...) mais également sur la naissance de l'art moderne et l'émergence du documentarisme... L'adjectif *documentaire* (qui a un caractère de document) sera d'ailleurs admis par Littré, la même année que le mot *impressionnisme*, en 1879.

« Voir sans être vu » est l'un des adages de la non-communicabilité policière. Bien avant celui de l'anthropologue ou du sociologue, le regard jeté par l'enquêteur sur la société est éminemment extérieur à celle-ci. Comme le constatait encore récemment le commissaire Fred Prase, lors d'une interview : « On finit par vivre dans un monde qui n'a plus rien à voir avec le monde habituel et quand on veut raconter ce vécu, on finit par ne plus être compris. » Tout naturellement, le modèle colonial et ses méthodes ont eu une grande influence sur les moyens et les types d'analyses scientifique et technique de la police métropolitaine. C'est, par exemple, un fonctionnaire anglais du Bengale, Sir William Herschel, qui exigea, à partir de 1858, que toutes les pièces relatives aux indigènes fussent signées de l'empreinte de leur pouce. Quelque trente ans plus tard, Sir Edward Henry composait une classification dactyloscopique qui fut adoptée en 1897 par le gouvernement britannique.

L'utilisation des empreintes comme signe d'identification était courante en Extrême-Orient – les

Japonais, entre autres, s'en servaient comme signature, dès le commencement du VIIIe siècle.

Les Européens vont employer bien différemment la dactyloscopie : l'empreinte sera perçue comme une *image latente*, le tirage photographique et ses manipulations prenant ici tout leur sens et l'on parlera de ces réalités immuables que sont les empreintes digitales puis les pores de la peau (poroscopie) d'un individu mort ou vif.

« Mieux vaut une empreinte digitale relevée sur les lieux du crime que l'aveu même du coupable », écrit l'officier judiciaire Goddefroy dans son *Manuel de police technique* [7]. Ce sera le célèbre Alphonse Bertillon, inventeur du système anthropométrique et anthropologue à ses heures qui, le premier dans l'histoire de la police, réussira, le 24 octobre 1902, à identifier un criminel grâce à ses empreintes digitales, photographiées et agrandies à une échelle supérieure de quatre fois à leur grandeur naturelle, comme il le précise dans son rapport.

L'introduction de la dactyloscopie, comme preuve dans l'instruction criminelle, marque le déclin de ces récits, témoignages et modèles descriptifs qui étaient à la base de toute enquête et avaient tant servi aux romanciers et écrivains des siècles précédents.

C'est encore Bertillon qui, dans une formule connue, dénonce l'infirmité du regard humain, les égarements de la subjectivité : *On ne voit que ce qu'on regarde et on ne regarde que ce qu'on a dans*

7. E. Goddefroy, *Manuel de police technique*, préface du Dr Locard. Ferdinand Larcier, éditeur, 1931.

la tête. L'ancien chef du Service de l'Identité judiciaire reprend à sa manière la démonstration faite par le Dupin de Poe dans *La lettre volée,* cette lettre surexposée aux regards – comme « ces enseignes et affiches à lettres énormes qui échappent à l'observateur par le fait même de leur excessive évidence » – déposée juste sous le nez du monde entier et que personne ne voit parce que tout le monde est déjà convaincu qu'elle doit être cachée.

On se pose une question quand on connaît déjà la réponse, a-t-on dit. Dupin, témoin aussi objectif qu'un appareil photographique, n'est pas sujet à ce genre de faiblesse de tout un chacun, cette faiblesse qui rend les lieux d'un crime semi-invisibles pour l'individu ordinaire qui s'absorbera dans une foule de détails qui semblent devoir être répertoriés. Par contre, les photographies métriques de l'endroit enregistrent indifféremment toutes les particularités, même les plus insignifiantes ou qui sur l'instant semblent telles au témoin oculaire, alors qu'au cours du déroulement de l'enquête elles peuvent a posteriori devenir essentielles.

Le point de vue policier démontre l'absence de valeur du récit de *celui qui était là.* Malgré l'utilité des indicateurs, les rapports circonstanciés des inspecteurs, *le regard humain ne fait plus signe,* il n'organise plus la recherche de la vérité, la formation de son image, dans cette course à l'identification d'individus que la police ne connaît pas, n'a jamais vu ou ne détient pas.

La manifestation extérieure d'une pensée, son symptôme au sens littéral, *sumptôma* (coïncidence), est là encore à rejeter dans la mesure du possible;

il n'est plus synchrone, il n'est plus intégré au temps de l'enquête. Ce qui compte c'est ce qui est déjà là et demeure à l'état *d'immédiateté latente* dans l'immense débarras des matériels de mémoire, en attendant de réapparaître inexorablement, le moment venu.

Empiriquement reconnue comme tragique, l'empreinte photographique l'est vraiment quand elle devient, au début du siècle, l'instrument des trois grandes instances de la vie et de la mort (justice, armée, médecine) et se montre capable de dévoiler, depuis l'origine, le déroulement d'un destin. Deus ex machina qui, pour le criminel, le soldat ou le malade, deviendra tout aussi irrémédiable, cette conjonction de l'immédiat et du fatal ne pouvant aller qu'en s'aggravant avec les progrès des techniques de représentation.

En 1967, le juge d'instruction Philippe Chausserie Laprée présentait aux jurés de la cour d'assise de Caen un film de trois minutes reconstituant l'assassinat d'un fermier normand. Ce juge, qui se décrit lui-même comme un « maniaque de l'instruction » et fait de véritables synopsis des affaires qu'il instruit, collant dans des cahiers d'écolier, à gauche les photos et à droite en guise de dialogues les comptes rendus des interrogatoires, va donc, pour la première fois en France, introduire un « documentaire judiciaire » à côté des traditionnelles photographies des victimes et des lieux du crime. Remarquons que le juge s'est servi comme auxiliaires pour ce tournage de deux anciens cinéastes de l'armée, plutôt que de son propre personnel.

Permise peu après par le Code de procédure

pénale, on utilisera, pour confondre les coupables, la vidéo-preuve établie à partir des documents fournis par les caméras installées dans les banques, les magasins, les carrefours des villes... au moment où le vidéo-arbitrage va être admis dans les stades, il aura fallu soixante heures de projection vidéo en continu pour permettre aux enquêteurs belges d'identifier avec certitude les auteurs des violences de la tragédie du Heysel.

En France, avec beaucoup de retard sur l'Allemagne et l'Angleterre, les palais de justice comme celui de Créteil et sa cabine de projection centrale, les laboratoires de la police scientifique équipés d'écrans et de magnétoscopes reliés à un vidéographe à lecture laser (VLL), appareil utilisé en médecine pour les écographies, prennent peu à peu des aspects de studios de télévision.

La direction de la police a même décidé de mettre en place, à partir de 1988, des *techniciens de scènes de crimes,* fonctionnaires qui seront habilités à prélever des indices grâce à un matériel scientifique ultra-moderne.

On assiste à la naissance d'un hyper-réalisme de la représentation judiciaire, policière. « Maintenant, déclarait un technicien, avec le VLL, on peut tirer le poster d'un personnage gros comme une tête d'épingle sur une bande vidéo, même s'il apparaît tout au fond d'une pièce sombre. » Après avoir mis en doute la valeur du récit du témoin oculaire, on se passera de son corps, puisqu'on possède plus que son image, sa télé-présence en temps réel.

Instaurée en Grande-Bretagne et au Canada, la télé-présence des témoins fragiles, menacés ou trop

jeunes pour comparaître, pose à nouveau entièrement la question de l'*habeas corpus*. Si le corps du détenu est encore produit devant la cour (quand toutefois il y consent), les microscopes électroniques, les spectromètres de masse et vidéographes à lecture laser l'entourent d'un implacable cirque électronique. L'architecture du théâtre judiciaire étant devenue salle de projection cinématographique puis enceinte vidéo, les divers avocats et acteurs de la défense perdent tout espoir d'y créer, avec les moyens dont ils disposent, un *effet de réel* capable de subjuguer des jurés et un public pour lesquels magnétoscopes, minitels, télévision et autres écrans d'ordinateurs sont devenus une façon quasi exclusive de s'informer, de communiquer, d'appréhender la réalité, de s'y mouvoir.

Comment réussir encore ces effets scéniques, ces coups de théâtre qui faisaient la gloire des anciens maîtres du barreau? Comment créer le scandale, la surprise, l'attendrissement, sous le regard de tribunaux électroniques capables à volonté d'anticipation ou de retour en arrière dans le temps et l'espace, devant une justice qui ne serait plus que le lointain aboutissement technologique de l'impitoyable *plus de lumière* de la terreur révolutionnaire, sa perfection même?

CANDIDE CAMÉRA

En 1984, à la *Deuxième Manifestation internationale de vidéo* de Montbéliard, le grand prix est allé au film allemand de Michael Klier, *Der Riese* (Le Géant), simple montage des images enregistrées par les caméras de surveillance automatiques dans les grandes cités germaniques (aéroports, routes, supermarchés...). Klier affirme qu'il voit dans la vidéo de surveillance « la fin et la récapitulation de son art... ». Alors que dans le reportage d'actualité le photographe (le cameraman) restait le seul témoin impliqué dans l'entreprise de documentation, ici plus personne n'est impliqué et le seul risque est désormais de voir l'œil de la caméra crevé par quelque gangster ou terroriste occasionnel.

Cet adieu solennel à l'homme derrière la caméra, cette disparition totale de la subjectivité visuelle dans un effet technique ambiant, sorte de pan-cinéma permanent qui fait, à notre insu, de nos actes les plus ordinaires les actes-cinéma et du nouveau matériel de vision, une matière première de la vision, impavide et indifférenciée, est moins, nous l'avons vu, *la fin d'un art* – pas seulement

celui de Klier ou du vidéo-art des années 1970, enfant illégitime de la télévision – que le point d'aboutissement de l'inexorable avancée des technologies de représentation, de leur instrumentalisation militaire, scientifique, policière, depuis des siècles. Avec l'interception du regard par l'appareil de visée, nous assistons à l'émergence d'un mécanisme non plus de simulation (comme dans les arts traditionnels) mais de substitution qui deviendra l'ultime trucage de l'illusion cinématique.

En 1917, au moment où les États-Unis entraient en guerre contre l'Allemagne, la revue américaine *Camera Work* [1] arrêtait sa publication avec un numéro final sur Paul Strand. Il s'agissait, une fois de plus, de relancer l'artificielle polémique sur « l'absolue incompétence objective de la photographie d'inspiration picturale, la confusion entretenue entre la photo et la chose peinte grâce aux éclairages, aux émulsions, retouches et procédés divers, conséquences des rapports excentriques entretenus entre les deux modes de représentation, la nécessité absolue de *rejeter le pictorialisme comme procédé d'avant-garde* [2] ».

En réalité, le débat venait surtout du fait que, comme la plupart des inventions techniques, celle de la photographie est la mise au point d'un hybride. Grâce à la correspondance de Nicéphore Niepce,

1. *Camera Work*, célèbre revue publiée par Alfred Stieglitz à New York, de 1903 à 1917, qui diffusait la production de pictorialistes comme Kühn, Coburn, Steichen, Demachy...

2. Voir Allan Sekula, « Steichen at war », *Art Forum*, décembre 1975, et aussi Christopher Phillips, *Steichen at war*, Harry N. Abrams, New York, 1981.

il est d'ailleurs relativement facile de déchiffrer le processus de cette hybridation : outre l'important héritage artistique (utilisation de la chambre noire, sens des valeurs et du négatif venant de la gravure...), la lithographie, d'invention récente, impose à Niepce l'idée d'une perméabilité sélective du support de l'image exposé à un fluide... sans oublier le niveau industriel, avec la puissance de reproduction mécanique de la litho. Enfin, le scientifique est également présent, puisque Niepce utilise les instruments galiléens – lentilles de lunettes astronomiques ou de microscopes. Les pictorialistes s'étaient intéressés au premier de ces trois niveaux et il n'y a pas beaucoup de différence entre les travaux photographiques de Niepce et les leurs. C'est cette dépendance que Strand, en pleine guerre, entend remettre en cause en affirmant que la photo est avant tout un document objectif, un témoignage irrécusable.

La même année, sous les ordres du général Patrick, Edward Steichen prenait en charge la direction des opérations de reconnaissance photographique aérienne du corps expéditionnaire américain en France. Il avait presque 40 ans et, avec un passé de peintre-photographe, était l'un des maîtres du pictorialisme. C'était aussi un grand ami de la France où, à partir de 1900, il avait fait de nombreux séjours pour rencontrer Rodin, Monet et quelques autres grands artistes.

Avec 55 officiers et 1 111 hommes engagés, Steichen va organiser la production du renseignement aérien « comme à l'usine », grâce à la division du travail (les chaînes de montage des automobiles

Ford étaient opérationnelles depuis 1914!). De fait, l'observation aérienne avait cessé d'être épisodique dès le début de la guerre, plus que d'images, il s'agissait d'un flux d'images, de millions de clichés tentant d'épouser, jour après jour, les tendances statistiques de ce premier grand conflit militaro-industriel. D'abord négligée par les états-majors, la photo aérienne, après la bataille de la Marne, va prétendre à son tour à une objectivité scientifique comparable à celle de la photographie médicale ou policière. Un travail de professionnels qui n'est déjà plus que l'interprétation de signes, le développement de codes visuels préfigurant les systèmes actuels de restauration de l'image numérique, le secret de la victoire – *the predictive capability* – s'inscrivant désormais dans les performances de lecture et de déchiffrement des clichés ou des films.

Vaguement assimilés à des espions, cinéastes et photographes civils sont, en général, écartés de la zone des armées, et le pouvoir de montrer subjectivement la guerre aux gens de l'arrière demeure, pour l'essentiel, dévolu aux peintres-photographes, dessinateurs et graveurs, dans les journaux, almanachs et magazines illustrés, inondés de documents de fiction, de clichés habilement retouchés, récits plus ou moins authentiques d'actions d'éclat individuelles, de combats héroïques d'un autre âge.

A la fin de la guerre, complètement déprimé, Steichen se terre dans sa maison de la campagne française. Là, il brûle ses anciens travaux, se jurant de ne plus toucher à un pinceau, d'abandonner toute inspiration picturale *pour une redéfinition de l'image directement inspirée par la photographie*

instrumentale et ses méthodes pragmatiques. Avec Steichen et quelques autres survivants du grand conflit, la photo de guerre va devenir celle du rêve américain, images qui vont bientôt se confondre avec celles, tout aussi désidentifiées, du grand système de promotion industrielle et ses codes, pour le lancement de la consommation de masse, de la culture proto-pop... le « déclarer la paix au monde » du président Roosevelt.

Cependant, Steichen prétendait n'avoir pu mener à bien sa mission militaire que grâce à sa connaissance de l'art français (impressionnistes, cubistes et surtout œuvre de Rodin). Cette déclaration n'est nullement paradoxale, puisque, comme l'écrivait Guillaume Apollinaire vers 1913 à propos du cubisme, *il s'agissait surtout, dans cet art, de rendre compte du crépuscule de la réalité,* d'une esthétique de la disparition née des limites sans précédent imposées à la vision subjective par le dédoublement instrumental des modes de perception et de re-présentation [3].

A la fin du grand conflit, même si les canons se taisent, l'intense activité phonique et optique ne

3. On peut s'interroger aussi sur les préoccupations profondes de Rodin qui n'aimait travailler que des matières destructibles et rapidement malléables (argile, terre, plâtre...). Il existe une singulière ressemblance entre ses recherches et la plastique du champ de bataille de la Grande Guerre que survolent les avions du renseignement aérien, épiant les métamorphoses géologiques des paysages bombardés.

s'apaise pas. Aux *orages d'acier* d'une guerre qui, selon Ernst Jünger, *s'en prenait plus aux espaces qu'aux hommes,* succède un ébranlement médiatique qui ne cesse plus de se propager, indépendamment des traités de paix fragiles, des armistices provisoires. Aussitôt après la guerre, les Britanniques décident de délaisser quelque peu les armements classiques et investissent dans la logistique de la perception : films de propagande, mais aussi matériels d'observation, de détection, de transmission.

Les Américains préparent leurs futures opérations dans le Pacifique en y envoyant, sous le couvert de repérages et de prises de vues préparatoires à des tournages à venir, des metteurs en scène comme John Ford qui, embarqué sur un cargo, filme méticuleusement les accès et les défenses des grands ports orientaux... et c'est naturellement ce même Ford qui sera nommé, quelques années après, à la tête de l'OSS (Office of Strategic Service) et prendra pratiquement les mêmes risques que les combattants pour filmer la guerre du Pacifique (il perdra un œil à la bataille de Midway en 1942). De cette carrière militaire, il conservera, entre autres, ces mouvements de caméra presque anthropomorphes qui préfigurent le balayage optique de la vidéosurveillance.

De leur côté, les Allemands, vaincus, ruinés et momentanément désarmés, ne renoncent pas pour autant. La fameuse Luftwaffe n'existant pas encore et n'ayant plus d'avions de combat, ils se servent, pour l'observation, de petits avions de plaisance.

« Comment faisions-nous? raconte le colonel

Rowehl. Nous profitions d'une percée entre les nuages ou bien nous comptions que les Français ou les Tchèques ne nous repéreraient pas, parfois nous traînions derrière nous une publicité pour chocolat! » Mois après mois, sans même être inquiétés, ils enregistraient les progrès des défenses du funeste couloir de Dantzig et, un peu plus tard, ceux des chantiers de la *Ligne Maginot*. Pendant que le champ de la bataille qui allait se dérouler dix ans après installait ses lourdes infrastructures de béton et d'acier, ses routes et ses voies ferrées, comme en négatif, les fragiles avions cinéastes les mettaient en mémoire, dans l'attente de la guerre à venir.

L'un des premiers résultats de cette continuation de la guerre mondiale par d'autres moyens – des moyens militaires réellement scéniques – fut l'invasion du cinéma-spectacle par les images accidentelles des bandes d'actualités.

Au début du siècle déjà, notamment aux États-Unis, on avait cessé de balayer systématiquement les rebuts des films d'actualités sur le sol des ateliers de montage; on n'assimilait plus automatiquement ces « scènes perdues » à n'importe quel déchet récupérable par la voirie ou au mieux par l'industrie des cosmétiques, on avait commencé à les considérer comme un « matériel de vision » recyclable dans l'industrie cinématographique elle-même. Désormais, ce *fond de réalité* va refaire surface : incendies, tempêtes, cataclysmes, attentats, scènes de foule... mais surtout pléthore de documents d'origine militaire, surgissement intempestif dans les films de fiction de ces documents authentiques jugés souvent sur le moment sans intérêt, séquences subli-

minales introduites au gré du montage, bombardements, naufrages grandioses, mais aussi photos de combattants, soldats inconnus transformés en figurants occasionnels dont l'ultime talent est de révéler aux spectateurs attentifs l'indigence de l'interprétation et des effets spéciaux de la reconstitution historique; comme si les faits militaires ou autres s'exposaient plus complaisamment aux regards somnambules des caméras automatiques ou à la curiosité de photographes improvisés, qu'aux savants artifices des grands professionnels, à l'élite des cinéastes de métier.

Au lendemain du second conflit mondial, par une curieuse inversion, j'attendais avec impatience l'arrivée sur l'écran de ces plans accidentels, avec leur impact émotionnel incomparable, alors que les scènes jouées par les stars du moment me semblaient de véritables « temps morts » jugés sans intérêt. Je n'oublierai pas non plus la projection dans la grande salle du *Gaumont Palace,* du célèbre *Pourquoi nous combattons* de Frank Capra et la découverte des séquences de ciné-mitrailleuses en couleurs où le magique *kinêma-atos* apparaissait dans sa simplicité primitive. Alors qu'au cours du tournage de son *Napoléon* (1925-1927), Abel Gance, en plein effort de création, note dans ses Carnets : « La réalité est insuffisante... », en 1947, le critique André Bazin, regardant des montages de vieilles bandes d'actualités, se réjouit de ne pas être devenu metteur en scène, parce que, affirme-t-il, la réalité réussit ses mises en scène mieux que personne et surtout de manière inimitable. De fait, les rebuts utilisés en nombre toujours accru posaient désor-

mais question à l'avenir d'un cinéma-spectacle qui n'était pas, comme l'avait compris Méliès, le « septième art », mais un art qui avait affaire à tous les autres – architecture, musique, roman, théâtre, peinture, poésie, etc. – autrement dit à tous les anciens modes de perception, de réflexion, de représentation et se trouvait donc exposé comme eux, et malgré son apparente nouveauté, à un vieillissement rapide, inéluctable. Il arrivait au spectacle cinématographique ce qui était arrivé à la peinture et aux arts traditionnels avec la venue des futuristes et de Dada au début du siècle. Jean Cocteau l'avait parfaitement compris et déclarait peu avant sa mort, en 1960 : « J'abandonne le métier de cinéaste que les progrès de la technique rendent accessible à tous. »

C'est de cela qu'il s'agissait. Après celles de l'école documentariste, les prouesses cinématiques de l'homme de guerre, en popularisant une vision futuriste du monde, incitaient chaque jour davantage les spectateurs à rejeter tous les anciens médiums : acteurs, scénaristes, metteurs en scène, décorateurs, devraient s'effacer volontairement ou consentir à disparaître devant la prétendue objectivité des objectifs.

Ancien photographe dans la reconnaissance aérienne française et habitué de la vision accidentelle, le metteur en scène Jean Renoir faisait longuement répéter ses acteurs pour leur apprendre à oublier toute référence conventionnelle : « Fais cela comme si tu ne l'avais jamais vu faire, comme si tu ne l'avais jamais fait, comme dans la vie où réellement, on fait tout pour la première fois ! »

Rossellini ira plus loin, puisqu'il intégrera l'accidentel de guerre au scénario et au tournage lui-même. *Rome ville ouverte* sera réalisé avec un simple permis de tournage pour documentaire, difficilement accordé par les autorités militaires alliées. « Le film tout entier fut une actualité reconstituée », écrira Georges Sadoul, et c'est précisément pour cela qu'il remportera un immense succès auprès du public.

« Capter et non reconstituer », disait déjà Stroheim. Rossellini appliquera au cinéma les radicales théories de l'ancien *art vivant :* il s'oppose à la composition du montage avec ses *misérables petites secousses esthétiques* car *rien n'est plus dangereux que l'esthétique,* que *les vérités mortes de l'art qui ont eu leur heure mais qui n'ont plus rien à voir avec le réel... Le cinéaste doit ramasser le plus grand nombre de données possible afin de créer une image totale, il doit filmer froid pour rendre les spectateurs égaux devant l'image* [4].

Tout cela n'est pas neuf, et le néo-réalisme italien n'est un phénomène d'avant-garde que dans la mesure où il est conçu dans la zone la plus mal éclairée du documentarisme, celle de la *propaganda fide,* de la propagande de guerre, zone de passage de la virtualité à une actualité, de la puissance à l'acte. Ici, la cinématique ne se contente plus de donner au spectateur l'illusion de voir s'accomplir devant lui un mouvement, elle l'intéresse aux forces qui le produisent, à leur intensivité. Retournant à

4. Roberto Rossellini, *Fragments d'une autobiographie,* Paris, Ramsay, 1987.

son essence (technique, scientifique), sous couvert d'objectivité, elle se détache d'un art qui simule et rompt avec une capacité de perception sensible qui, dans le cinéma-spectacle, dépendait encore du degré, de la nature, de la valeur, des expériences artistiques du passé, de la mémoire et de l'imagination des spectateurs.

N'oublions pas que Rossellini avait tourné de nombreux films mussoliniens et qu'après la victoire des Alliés il établira encore, plus ou moins secrètement, des scénarios pour la propagande, notamment pour le compte du Canada, au bord de la guerre civile.

Quatre-vingts ans après le plaidoyer de Rodin pour des arts en voie de disparition, c'est maintenant le cinéma qui veut des témoins, non seulement oculaires mais existentiels parce qu'ils se font, dans les salles obscures, de plus en plus rares et incrédules.

Pour nombre de cinéastes, le projet serait donc, en actualisant un monde possible, d'accentuer chez le spectateur l'effet d'instantanéité, l'illusion d'être là et de voir les choses arriver.

Éric Rohmer déclare : « L'observation au cinéma, ce n'est pas Balzac prenant des notes, ce n'est pas avant, *c'est en même temps.* »

Spécialiste de droit criminel, le documentariste américain Wiseman, qui n'est plus financé et distribué que par la télévision d'État, *prétend filmer pour observer parce que les nouvelles techniques le permettent.* Quant au montage, il lui donne, dit-il, *la sensation d'être assis sur un siège d'avion.*

Mais de l'autre côté des caméras, tout ce matériel

de vision n'est plus pour Nastassja Kinski qu'une télé-surveillance épiant, seconde après seconde, ses métamorphoses d'actrice : « ... Je me demande parfois si, finalement le cinéma, n'est pas plus un poison qu'un médicament. Si ces petits flashes qui s'éclairent si vite dans la nuit valent vraiment autant de souffrances. Quand je n'atteins pas ce moment de vérité où l'on se sent comme une fleur qui s'ouvre, j'ai horreur de la caméra, je déteste cette machine. Quand je sens ce trou noir qui m'observe, qui m'aspire, j'ai envie de la casser en dix millions de morceaux [5]. »

Le premier conflit mondial avait résolu de la manière la plus banale pour Edward Steichen la question posée par Paul Strand dans *Camera Work* concernant « l'avant-garde » en matière de photographie. L'image n'est plus solitaire (subjective, élitique, artisanale) mais solidaire (objective, démocratique, industrielle). Il n'y a plus comme dans l'art une image unique mais une imagerie désormais innombrable qui vient reconstituer synthétiquement l'agitation naturelle de l'œil du spectateur. *Camera Work* ne tirait qu'à mille exemplaires, avec seulement une douzaine de reproductions photographiques pleine page, collées à la main, par numéro, alors que Steichen conservera environ 1 300 000 épreuves militaires qui, après la guerre, finiront dans sa collection personnelle. Bon nombre

5. *Studio*, 7.

de ces photographies seront d'ailleurs exposées et vendues sous le label de leur auteur et comme sa propriété, cette exotique propriété artistique que paradoxalement garderont jusqu'à nos jours les photographes de guerre, ceux des PK hitlériennes, de l'*Army film and photographic unit* britannique ou des modernes grandes agences. Steichen finira d'ailleurs directeur du Département de la photographie du Musée d'Art Moderne de New York. Cette dernière nomination traduisait simplement la persistante ambiguïté de la lecture et de l'interprétation du document photographique.

En janvier 1940, le ministère anglais de l'Information, créé en septembre 1939, publiait un mémorandum résumant la situation des sections-photos officielles de l'armée. De fait, c'était une révolution qui était souhaitée avec la fin de la diffusion dans la presse d'une production photographique militaire jugée statique, trop technique et donc sans effet sur une population appelée à fournir un effort de guerre sans précédent. En clair, la question était de savoir comment entrer en contact et mobiliser des millions de gens devenus des habitués des salles de cinéma (la moyenne y allait une fois par semaine), des lecteurs des grands magazines illustrés, visionnaires ordinaires dont la vie quotidienne n'était plus qu'un mixage filmique, une réalité surimpressionnée en permanence.

A la fin de 1940, le ministère, s'inspirant des initiatives hitlériennes des années 1930, « persuade » les directeurs de salles d'inclure des courts métrages de cinq puis de sept minutes dans leurs programmes,

véritables entractes publicitaires avant la lettre, qui rendaient la distribution des pseudo-films documentaires plus aisée. Roger Manvell constate alors avec humour dans le *Film* que pendant ces brèves projections « le public pouvait toujours changer de place et acheter des esquimaux [6] ». Peu importe, le mouvement était lancé et la soif du public pour un *cinéma du réel* n'allait plus cesser de s'accroître.

En face d'un Hitler proclamant que *la fonction de l'artillerie et de l'infanterie serait assumée dans le futur par la propagande,* John Grierson, le vieux pionnier du cinéma libéré par la *candide camera,* pouvait écrire en mars 1942 dans *Documentary News Letters* : « Par la propagande nous pouvons donner au citoyen une *maîtrise de l'imagination* qui, jusqu'à présent, a manqué à notre mode d'enseignement démocratique; nous pouvons y parvenir par la radio, le cinéma et une demi-douzaine d'autres médias. » Mais, déjà, la plupart des metteurs en scène de fiction tournent des *films semi-documentaires* réalisant ainsi la fusion/confusion souhaitée à l'origine par le ministère de l'Information.

Dès le début du conflit, une importante colonie britannique avait en effet quitté Hollywood. Acteurs, scénaristes, photographes, metteurs en scène venaient se mettre au service de leur pays menacé par l'invasion nazie. Grâce à des hommes comme l'acteur Leslie Howard, les services spéciaux, ceux de la propagande, finiront par comprendre que ces artistes qui venaient de gagner aux États-Unis la

6. « L'Angleterre et son cinéma », *Cinéma d'Aujourd'hui,* 11.

bataille du *New Deal* et de relever le moral d'une nation en proie à la dépression économique, étaient capables, avec leurs compétences particulières, d'agir de même en temps de guerre et d'éveiller dans les masses de nouveaux médiums, de trouver des raccourcis encore inconnus vers la victoire. Ce fut le cas, parmi bien d'autres, de Cecil Beaton [7].

Gentleman londonien, photographe à Hollywood, portraitiste mondain, grand voyageur, ami très intime de Greta Garbo, collaborateur de *Vogue*, etc., comme Steichen en 1917, Beaton a près de 40 ans quand débute le second conflit mondial, mais il va effectuer un itinéraire inverse. Si, vingt ans plus tôt, Steichen a abandonné le pictorialisme et la fréquentation de Rodin pour aboutir à l'usine hollywoodienne, Beaton part d'une sophistication très hollywoodienne pour finalement découvrir dans les portraits de mineurs exécutés par le sculpteur anglais Henry Moore, sa manière personnelle de photographier une guerre médiatique qui ne se limite plus aux dimensions du champ de bataille et a étendu son emprise du physique à l'idéologique, au psychologique.

L'idée de Beaton est simple : comme les mineurs de Moore voués à un héroïsme quotidien, les hommes et les femmes de toutes les couches sociales engagées dans le conflit n'ont plus rien à voir psychiquement avec ce qu'ils étaient en temps de paix. L'objectif doit donc pouvoir capter cette différence,

7. L'Imperial War Museum a publié, en 1981, un remarquable album avec 157 photographies de Beaton, précédemment éparpillées dans la presse (*The Sketch, Vogue, Illustrated London News, Life*, etc.) : « War Photographs 1939-1945 ».

cette métamorphose subjective qui transparaît sur les physionomies, dans les attitudes. Quelques années auparavant, de nouveaux types de films et, surtout, des appareils Leica, Rolleiflex et Ermanox qui permettaient une exposition bien en dessous de la seconde, avaient été mis en service et c'est armé de son fidèle Rollei et de simples flashes-ampoules que Beaton va mener à bien ce qu'il appelle sa *guerre subjective.* Ce maître des apparences se rend aux confins de l'apparence pour surprendre, avec un minimum de moyens techniques, l'énergie intime des milliers d'acteurs inconnus ou célèbres du conflit, dans un ultime et inconscient retour à l'essentiel de cet *art vivant de la photographie,* défini quelque cent ans plus tôt par Nadar :

« ... La théorie photographique s'apprend en une heure, les premières notions de pratique, en une journée (...). Ce qui ne s'apprend pas, c'est l'intelligence morale de votre sujet – c'est ce tact rapide qui vous met en communication avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux. »

Des blessés des hôpitaux aux ouvriers des arsenaux, ou aux très jeunes pilotes de la RAF, conscients de leur mort prochaine, des ruines de Londres bombardée au désert libyen ou à la Bir-

manie, Beaton, photographe officiel de la Royal Air Force, parcourt les différents champs de bataille sans jamais les montrer, d'où les frictions avec une propagande militaire quelque peu dépassée qui ordonne « *d'installer photographiquement* la plus colossale démonstration de force, d'aller au-devant de l'impossible... de ne pas photographier un avion mais soixante en même temps, pas un tank mais cent »!

L'entreprise la plus originale de Sir Cecil Beaton demeurera longtemps méconnue, et lui-même, peu avant sa mort en 1980, continuera de s'interroger sur la façon dont il avait bien pu réaliser ses photos de guerre. « Son plus sérieux travail, disait-il, un travail qui avait démodé tout ce qu'il avait fait auparavant et dont il n'arrivait pas à savoir de quelle part de lui-même il pouvait bien venir. »

De son côté, Edward Steichen, bien qu'âgé de plus de 60 ans, est reparti en guerre. Aux États-Unis, le mouvement documentariste anglais a eu une grande influence dès le début des années 1930 et l'on retrouve Paul Strand à la tête de la célèbre *École de New York*. L'ancien photographe est devenu producteur et réalisateur de films dans la même lignée intellectuelle, avec Joris Ivens qui participera à l'amalgame de reportages, d'anciennes bandes d'actualités et de documents fictifs de *Pourquoi nous combattons*, Flaherty et le jeune émigré antifasciste allemand, Fred Zinnemann. Pour Steichen, il n'est plus question de montrer au public des photos instrumentales ou, à l'inverse, de mauvais trucages. Il est persuadé, lui aussi, qu'il faut révéler avec exactitude le drame humain de la

guerre juste à une population américaine pour qui le second conflit mondial n'est encore qu'une guerre de machines, de production de masse. Ayant convaincu les plus sceptiques, Steichen passe de la photographie des usines d'armement à celles des grandes unités aéronavales de la flotte du Pacifique. Sous ses ordres, de nouvelles équipes de photographes militaires sont essentiellement chargées de rendre compte de la vie quotidienne à bord du *Saratoga*, du *Hornet*, du *Yorktown*... Ces hommes de guerre que Steichen n'avait jamais eu vraiment l'occasion d'observer en 1917, il les découvre maintenant, adolescents prématurément usés par l'écrasant arsenal industriel, le nouveau gigantisme des matériels. Roosevelt meurt en avril 1945, emportant avec lui le vieux rêve américain, et les équipes de Steichen prennent leurs dernières photographies à Hiroshima en septembre. Avec le flash nucléaire (au 1/15 000 000e de seconde) le sort de la photographie militaire bascule une fois de plus. A la veille du conflit de Corée, Steichen est significativement nommé directeur du département de la photographie au Musée d'Art Moderne de New York.

Ces mêmes photographes, qui avaient tant contribué à la victoire des Alliés sur le nazisme, vont bientôt précipiter la défaite américaine au Viêtnam. Les espérances et la paix morale des combattants de la *guerre juste* ont depuis longtemps cessé d'éclairer, de l'intérieur, les visages des soldats et ce que révèle la *photo subjective* est proprement alarmant. John Olson et beaucoup d'autres exposent les monceaux de cadavres américains, les soldats

égarés par la drogue, les mutilations des enfants et des civils entraînés dans le terrorisme de la *guerre sale* (avec les résultats que l'on sait sur l'opinion publique américaine).

Lorsque les militaires comprendront que les photographes, issus du documentarisme, perdent désormais les batailles, les chasseurs d'images seront à nouveau écartés des combats. On l'a vu aux Malouines – guerre sans images –, en Amérique latine, au Pakistan, au Liban, etc.; les représentants de la presse, de la télévision, témoins devenus encombrants, sont séquestrés ou délibérément assassinés. Selon Robert Ménard, fondateur de « Reporters sans frontières », dans le monde, en 1987, 188 journalistes ont été arrêtés, 51 expulsés, 34 assassinés et 10 enlevés.

Les dernières grandes agences internationales connaissent de graves difficultés, tandis que les magazines et la presse remplacent les grands reportages littéraires et photographiques des London, Clemenceau, Kipling, Cendrars ou Kessel, par une relance de la vieille terreur journalistique, un *journalisme d'investigation* dont le scandale du Watergate et la campagne du *Washington Post* demeurent les meilleurs exemples.

Devenu la dernière forme de la guerre psychologique, le terrorisme impose aux divers antagonistes une nouvelle maîtrise des médias. Militaires et services secrets étendent leur contrôle : le général Westmorland s'attaque à « une information devenue folle » et intente un procès à la chaîne de télévision CBS; en Europe, c'est, entre autres, l'affaire de la saisie de *New Statesman,* tandis que les terroristes

eux-mêmes, inversant les rôles, se livrent à un *documentarisme sauvage,* proposant à la presse et à la télévision les photos avilissantes de leurs victimes, souvent reporters ou photographes – ou, encore, effectuant des travaux de repérage vidéo sur les lieux, le théâtre de leurs futurs crimes. Là encore, les experts chargés du dossier d'« Action Directe » auront à visionner une soixantaine de cassettes saisies en 1987 dans le repaire du groupe à Vitry-aux-Loges, notamment celles ayant trait à l'assassinat de Georges Besse, le P-DG de la firme Renault.

LA MACHINE DE VISION

« Maintenant les objets m'aperçoivent », écrivait le peintre Paul Klee dans ses *Cahiers*. Cette assertion pour le moins surprenante devient, depuis peu, objective, véridique. Ne parle-t-on pas de la production prochaine d'une « machine de vision » capable, non plus uniquement de reconnaissance des contours des formes, mais d'une interprétation complète du champ visuel, de la mise en scène, proche ou lointaine d'un environnement complexe? Ne parle-t-on pas encore de cette nouvelle discipline technique, la « visionique », la possibilité d'obtenir une *vision sans regard* où la caméra-vidéo serait asservie à un ordinateur, ce dernier assumant pour la machine, et non plus pour un quelconque téléspectateur, la capacité d'analyse du milieu ambiant, l'interprétation automatique du sens des événements, ceci dans les domaines de la production industrielle, de la gestion de stocks ou, encore, dans ceux de la robotique militaire?

Ainsi, au moment où se prépare *l'automation de la perception,* l'innovation d'une vision artificielle, la délégation à une machine de l'analyse de la

réalité objective, conviendrait-il de revenir sur la nature de l'image virtuelle, imagerie sans support apparent, sans autre persistance que celle de la mémoire visuelle mentale ou instrumentale. En effet, parler aujourd'hui du développement de l'audiovisuel ne peut se faire sans interpeller également ce développement de l'imagerie virtuelle et son influence sur les comportements, ou encore sans annoncer aussi cette nouvelle *industrialisation de la vision,* la mise en place d'un véritable marché de la perception synthétique, avec ce que cela suppose de questions éthiques, non seulement celles du contrôle et de la surveillance avec le délire de la persécution que cela suppose, mais surtout la question philosophique de ce *dédoublement du point de vue,* ce partage de la perception de l'environnement entre l'animé, le sujet vivant, et l'inanimé, l'objet, la machine de vision.

Questions qui introduisent, de fait, celle de « l'intelligence artificielle » puisqu'il ne saurait y avoir de *système expert,* d'ordinateur de la cinquième génération, sans capacité d'appréhension, d'aperception du milieu environnant.

Écartés définitivement de l'observation directe ou indirecte des images de synthèse réalisées *par la machine pour la machine,* ces images virtuelles instrumentales seront pour nous l'équivalent de ce que représentent déjà les figurations mentales d'un interlocuteur étranger... une énigme.

En effet, sans sorties graphique ou vidéographique, la prothèse de perception automatique fonctionnera comme une sorte d'imaginaire machinique dont nous serons cette fois totalement exclus.

Comment, dès lors, rejeter le caractère *factuel* de nos propres images mentales, alors que nous devrons faire appel à elles pour deviner, estimer approximativement, ce que perçoit la machine de vision?

De fait, cette mutation prochaine de la caméra d'enregistrement cinématographique ou vidéographique en machine de vision infographique nous ramène aux débats sur le caractère subjectif ou objectif de l'imagerie mentale.

Progressivement rejetées dans le domaine de l'idéalisme ou du subjectivisme, voire de l'irrationnel, les images mentales ont, comme nous l'avons vu, échappé pendant longtemps à la considération scientifique et ceci, au moment même où l'essor de la photographie et de la cinématographie aboutissait à une prolifération sans précédent d'images nouvelles entrant en concurrence avec notre imaginaire habituel. Il fallut attendre la décennie soixante et les travaux sur l'opto-électronique et l'infographie, pour que l'on s'intéresse de manière différente à la psychologie de la perception visuelle, aux États-Unis notamment.

En France, les travaux en neurophysiologie ont abouti à une modification du statut de l'imagerie mentale, au point que J.-P. Changeux parle, dans un récent ouvrage, non plus d'images mais bien d'*objets mentaux,* précisant même que nous ne tarderions plus à voir apparaître ceux-ci sur un écran. En deux siècles, le débat philosophique et scientifique s'est ainsi déplacé, lui aussi, de la question de l'*objectivité* des images mentales à la question de leur *actualité.* Le problème n'est donc plus

tellement celui des seules images mentales de la conscience, mais plutôt celui des images virtuelles instrumentales de la science et de leur caractère paradoxalement factuel.

A mon sens, c'est là l'un des aspects les plus importants du développement des nouvelles technologies de l'imagerie numérique et de cette vision synthétique permise par l'optique électronique : la fusion/confusion relativiste du factuel (ou si l'on préfère de l'opérationnel) et du virtuel; la prééminence de « l'effet de réel » sur un principe de réalité déjà largement contesté par ailleurs, en physique notamment.

Comment ne pas avoir compris que la découverte de la persistance rétinienne, permettant le développement de la chronophotographie de Marey et de la cinématographie des Lumière, nous faisait entrer dans un autre domaine de la persistance mentale des images?

Comment admettre le caractère factuel du photogramme et rejeter la réalité objective de l'image virtuelle du spectateur de cinéma? Cette persistance visuelle qui n'est pas le fait de la seule rétine comme on le croyait alors, mais celui de notre système nerveux d'enregistrement des perceptions oculaires. Mieux, comment accepter le principe de la persistance rétinienne sans accepter du même coup le rôle de la mémorisation dans la perception immédiate?

En fait, dès l'invention de la photographie instantanée qui allait permettre la réalisation du film cinématographique, se posait le problème du carac-

tère paradoxalement actuel de l'imagerie « virtuelle ».

Toute *prise de vue* (mentale ou instrumentale) étant simultanément une *prise de temps*, si infime soit-il, ce *temps d'exposition* entraîne une mémorisation (consciente ou non) selon la vitesse de prise de vues, d'où la possibilité reconnue d'effets subliminaux dès que le photogramme ou le vidéogramme dépasse les 60 images/seconde.

Le problème de l'objectivisation de l'image ne se pose donc plus tellement par rapport à un quelconque *support-surface* de papier ou de celluloïd, c'est-à-dire par rapport à un espace de référence matériel, mais bien par rapport au temps, *à ce temps d'exposition qui donne à voir ou qui ne permet plus de voir.*

Ainsi, l'acte de voir est-il un acte avant l'action, une sorte de préaction que les travaux de Searle sur « l'intentionnalité » nous ont en partie expliqué. Si voir c'est prévoir, on comprend mieux pourquoi la prévision devient, depuis peu, une industrie à part entière, avec l'essor de la simulation professionnelle, de l'anticipation organisationnelle, jusqu'à cette venue des « machines de vision » destinées à voir, à prévoir, à notre place, machines de perception synthétique capables de nous supplanter dans certains domaines, certaines opérations ultra-rapides où nos propres capacités visuelles sont insuffisantes du fait de la limitation, non plus de la profondeur de champ de notre système oculaire comme c'était le cas avec le télescope, le microscope, mais du fait de la trop faible *profondeur de temps* de notre prise de vue physiologique.

Si les physiciens distinguent habituellement deux aspects de l'énergétique : l'énergie potentielle, en puissance, et l'énergie cinétique, celle qui provoque le mouvement, peut-être conviendrait-il, aujourd'hui, d'en ajouter une troisième : l'*énergie cinématique*, celle qui résulte de l'effet du mouvement et de sa plus ou moins grande rapidité, sur les perceptions oculaires, optiques et opto-électroniques.

Souvenons-nous d'ailleurs qu'il n'y a jamais de « vue fixe » et que la physiologie du regard dépend des mouvements des yeux, à la fois mouvements incessants et inconscients (motilité) et mouvements constants et conscients (mobilité). Rappelons encore que le coup d'œil le plus instinctif, le moins contrôlé, est d'abord une sorte de tour du propriétaire, un balayage complet du champ de vision qui s'achève par le choix de l'objet du regard.

Ainsi que l'avait compris Rudolf Arnheim, la vision vient de loin, elle est une sorte de travelling, une activité perceptuelle qui débute dans le passé pour éclairer le présent, *mettre au point* l'objet de notre perception immédiate.

L'espace du regard n'est donc pas un espace newtonien, un espace absolu, mais un espace minskovskien, un espace relatif. Il n'y a donc pas que l'obscure clarté des étoiles à venir du lointain passé de la nuit des temps, la faible clarté, qui nous permet d'appréhender le réel, de voir, de comprendre notre environnement présent, provient elle-même d'une lointaine mémoire visuelle sans laquelle il n'y a pas d'acte du regard.

Après les *images de synthèse*, produits d'un logi-

ciel infographique, après le traitement d'images numériques dans la conception assistée par ordinateur, voici venu le temps de la *vision synthétique,* le temps de l'automation de la perception. Quels seront les effets, les conséquences théoriques et pratiques sur notre propre « vision du monde » de cette actualisation de l'intuition de Paul Klee? La prolifération, depuis une dizaine d'années au moins, des caméras de surveillance dans les lieux publics, ne saurait servir d'élément de comparaison avec ce dédoublement du point de vue. En effet, si nous connaissons la retransmission en régie de l'imagerie des caméras vidéo des agences bancaires ou des supermarchés, si nous devinons la présence des vigiles, leur regard posé sur les moniteurs de contrôle, avec la *perception assistée par ordinateur,* la visionique, impossible d'estimer la configuration, de deviner l'interprétation de cette vision sans regard.

A moins d'être Lewis Carrol, on imagine difficilement le point de vue d'un bouton de gilet ou d'un bouton de porte. A moins d'être Paul Klee, on n'imagine pas aisément la contemplation synthétique, le rêve éveillé d'une population d'objets en train de vous dévisager...

Derrière le mur je ne vois plus l'affiche; devant le mur, l'affiche s'impose à moi, son image m'aperçoit.

Cette inversion de la perception, cette suggestion de la photographie publicitaire, nous la retrouvons à toutes ses échelles, sur les panneaux comme dans

les journaux ou les magazines; pas une seule de ses représentations n'échappe à ce caractère « suggestif » qui est la raison d'être de la publicité.

La qualité graphique ou photographique de cette image, sa *haute définition* comme on dit, ne sont plus ici les garants d'une quelconque esthétique de la précision, de la netteté photographique, mais seulement la recherche d'un relief, d'une troisième dimension qui serait la projection même du message, d'un message publicitaire qui tente d'atteindre, à travers nos regards, cette profondeur, cette épaisseur de sens qui lui fait cruellement défaut. Ne nous illusionnons donc plus sur les prouesses publicitaires de la photographie. L'image phatique qui s'impose à l'attention et oblige le regard n'est plus une image puissante mais un cliché qui essaie, à l'instar du photogramme cinématographique, de s'inscrire dans un déroulement du temps où optique et cinématique désormais se confondent.

Superficielle, la photographie publicitaire participe, par sa résolution même, de cette décadence du *plein* et de l'*actuel*, dans un monde de transparence et de virtualité où la représentation cède peu à peu la place à une authentique *présentation publique*. Inerte malgré quelques artifices désuets, la photographie d'annonce n'annonce plus guère que son déclin devant les prouesses d'une téléprésence en temps réel des objets, ainsi que l'annonce déjà le télé-achat. Ne voit-on pas défiler en rangs serrés les camions « publiphiles » comme autant de séquences publicitaires automobiles, complétant de manière dérisoire les séquences audiovisuelles habituelles?

Garantie d'utilité publique par la trop faible définition de l'image vidéo, encore capable d'impressionner les lecteurs, les passants, la photographie publicitaire verra probablement cet avantage s'estomper avec la télévision haute-définition, l'ouverture d'une vitrine dont la transparence cathodique remplacera bientôt les effets de transparence de l'étalage classique. Loin de moi cependant de dénier à la photographie une valeur esthétique, mais il existe aussi une logique, une logistique de l'image et des ères de propagation qui, nous l'avons vu, ont marqué son histoire.

En fait, l'ère de la *logique formelle* de l'image, c'est celle de la peinture, de la gravure, de l'architecture, qui s'achève avec le XVIIIe siècle.

L'ère de la *logique dialectique*, c'est celle de la photographie, de la cinématographie, ou, si l'on préfère, celle du photogramme, au XIXe. L'ère de la *logique paradoxale* de l'image est celle qui débute avec l'invention de la vidéographie, de l'holographie et de l'infographie... comme si, en cette fin du XXe siècle, l'achèvement de la modernité était lui-même marqué par l'achèvement d'une logique de la représentation publique.

Or, si nous connaissons assez bien la *réalité* de la logique formelle de la représentation picturale traditionnelle et, à un moindre degré, *l'actualité* de la logique dialectique qui préside à la représentation photo-cinématographique [1], par contre nous n'esti-

1. Par exemple, les deux livres de Gilles Deleuze : *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, et *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985. Ou encore, plus récemment, J.-M. Schaeffer, *L'image précaire*, Paris, Le Seuil, 1988.

mons que très malaisément les *virtualités* de cette logique paradoxale du vidéogramme, de l'hologramme ou de l'imagerie numérique.

C'est la raison, probablement, du délire d'interprétation journalistique qui entoure aujourd'hui encore ces technologies, ainsi que de la prolifération et de l'obsolescence des différents matériels informatiques et audiovisuels.

Le paradoxe logique, c'est finalement celui de cette image en temps réel qui domine la chose représentée, ce temps qui l'emporte désormais sur l'espace réel. Cette virtualité qui domine l'actualité, bouleversant la notion même de réalité. D'où cette crise des représentations publiques traditionnelles (graphiques, photographiques, cinématographiques...) au profit d'une présentation, d'une *présence paradoxale,* télé-présence à distance de l'objet ou de l'être qui supplée son existence même, ici et maintenant.

C'est cela, finalement, « la haute définition », la haute résolution, non plus tant de l'image (photographique ou télévisuelle) que de la réalité elle-même.

Avec la logique paradoxale, en effet, c'est la réalité de la présence en *temps réel* de l'objet qui est définitivement *résolue,* alors qu'à l'ère de la logique dialectique de l'image précédente, c'était uniquement la présence en temps différé, la présence du passé qui impressionnait durablement les plaques, les pellicules ou les films, l'image paradoxale acquérant ainsi un statut comparable à celui de la surprise, plus précisément encore, de « l'accident de transfert ».

A l'actualité de l'image de l'objet saisi par l'objectif de l'appareil de prise de vues, correspond ici la virtualité de sa présence saisie par un appareil de « surprises de vues » (de sons) en temps réel, qui permet non seulement le télé-spectacle des objets exposés mais la télé-action, la télécommande et l'achat à domicile.

Mais revenons à la photographie. Si le cliché photographique publicitaire ébauche avec l'image phatique une inversion radicale des rapports de dépendance entre ce qui perçoit et ce qui est perçu, illustrant à merveille la phrase de Paul Klee, *maintenant les objets m'aperçoivent*, c'est qu'elle n'est déjà plus exactement une mémoire courte, le souvenir photographique d'un passé plus ou moins lointain, mais bien une *volonté*, la volonté, là aussi, d'engager l'avenir et non plus seulement de représenter le passé; volonté que le photogramme avait commencé à révéler à la fin du siècle dernier, avant, bien avant que le vidéogramme ne l'accomplisse définitivement.

Ainsi, bien plus encore que la photo documentaire, la photo publicitaire aura préfiguré l'image phatique audiovisuelle [2], image publique qui vient succéder aujourd'hui à l'ancien espace public où s'effectuait la communication sociale, avenues, places publiques, désormais surpassées par l'écran, l'affichage électronique, en attendant la venue, demain, de ces « machines de vision » capables de voir, d'apercevoir à notre place.

2. Image phatique : terme technique employé par Georges Roques dans *Magritte et la publicité*.

D'ailleurs, ne voit-on pas apparaître depuis peu, pour mesurer l'audience télévisuelle, un nouvel appareil, le MOTIVAC, sorte de boîte noire incorporée aux récepteurs, qui ne se contente plus, comme ses prédécesseurs, d'indiquer le moment de l'allumage du poste mais, cette fois, la présence effective des personnes devant l'écran... machine de vision primaire certes, mais qui indique assez bien la tendance en matière de contrôle médiamétrique, devant les récents méfaits du zapping sur l'audience réelle des annonces publicitaires.

Effectivement, à partir du moment où l'*espace public* cède devant *l'image publique*, il faut s'attendre à ce que la surveillance et l'éclairage se déplacent à leur tour, des rues et des avenues, en direction de ce *terminal d'affichage à domicile* qui supplée celui de la Cité, la sphère privée continuant ainsi de perdre sa relative autonomie.

L'installation récente de téléviseurs dans les cellules des prisonniers et non plus dans les seules salles communes aurait dû nous alerter. Finalement peu analysée, cette décision représente pourtant une mutation caractéristique de l'évolution des mœurs en matière d'incarcération. Depuis Bentham, on s'était accoutumé à identifier la prison au panoptique, autrement dit à cette surveillance centrale où les condamnés se trouvent toujours sous le regard, dans le champ de vision de leurs gardiens.

Désormais, les détenus peuvent *surveiller l'actualité*, observer les événements télévisés, à moins d'inverser ce constat et d'indiquer que, dès que les spectateurs ouvrent leurs récepteurs, ce sont eux, prisonniers ou non, qui sont dans le champ de la

télévision, un champ sur lequel ils n'ont évidemment aucun pouvoir d'intervention...

« Surveiller et punir » vont de pair, écrivait naguère Michel Foucault. Dans cet élargissement imaginaire des détenus, de quelle punition s'agit-il, sinon d'une punition publicitaire par excellence : *la convoitise.* Ainsi que l'expliquait un prisonnier interrogé sur ces changements : « La télévision rend la prison plus dure. On voit tout ce qu'on rate, tout ce à quoi on n'a pas droit. » Cette nouvelle situation ne concerne pas uniquement l'incarcération cathodique, mais également l'entreprise, l'urbanisation post-industrielle.

De la ville, théâtre des activités humaines, avec son parvis, sa place du marché peuplée d'autant d'acteurs et de spectateurs *présents,* à la CINECITTA puis à la TELECITTA peuplée de téléspectateurs *absents,* il n'y avait qu'un pas à franchir depuis la lointaine invention de la fenêtre urbaine, la *vitrine,* cette mise sous verre des objets, des personnes, mise en œuvre d'une transparence accrue au cours des dernières décennies, qui devait aboutir, par-delà l'optique photo-cinématographique, à cette optique électronique des moyens de télétransmission capables de réaliser non seulement des immeubles-vitrines, mais des villes, des nations-vitrines, mégalopoles médiatiques possédant le pouvoir paradoxal de *réunir à distance* les individus, autour de standards d'opinions ou de comportements.

« On peut convaincre les gens de n'importe quoi en intensifiant les détails », déclarait, on s'en souvient, Bradbury. Effectivement, à l'instar des voyeurs qui ne s'attachent qu'aux détails suggestifs, avec

l'image publique on n'explore plus l'étendue, l'espace de l'image, on s'intéresse davantage aux détails intensifs, à l'intensité même du message.

« Contrairement au cinéma, disait encore Hitchcock, à la télévision, il n'y a pas de temps pour le *suspens*, il ne peut y avoir que de la *surprise*. » C'est cela même, la logique paradoxale du vidéogramme. Une logique qui privilégie l'accident, la surprise, au détriment de la substance durable du message, comme c'était encore le cas hier, à l'ère de cette logique dialectique du photogramme qui valorisait, à la fois, l'extensivité de la durée et l'extension de l'étendue des représentations.

D'où cette soudaine débauche de matériel de retransmission instantanée, dans la ville, l'entreprise, ou chez les particuliers. Cette télésurveillance en temps réel qui guette inlassablement l'inattendu, l'impromptu, ce qui pourrait survenir inopinément, ici ou là, un jour ou l'autre, dans les banques, les supermarchés, les terrains de sport où l'arbitrage-vidéo prend depuis peu le pas sur l'arbitre de terrain.

Industrialisation de la prévention, de la prévision, sorte d'anticipation panique qui engage l'avenir et prolonge « l'industrialisation de la simulation », simulation qui concerne le plus souvent les pannes, les avaries probables des systèmes en cause. Répétons-le, ce redoublement du contrôle et de la surveillance indique assez bien la tendance en matière de représentation publique, mutation qui ne concerne pas seulement les domaines civils et policiers, mais aussi ceux militaires et stratégiques de la Défense.

Prendre des mesures contre un adversaire, c'est souvent prendre des contre-mesures vis-à-vis de ses menaces. Contrairement aux mesures défensives, aux fortifications visibles et ostentatoires, les contre-mesures font l'objet du secret, de la plus grande dissimulation qui soit. Ainsi, la puissance des contre-mesures tient-elle essentiellement de son inexistence apparente.

La première ruse de guerre n'est donc pas un stratagème plus ou moins ingénieux, mais, en premier lieu, l'abolition de l'*apparence des faits,* la continuation de ce que Kipling indiquait, en déclarant : « La première victime d'une guerre c'est la vérité. » Il s'agit moins, là encore, d'innover une manœuvre, une tactique originale, que d'occulter stratégiquement l'information par un procédé de désinformation qui est moins le trucage, le mensonge avéré, que l'abolition du principe même de vérité. Si le relativisme moral a pu, de tout temps, choquer la conscience, c'est qu'il participait de ce même phénomène. Phénomène de pure représentation, ce relativisme est, en effet, toujours à l'œuvre dans l'apparence des événements, des choses présentes, du fait même de l'interprétation subjective nécessaire à la reconnaissance des formes, des objets et des scènes dont nous sommes témoins.

C'est ici que se joue désormais la « stratégie de la dissuasion », stratégie des leurres, des contre-mesures électroniques et autres. La vérité non plus masquée, mais abolie, c'est celle de l'image réelle,

l'image de l'espace réel de l'objet, de l'engin observé, au profit d'une image télévisée « en direct », ou, plus exactement, *en temps réel*.

Ce qui est faux ici, ce n'est plus tellement l'espace des choses, mais le temps, le temps présent des objets militaires qui servent, finalement, à menacer plus qu'à combattre effectivement.

Aux trois temps, passé, présent, futur, de l'action décisive, se substituent subrepticement deux temps, le *temps réel* et le *temps différé*. L'avenir ayant disparu, d'une part, dans la programmation des ordinateurs, de l'autre, dans le faussement de ce temps prétendument « réel » qui contient à la fois une partie du *présent* et une partie du *futur immédiat*. En effet, lorsque l'on aperçoit, au radar ou en vidéo, un engin menaçant en « temps réel », le présent médiatisé par la console d'affichage contient déjà le futur de l'arrivée prochaine du projectile sur sa cible.

De même de la perception en « temps différé », le passé de la représentation contient une partie de ce présent médiatique, de cette « télé-présence » en temps réel, l'enregistrement du « direct » conservant, comme un écho, la présence réelle de l'événement.

L'importance de la notion de dissuasion est à rechercher de ce côté : du côté de l'abolition de la vérité de la guerre effective, au seul profit de la dissuasion terrorisante des armes de destruction massive.

De fait, la dissuasion est une figure majeure de la désinformation ou, plus exactement, selon la terminologie anglaise, de la *déception*. Une figure que la majorité des hommes politiques s'accorde à estimer préférable à la vérité de la guerre réelle,

le caractère *virtuel* de la course aux armements et de la militarisation de la science étant perçu, malgré les dégâts économiques, comme « bénéfique », au détriment du caractère *réel* d'un affrontement qui aboutirait à un désastre immédiat.

Même si le sens commun s'accorde à reconnaître le bien-fondé du choix de la « non-guerre nucléaire », nul ne peut s'empêcher de remarquer que ladite dissuasion n'est pas la paix, mais une forme relativiste de conflit : *un transfert de la guerre de l'actuel au virtuel,* une déception de la guerre d'extermination mondiale dont les moyens mis en œuvre et sans cesse perfectionnés pervertissent l'économie politique, entraînant nos sociétés dans une déréalisation généralisée qui affecte tous les aspects de la vie civile.

Il est d'ailleurs singulièrement révélateur de remarquer que l'arme dissuasive par excellence, l'arme atomique, est elle-même issue des découvertes théoriques d'une physique qui doit tout, ou presque, au relativisme einsteinien. Même si Albert Einstein n'est certes pas coupable de l'invention de la bombe comme l'estime l'opinion publique, il est par contre l'un des principaux responsables de la généralisation de la relativité. La fin du caractère « absolu » des notions classiques d'espace et de temps équivaut scientifiquement, cette fois, à une même *déception,* en ce qui concerne la réalité des faits observés [3].

Événement capital et dissimulé aux yeux du

3. Comme l'indiquait Céline : « Pour l'instant seuls les faits comptent et encore pas pour longtemps. »

public, qui ne sera pas sans conséquence sur la stratégie comme sur la philosophie, l'économie ou les arts.

« Micro » ou « macrophysique », le monde contemporain n'est plus, dans l'immédiat après-guerre, assuré de la réalité des faits, de l'existence même d'une quelconque vérité. Après le déclin de la vérité révélée, ce sera soudain celui de la vérité scientifique et l'existentialisme traduira clairement ce désarroi. Finalement, l'*équilibre de la terreur* c'est cette indétermination même. La crise du déterminisme n'affecte donc pas uniquement la mécanique quantique, elle affecte aussi l'économie politique, d'où ce délire d'interprétation entre l'Est et l'Ouest, ce grand jeu de la dissuasion, ces scénarios que mettront en œuvre les responsables de la prospective du Pentagone, du Kremlin et d'ailleurs. « Il faut éteindre la démesure plutôt que l'incendie », écrivait naguère Héraclite. Accepté par les protagonistes, le principe de la dissuasion inversera les termes : l'extinction de l'incendie nucléaire favorisera le développement exponentiel de la démesure scientifique et technique. Démesure qui aura pour but avoué de hausser constamment les enchères de l'affrontement sous le vertueux prétexte de l'empêcher, de l'interdire à jamais.

Devant le discret discrédit de l'espace territorial, consécutif à la conquête de l'espace circum-terrestre, géostratégie et géopolitique entreront de concert dans l'artifice d'un régime de temporalité faussé, où le VRAI et le FAUX cesseront d'avoir cours, l'actuel et le virtuel prenant progressivement leur place, au grand dommage de la sphère éco-

nomique mondiale comme l'a d'ailleurs parfaitement montré, en 1987, le krach informatique de Wall Street.

Dissimulant l'avenir dans l'ultra-courte durée d'un direct télématique, le *temps intensif* remplacera alors ce *temps extensif* où le futur était encore disposé dans la longue durée des semaines, des mois, des années à venir. Le duel immémorial de l'arme et de la cuirasse, de l'offensive et de la défensive, perdra alors de son actualité, l'une et l'autre se confondant désormais dans un nouveau « mixte technologique », objet paradoxal où les leurres, les contre-mesures ne cesseront de se développer, acquérant bientôt un caractère défensif prépondérant, l'image devenant une munition plus performante que ce qu'elle était censée représenter!

Devant cette fusion de l'objet et de son image équivalente, cette confusion de la présentation et de la représentation télévisée, les procédures de déception en temps réel l'emporteront sur les systèmes d'armes de la dissuasion classique. Le conflit d'interprétation sur la réalité même de la dissuasion entre l'Est et l'Ouest changera peu à peu de nature avec les prémices du désarmement atomique.

A la question traditionnelle, *Dissuader ou se défendre?* se substituera alors l'alternative : *dissuader* par l'ostentation d'un armement apocalyptique? ou *se défendre* par l'incertitude sur la réalité, la crédibilité même des moyens mis en œuvre? Telle, par exemple, cette fameuse « Initiative de Défense Stratégique » américaine dont la vraisemblance n'est absolument pas assurée.

Souvenons-nous qu'il existe, en effet, trois prin-

cipaux types d'armes : les armes par destination, les armes par fonction et les armes velléitaires, ces dernières préfigurant les leurres, les contre-mesures précédemment évoqués.

De fait, si la dissuasion nucléaire de la première génération a amené la sophistication croissante des systèmes d'armes (portée accrue, précision, miniaturisation des charges, intelligence...), cette sophistication a elle-même abouti indirectement à accroître la sophistication des leurres et autres contre-mesures, d'où l'importance de la rapide discrimination des cibles, non plus tellement entre vrais et faux missiles, mais entre véritables et fausses *signatures radar,* vraisemblables et invraisemblables « images », acoustiques, optiques ou thermiques...

Ainsi, à l'ère de la « simulation généralisée » des missions militaires (terrestres, navales ou aériennes) entrons-nous de plain-pied dans l'âge d'une *dissimulation intégrale.* Guerre des images et des sons, qui tend à supplanter celle des projectiles de l'arsenal de la dissuasion atomique.

Si la racine latine du mot *secret* signifie écarter, mettre à l'écart de l'entendement, aujourd'hui cet « écartement » est moins celui de la distance d'espace que celui de la distance-temps. Tromper sur la durée, rendre secrète l'image de la trajectoire, est devenu plus utile que de camoufler les vecteurs de délivrance des explosifs (avions, fusées...), d'où l'émergence d'une discipline balistique nouvelle, la *trajectographie.*

Tromper l'adversaire sur la virtualité du passage de l'engin, la crédibilité même de sa présence, est devenu plus nécessaire que de le tromper sur la

réalité de son existence. D'où cette génération spontanée d'engins STEALTH, armes « discrètes », véhicules « furtifs », indétectables ou presque...

Dès lors, nous entrons dans un troisième âge de l'armement, après celui préhistorique des armes « par destination » et celui historique des armes « par fonction », nous pénétrons dans l'ère posthistorique de l'arsenal, avec les *armes velléitaires et aléatoires,* ces armes discrètes qui n'agissent que par l'écartèlement définitif du réel et du figuré. Mensonge objectif, objet virtuel non identifié, qui peuvent indifféremment être des vecteurs de délivrance classiques, rendus indétectables par leur forme, leur enduit parasite; des projectiles à *énergie cinétique* (KKV) utilisant leur seule vitesse d'impact, ou, encore, ces *armements à énergie cinématique* que sont les leurres électroniques, les « images projectiles », munitions d'un nouveau genre qui fascinent et déçoivent dangereusement l'adversaire, en attendant probablement ces *armes à rayonnement,* agissant à la vitesse même de la lumière.

Matériel de déception, arsenal de la dissimulation qui dépasse de loin celui de la dissuasion, cette dernière ne prenant effet que grâce à l'information, la divulgation des performances destructrices, un système d'armes inconnu ne risquant guère de dissuader l'adversaire/partenaire d'un jeu stratégique qui nécessite l'annonce, la publicité des moyens, d'où l'utilité de l'exhibition militaire et de ces fameux « satellites-espions » garants de l'équilibre dissuasif.

« Si je voulais résumer d'une phrase, la discussion actuelle sur les missiles de précision et les armes de saturation, expliquait un ancien sous-secrétaire d'État américain à la Défense, W.J. Perry, je dirais : dès que vous pouvez voir une cible vous pouvez espérer la détruire. »

Cette citation trahit la nouvelle situation et explique, en partie, les raisons du désarmement en cours. En effet, si *ce qui est perçu est déjà perdu,* il faut investir dans la dissimulation ce que l'on investissait précédemment dans la seule mise en œuvre des forces; la recherche et le développement des leurres occupant désormais dans l'entreprise militaro-industrielle une place prépondérante, mais une place elle-même *discrète,* la censure sur ces « techniques de déception » dépassant de loin ce que fut, hier, le secret militaire autour de l'invention de la bombe atomique.

L'inversion de la stratégie de la dissuasion est manifeste : à l'opposé des armements qui doivent être connus pour être réellement dissuasifs, les équipements « furtifs » ne fonctionnent que par l'occultation de leur existence; inversion qui introduit une troublante énigme dans la stratégie Est/Ouest, remettant en cause le principe même de la dissuasion nucléaire au profit d'une « initiative de défense stratégique » qui repose moins, comme l'a prétendu le président Reagan, sur le déploiement dans l'espace de nouveaux armements que sur le principe d'indétermination, l'inconnu d'un système d'armes relativiste dont la crédibilité n'est pas plus assurée que la visibilité.

On comprend mieux maintenant l'importance

décisive nouvelle de cette « logistique de la perception » et le secret qui continue de l'entourer [4]. Guerre des images et des sons qui supplée celle des objets et des choses, où, pour gagner, il suffit de ne plus se perdre de vue. Volonté de tout voir, de tout savoir, à chaque instant, à chaque endroit, volonté d'illumination généralisée, autre version scientifique de l'œil de Dieu, qui interdirait à jamais la surprise, l'accident, l'irruption de l'intempestif.

Ainsi, à côté de l'innovation industrielle des « armes à répétition », puis des armes automatiques, existe-t-il aussi l'innovation de ces *images-à-répétition* dont le photogramme fut l'occasion. Le signal-vidéo complétant ultérieurement le signal-radio, le vidéogramme viendra à son tour prolonger cette volonté de clairvoyance, apportant, de surcroît, la possibilité d'une télésurveillance réciproque en temps réel, et ceci, de jour comme de nuit. Le dernier stade de cette stratégie sera finalement assuré par la *machine de vision* (le perceptron), utilisant l'image de synthèse, la reconnaissance automatique des formes, et non plus seulement celle des contours, des silhouettes, comme si la chronologie de l'invention du cinématographe se répétait en miroir, l'ère de la lanterne magique cédant à nouveau devant celle de la caméra d'enregistrement, en attendant l'holographie numérique...

Devant un tel dévergondage de la représentation, les questions philosophiques de la vraisemblance et de l'invraisemblance l'emportent sur celles du vrai,

4. Paul Virilio, « Logistique de la perception », Guerre et cinéma I, *Cahiers du cinéma*, 1984.

du faux. Le déplacement du centre d'intérêt de la chose à son image et surtout de l'espace, au temps et à l'instant, aboutit à substituer à l'alternative tranchée, réel ou figuré? celle plus relativiste : *actuel* ou *virtuel?*

A moins... à moins que nous n'assistions à l'émergence d'un mixte, fusion/confusion des deux termes, avènement paradoxal d'une réalité unisexuée, au-delà du bien et du mal, s'appliquant cette fois aux catégories devenues critiques de l'espace et du temps, de leurs dimensions relatives, tel que le suggèrent déjà nombre de découvertes dans les domaines de la non-séparabilité quantique et de la supra-conductivité.

Observons les récents développements de cette « stratégie de la déception » : actuellement, lorsque les états-majors parlent de « l'environnement électronique » et des nécessités d'une nouvelle météorologie pour connaître l'exacte situation des contre-mesures au-dessus du territoire adverse, ils traduisent clairement la mutation de la notion même d'environnement, ainsi que celle de la réalité des événements qui s'y déroulent.

Le caractère d'incertitude et d'évolution rapide des phénomènes atmosphériques se double ici de ces mêmes caractéristiques, mais en ce qui concerne, cette fois, l'état des ondes électromagnétiques, ces contre-mesures qui permettent de défendre un territoire.

En effet, si comme le prétend l'amiral Gorchkov : « Le vainqueur de la prochaine guerre sera celui qui aura su exploiter au mieux le spectre électromagnétique », il faut, dès à présent, considérer que

l'environnement réel de l'action militaire n'est plus l'environnement tangible, optique et acoustique, mais l'environnement électro-optique, certaines opérations s'effectuant déjà, selon le jargon militaire, *au-delà de la portée optique* (APO) grâce aux vues radioélectriques en temps réel.

Pour bien saisir cette transmutation du champ d'action, il faut revenir encore sur le principe de l'illumination relativiste. Si les catégories de l'espace et du temps sont devenues relatives (critiques), c'est que le caractère d'absolu s'est déplacé de la matière à la lumière, et surtout à sa vitesse limite. Ainsi, ce qui sert à voir, à entendre, à mesurer et donc à concevoir la réalité, c'est moins la lumière que sa célérité. Désormais, la vitesse sert moins à se déplacer facilement qu'à voir, à concevoir plus ou moins nettement.

La fréquence temps de la lumière est devenue un facteur déterminant de l'aperception des phénomènes, au détriment de *la fréquence espace de la matière,* d'où la possibilité inouïe de ces trucages en temps réel, ces leurres qui affectent moins la nature de l'objet (du missile par exemple) que l'image de sa présence, dans l'instant infinitésimal où virtuel et actuel se confondent pour le détecteur ou l'observateur humain.

Tels ces *leurres à effets centroïdes* dont le principe consiste, en premier lieu, à superposer à l'image-radar que « voit » le missile, une image créée de toutes pièces par le leurre, image plus attractive que celle, réelle, du bâtiment visé, mais tout aussi crédible pour le missile ennemi. Lorsque cette première phase de la déception est réussie, l'auto-

directeur du missile se verrouille sur le barycentre de l'ensemble, « image-leurre », « image-bâtiment »; il ne reste plus alors qu'à entraîner le missile déçu au-delà du navire, tout ceci se déroulant en quelques fractions de seconde. Comme l'indiquait, il y a peu, Henri Martre, le responsable de l'Aréospatiale : « L'évolution des composants et la miniaturisation vont conditionner le matériel de demain. C'est l'électronique qui risque de détruire la fiabilité d'une arme. »

Ainsi, après la désintégration nucléaire de *l'espace de la matière,* qui aboutit à la mise en œuvre d'une stratégie de la dissuasion planétaire, la désintégration du *temps de la lumière* est enfin venue; elle entraînera, très probablement, une nouvelle mutation du jeu de la guerre, où la déception l'emportera sur la dissuasion.

Au temps « extensif », qui tentait d'approfondir le caractère entier de l'infiniment grand du temps, succède aujourd'hui un temps « intensif » qui approfondit, cette fois, l'infiniment petit de la durée, d'un temps microscopique, dernière figure d'une éternité retrouvée par-delà l'imaginaire de l'éternité extensive des siècles passés [5].

Éternité intensive, où l'instantanéité permise par les dernières technologies contiendrait l'équivalent de ce que contient l'infiniment petit de l'espace de la matière. Centre du temps, atome temporel situé dans chaque instant présent, point de perception infinitésimal d'où l'étendue et la durée se conçoivent

5. Voir, à ce sujet, Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *Entre le temps et l'éternité,* Paris, Fayard, 1988.

différemment, cette *différence relativiste* reconstituant une nouvelle génération de réel, une réalité dégénérée où la vitesse l'emporte sur le temps, sur l'espace, comme la lumière l'emporte déjà sur la matière ou l'énergie sur l'inanimé.

En effet, si tout ce qui apparaît dans la lumière *apparaît dans sa vitesse,* constante universelle, si la vitesse ne sert plus tellement, comme on le croyait jusqu'alors, au déplacement, au transport, si la vitesse sert d'abord *à voir,* à concevoir la réalité des faits, il faut absolument « mettre en lumière » la durée comme l'étendue; toutes durées, des plus infimes aux plus démesurées, contribuant alors à révéler l'intimité de l'image et de son objet, de l'espace et des représentations du temps, comme le propose actuellement la physique en triplant la notion jusqu'alors binaire *d'intervalle :* intervalle du genre « espace » (signe négatif), intervalle du genre « temps » (signe positif), c'est connu, et enfin ce qui est nouveau : *intervalle du genre « lumière »* (signe nul). L'interface de l'écran de télévision directe ou le moniteur d'affichage infographique illustrant parfaitement ce troisième type d'intervalle [6].

Ainsi, puisque la fréquence temps de la lumière est devenue le facteur déterminant de l'aperception relativiste des phénomènes et donc du *principe de*

6. Gilles Cohen-Tanudji et Michel Spiro, *La matière-espace-temps,* Paris, Fayard 1986, p. 115, 116, 117.

réalité, la machine de vision est bel et bien une « machine de vitesse absolue » remettant en cause les notions traditionnelles de l'optique géométrique, les observables et les inobservables. Effectivement, si la photo-cinématographie s'inscrit encore dans le temps extensif et favorise avec le *suspens*, l'attente et l'attention, la vidéo-infographie en temps réel s'inscrit d'ores et déjà dans le temps intensif et favorise, avec la *surprise*, l'inattendu et l'inattention.

La cécité est donc bien au cœur du dispositif de la prochaine « machine de vision », la production d'une *vision sans regard* n'étant elle-même que la reproduction d'un intense aveuglement, aveuglement qui deviendrait une nouvelle et dernière forme d'industrialisation : *l'industrialisation du non-regard*.

De fait, si le voir et le non-voir ont toujours été dans une relation de réciprocité, ombre et lumière se combinant dans l'optique *passive* des lentilles des objectifs photo-cinématographiques, avec l'optique *active* de la vidéo-infographie, les notions d'assombrissement et d'éclairement changent de nature, au profit d'une plus ou moins grande *intensification de la lumière*, intensification qui n'est autre que l'accélération négative ou positive des photons. La trace du passage de ces derniers dans l'objectif étant elle-même couplée, à la plus ou moins grande rapidité des calculs nécessaires à la numérisation de l'image; l'ordinateur du PERCEPTRON fonctionnant à la manière d'une sorte de CORTEX OCCIPITAL ÉLECTRONIQUE.

N'oublions cependant pas que « l'image » n'est

ici qu'un vain mot puisque l'interprétation de la machine n'a rien à voir (c'est le cas de le dire!) avec la vision habituelle. L'image électro-optique n'est, pour l'ordinateur, qu'une série d'impulsions codées, dont nous ne pouvons pas même imaginer la configuration puisque, justement, dans cette « automation de la perception », *le retour-image n'est plus assuré.*

Remarquons cependant que la vision oculaire n'est elle-même qu'une série d'impulsions lumineuses et nerveuses que notre cerveau décode rapidement (20 millisecondes par image), la question de « l'énergie de l'observation » des phénomènes restant, aujourd'hui encore, sans réponse malgré les progrès de nos connaissances en matière d'aveuglement psychique ou physiologique.

Vitesse de la lumière ou lumière de la vitesse? la question reste entière, malgré la possibilité déjà évoquée d'une troisième forme d'énergie : l'énergie cinématique, *énergie-en-image,* fusion de l'optique ondulatoire et de la cinématique relativiste, qui prendrait place à côté des deux formes officiellement reconnues, l'énergie potentielle (en puissance) et l'énergie cinétique (en acte), l'énergie « en images » éclairant le sens d'un terme scientifique controversé, celui d'énergie observée.

Énergie observée ou énergie de l'observation? question en attente, qui devrait bientôt devenir d'actualité, avec l'essor des nombreuses prothèses de la perception assistée par ordinateur, dont le PERCEPTRON sera l'aboutissement logique, mais d'une logique paradoxale, puisque cette « perception objective » nous sera interdite à jamais.

En effet, devant cette dernière automation, les catégories habituelles de la réalité énergétique ne suffisent plus : si le temps réel l'emporte sur l'espace réel, si l'image l'emporte sur l'objet, voire l'être présent, si le virtuel l'emporte sur l'actuel, il faut tenter d'analyser les retombées de cette logique du temps « intensif » sur les différentes représentations physiques. Là où l'ère du temps « extensif » justifiait encore une logique dialectique *en distinguant nettement le potentiel de l'actuel,* l'ère du temps intensif exige une meilleure résolution du principe de réalité où la notion de virtualité serait elle-même revue et corrigée.

D'où notre proposition d'accepter le paradoxe logique d'une véritable « énergie de l'observation » dont la théorie de la relativité offrait la possibilité en installant la vitesse de la lumière comme nouvel *absolu,* introduisant par là même un troisième genre d'intervalle, l'intervalle du genre lumière, à côté des intervalles classiques d'espace et de temps. En fait, si le trajet de la lumière est absolu, comme l'indique son signe nul, c'est que le principe de la *commutation* instantanée de l'émission/réception a déjà supplanté celui de la *communication* qui nécessitait encore un certain délai.

Ainsi, la prise en compte du troisième type énergétique contribuerait à modifier la définition même du réel et du figuré, puisque la question de la RÉALITÉ deviendrait alors celle du TRAJET de l'intervalle lumière, et non plus tellement celle de l'OBJET et des intervalles d'espace et de temps.

Dépassement intempestif de « l'objectivité », après l'être du sujet et l'être de l'objet, l'intervalle du

genre lumière mettrait à jour *l'être du trajet.* Ce dernier définissant l'apparence ou, plus exactement, la *trans-apparence* de ce qui est, la question philosophique ne serait plus : « A quelle *distance* d'espace et de temps se trouve la réalité observée? » mais cette fois : « A quelle *puissance,* autrement dit à quelle vitesse, se trouve l'objet perçu? »

L'intervalle du troisième genre introduit donc nécessairement à l'énergie du troisième genre : l'énergie de l'optique cinématique de la relativité. Ainsi, si la vitesse-limite de la lumière est l'absolu qui succède à ceux du temps et de l'espace newtoniens désormais relativisés, *le trajet prend le pas sur l'objet.* Comment, dès lors, situer le « réel » ou le « figuré », sinon par un « espacement » qui se confond avec un « éclairement »? L'écartement spatio-temporel n'étant, pour l'observateur attentif, qu'une figure particulière de la lumière, plus précisément encore : de la lumière de la vitesse.

En effet, si la vitesse n'est pas un phénomène mais bien *la relation entre les phénomènes* (la relativité même), la question évoquée de la distance d'observation des phénomènes se résume dans la question de la puissance de perception (mentale ou instrumentale). D'où l'urgence d'estimer les signaux lumineux de la réalité perceptive, en intensité, c'est-à-dire en « vitesse », plus qu'en « ombres et lumière », en reflet et autres désignations désormais caduques.

Lorsque les physiciens parlent encore aujourd'hui de *l'énergie observée,* il s'agit donc bien d'un malentendu, d'un contresens affectant l'expérience scientifique elle-même, puisque c'est moins la lumière

que la vitesse qui sert à voir, à mesurer et donc à concevoir la réalité.

Il y a quelque temps déjà, la revue *Raison présente* interrogeait : « La physique contemporaine abolit-elle le réel ? » L'abolir, sûrement pas ! Le résoudre, certainement, mais au sens où l'on parle aujourd'hui d'une meilleure « résolution de l'image ». Effectivement, depuis Einstein, Niels Bohr et quelques autres, la résolution temporelle et spatiale du réel est en cours de réalisation accélérée !

Rappelons ici qu'il ne saurait y avoir de relativité sans l'optique relativiste (l'optique ondulatoire) de l'observateur, ce qui amènera d'ailleurs Einstein à envisager d'intituler sa théorie : *théorie du point de vue,* ce « point de vue » qui se confond nécessairement avec la fusion relativiste de l'optique et de la cinématique, autre dénomination de cette « énergie du troisième type » que je propose d'ajouter aux deux autres.

De fait, si toute image (visuelle, sonore) est la manifestation d'une énergie, d'une puissance méconnue, la découverte de la persistance rétinienne serait beaucoup plus que l'aperçu d'un *retard* (l'empreinte de l'image sur la rétine), c'est la découverte d'un *arrêt-sur-image* qui nous parle du défilement, de ce « temps qui ne s'arrête pas » de Rodin, c'est-à-dire du temps intensif de la clairvoyance humaine. En effet, s'il y a bien, à un moment donné du regard, une fixation, c'est qu'il existe une énergétique de l'optique, cette « énergétique cinématique » n'étant finalement que la manifestation d'une troisième forme de puissance, sans laquelle la distance et le relief n'existeraient apparemment pas,

puisque cette même « distance » ne saurait exister sans « délai », le distancement n'apparaissant que grâce à l'éclairement de la perception, ainsi que l'estimaient, à leur manière, les antiques [7].

Mais revenons, pour terminer, à la crise de la foi perceptive, à cette automation de la perception qui menace l'entendement. Outre son optique vidéographique, la machine de vision utilise aussi la numérisation de l'image pour faciliter la reconnaissance des formes. Remarquons cependant que *l'image de synthèse,* comme son nom l'indique, n'est en réalité qu'une « image statistique » qui ne surgit que grâce aux rapides calculs des PIXEL composant le code de représentation numérique – d'où la nécessité, pour décoder un seul de ces PIXEL, d'analyser ceux qui le précèdent et ceux qui le suivent immédiatement –, l'habituelle critique de la pensée statistique génératrice *d'illusions rationnelles* se reporte donc nécessairement sur ce que l'on pourrait appeler ici la pensée visuelle de l'ordinateur; *l'optique numérique* n'étant guère plus qu'une optique statistique capable de générer une série d'illusions visuelles, « illusions rationnelles », elles aussi affectant non seulement le raisonnement mais l'entendement.

Art d'informer sur les tendances objectives hier,

7. A ce propos, l'ouvrage de Gérard Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité,* Paris, Le Seuil, Collection des travaux, 1988.

art de la persuasion depuis peu, la science statistique, en acquérant *une optique en circuit fermé,* risque de voir se renforcer considérablement, avec ses capacités de discernement, son pouvoir, sa puissance de conviction.

Apportant à ses utilisateurs, non seulement une information « objective » sur les événements proposés, mais une interprétation optique « subjective » des phénomènes observés, la machine de vision risque fort de contribuer à un dédoublement du principe de réalité, l'image synthétique n'ayant plus rien de commun avec la pratique de l'enquête statistique habituelle. Ne parle-t-on pas déjà *d'expériences numériques* capables de suppléer aux classiques « expériences de pensée »? Ne parle-t-on pas aussi d'une *réalité artificielle* de la simulation numérique opposée à la « réalité naturelle » de l'expérience classique?

« L'ivresse est un nombre », écrivait naguère Charles Baudelaire. De fait, l'optique numérique est bien une figure rationnelle de l'ivresse, de l'ivresse statistique, c'est-à-dire d'un trouble de la perception qui affecte aussi bien le réel que le figuré. Comme si notre société s'enfonçait dans la nuit d'un aveuglement volontaire, sa volonté de puissance numérique achevant d'infecter l'horizon du voir comme du savoir.

Mode de représentation d'une pensée statistique majoritaire aujourd'hui, grâce aux banques de données, l'imagerie de synthèse devrait bientôt contribuer au développement d'un dernier mode de raisonnement.

N'oublions pas que le PERCEPTRON est mis en

œuvre pour favoriser l'émergence de « systèmes expert » de la cinquième génération, autrement dit d'une *intelligence artificielle* qui ne peut plus s'enrichir que par l'acquisition d'organes de perception...

En guise de conclusion, une fable fondée sur une invention bien réelle celle-là : le *stylo calculateur.* L'utilisation en est simple, il suffit d'inscrire l'opération sur le papier, comme on le ferait pour calculer soi-même. Lorsque cette inscription est posée, le petit écran inclus dans le stylo affiche le résultat. Magique? nullement; pendant l'écriture, un système optique *a lu* les chiffres tracés et l'électronique a déduit l'opération. Voici pour les faits, la fable c'est celle que mon stylo, aveugle celui-là, va inscrire pour toi, lecteur, sur les dernières lignes de ce livre. Imagine un instant que j'emprunte à la technique, pour écrire l'ouvrage, le prochain porte-plume : le *stylo-lecteur.* A ton avis, qu'est-ce qui s'afficherait sur l'écran, des insultes ou des compliments? Mais a-t-on jamais vu un écrivain écrire pour son stylo...

Table des matières

Une amnésie topographique 11

Moins qu'une image..... 47

L'image publique..... 75

Candide caméra..... 101

La machine de vision 123

CET OUVRAGE A ÉTÉ COMPOSÉ
ET ACHEVÉ D'IMPRIMER POUR
LE COMPTE DES ÉDITIONS GALILÉE
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH
À MAYENNE EN SEPTEMBRE 1994
NUMÉRO D'IMPRESSION : 36326.
DÉPÔT LÉGAL : OCTOBRE 1988
NUMÉRO D'ÉDITION : 350