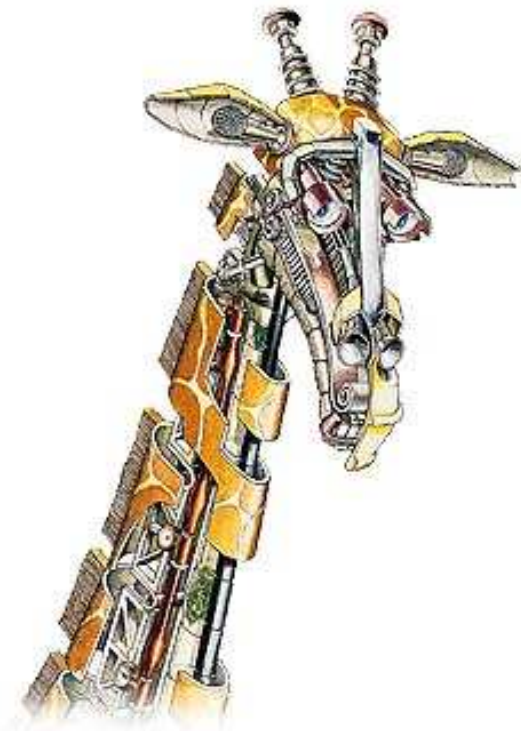


Paul Virilio

CYBERMONDE, LA POLITIQUE DU PIRE

De la révolution des transports à la révolution des transmissions



Vous êtes à vous seul un observatoire des révolutions technologiques. Depuis Bunker archéologie, votre premier livre paru en 1975, vous n'avez de cesse de dénoncer les périls de la technique et les dégâts du progrès tant dans le domaine militaire que civil. N'avez-vous pas peur de passer pour un intellectuel critique un peu vieux jeu? Car enfin, le progrès technologique n'apporte pas que des maux.

«Sans la liberté de blâmer il n'y a pas d'éloge flatteur», disait Beaumarchais. Mais sans la liberté de critiquer la technique, il n'y a pas non plus de «progrès technique», mais seulement un conditionnement... et lorsque ce conditionnement devient cybernétique, comme c'est le cas aujourd'hui avec les nouvelles technologies, la menace se fait considérable.

Nous ne sommes plus au xixe siècle mais à la fin du xxesiècle, et le débat sur les nouvelles technologies semble faire aujourd'hui l'impasse sur ce que nous avons vécu tout au long du xxe siècle à propos du progrès. Au xixe, il pouvait y avoir une naïveté vis-à-vis du progrès technique et même du progrès social. On pouvait excuser une pensée qui n'envisageait pas la dimension totalitaire des technologies nouvelles : le chemin de fer, la radio, l'utilisation négative et la pollution, tant psychologique que géologique et atmosphérique, des nouvelles technologies. Je crois qu'aujourd'hui, à l'aube du xxie siècle, il faut tirer la leçon de la négativité d'un progrès qui reste un progrès, mais qui n'est plus un progrès tout-puissant, un progrès idéalisé par une pensée que je dirais sans recul vis-à-vis de la face cachée du positivisme.

Les nouvelles technologies sont des technologies de la cybernétique. Les nouvelles technologies de l'information sont des technologies de la mise en réseaux des relations et de l'information et, en tant que telles, elles véhiculent bien évidemment la perspective d'une humanité unie, mais aussi d'une humanité réduite à une uniformité. Je crois que la question de l'accident, la question de la pollution, la question des

dégâts du progrès sans cesse répétée au cours du xxe siècle, sont de nouveau à l'ordre du jour. Vanter les mérites des nouvelles technologies, c'est certainement utile à la publicité des nouveaux produits, je ne pense pas que ce soit utile à la politique des nouvelles technologies. Il faut désormais essayer de repérer ce qui est négatif dans ce qui semble positif. Nous le savons, nous ne progressons à travers une technologie qu'en reconnaissant son accident spécifique, sa négativité spécifique...

Or, aujourd'hui, les nouvelles technologies véhiculent un certain type d'accident, et un accident qui n'est plus local et précisément situé, comme le naufrage du Titanic ou le déraillement d'un train, mais un accident général, un accident qui intéresse immédiatement la totalité du monde. Quand on nous dit que le réseau Internet a une vocation mondialiste, c'est bien évident. Mais l'accident d'Internet, ou l'accident d'autres technologies de même nature, est aussi l'émergence d'un accident total, pour ne pas dire intégral. Or cette situation-là est sans référence. Nous n'avons encore jamais connu, à part, peut-être, le krach boursier, ce que pourrait être un accident intégral, un accident qui concernerait tout le monde au même instant.

La mise en oeuvre du temps réel par les nouvelles technologies est, qu'on le veuille ou non, la mise en oeuvre d'un temps sans rapport avec le temps historique, c'est-à-dire un temps mondial. Le temps réel est un temps mondial. Or toute l'histoire s'est faite dans un temps local, le temps local de la France, celui de l'Amérique, celui de l'Italie, celui de Paris, ou celui de je ne sais où. Et les capacités d'interaction et d'interactivité instantanées débouchent sur la possibilité de mise en oeuvre d'un temps unique, d'un temps qui par là même ne réfère qu'au temps universel de l'astronomie. C'est un événement sans pareil. C'est un événement positif, et en même temps c'est un événement lourd de potentialités négatives, et je le dis parce que je suis un enfant du xxe siècle et non du xxie.

Je ne joue donc pas les cassandres, je suis seulement un véritable amateur des nouvelles technologies... Je vous rappelle d'ailleurs qu'il y a dix ans le ministère de l'Équipement, du Logement, de l'Aménagement du territoire et des Transports me décernait à l'unanimité de son jury le Grand Prix national de la critique!

Il y a dans votre travail une continuité entre vos analyses ayant trait à la révolution des transports du xixe siècle et celles portant sur les technologies du virtuel de notre fin de siècle. Le rapprochement que vous faites entre les deux passe par la notion de vitesse. Pourquoi accordez-vous tant d'importance à celle-ci?

La question de la vitesse est une question centrale qui fait partie de la question de l'économie. La vitesse est à la fois une menace, dans la mesure où elle est capitalisée, tyrannique et, en même temps, elle est la vie même. On ne peut pas séparer la vitesse de la richesse. Si l'on donne une définition philosophique de la vitesse, on peut dire qu'elle n'est pas un phénomène, mais la relation entre les phénomènes. Autrement dit, la relativité même. On peut même aller plus loin et dire que la vitesse est un milieu. Elle n'est pas simplement un problème de temps entre deux points, elle est un milieu qui est provoqué par le véhicule. Ce véhicule peut être métabolique : voir le rôle de la cavalerie dans l'histoire; ou technique : le rôle du navire dans la conquête maritime, les chemins de fer ou les avions transatlantiques - et conditionne les sociétés. Le cheval a conditionné l'histoire à travers les grands conquérants, la marine, elle, a conditionné la colonisation. Comme le disait Michelet, «qui dit grande colonie dit grande marine». La marine, c'est une vitesse. Donc, pour moi, la vitesse, c'est mon milieu.

Pourquoi?

Parce que je suis un enfant de la Blitzkrieg. Je suis né en 1932 et, dès les premières années de ma jeunesse, je me suis trouvé confronté à la vitesse de la guerre et à la vitesse des transmissions grâce au rôle de la radio - y compris celle de la France libre.

Quel lien faites-vous entre la vitesse et le pouvoir?

Le pouvoir est inséparable de la richesse et la richesse est inséparable de la vitesse. Qui dit pouvoir dit, avant tout, pouvoir dromocratique - dromos vient du grec et veut dire «course» -, et toute société est une «société de course». Que ce soit dans les sociétés anciennes à travers le rôle de la chevalerie (les premiers banquiers romains étaient des chevaliers) ou que ce soit dans la puissance maritime à travers la conquête des mers, le pouvoir est toujours le pouvoir de contrôler un territoire par des messagers, des moyens de transport et de transmission. Indépendamment de l'économie de la richesse, une approche du politique ne peut se faire sans une approche de l'économie de la vitesse. Le rôle de la vitesse est différent selon la société considérée. Le Moyen Âge connaît les pigeons voyageurs avec Jacques Coeur, le grand financier de l'époque. La société coloniale connaît la puissance maritime de l'Angleterre et de la France. La société d'après-guerre connaît la puissance aérienne avec la capacité des avions supersoniques qui franchissent le mur du son dans les années 50. Aujourd'hui, la société mondiale est en gestation et ne peut être comprise sans la vitesse de la lumière, sans les cotations automatiques des bourses de Wall Street, de Tokyo ou de Londres.

Le pouvoir est au fond ce qui redonne du mouvement...

La vitesse est le pouvoir même. La figure du pharaon, image

classique et curieusement oubliée, est éloquente. Tout le monde a en tête l'image du pharaon Toutankhamon avec ses deux mains croisées sur la poitrine. On voit cette image dans le sarcophage. Il a dans une main un fouet et dans l'autre un crochet. Certains archéologues ont affirmé que le fouet était un chasse-mouches - un chasse-mouches comme signe du pouvoir pharaonique, c'est vraiment d'une imbécillité crasse. Le fouet sert en fait à faire accélérer le char de combat et le crochet à le freiner, à retenir les rênes. Donc, le pouvoir pharaonique, comme tout pouvoir, est à la fois retenue, frein, sagesse et accélération. C'est vrai du pontife, du grand Conducator Ceausescu et du grand timonier. L'image de Mao Tsé-toung, de Ceausescu ou du pharaon est toujours la même. Tous conduisent, guident les énergies et donnent un rythme à la société qu'ils contrôlent.

Vous dites : «Le pouvoir est toujours pouvoir de saisir.» Ne peut-on pas imaginer un pouvoir qui aurait pour fonction de faciliter l'émancipation des citoyens? Ne seriez-vous pas déçu par l'idéal des Lumières?

Je suis bien sûr un démocrate. Je l'ai toujours été, mais selon moi il n'y a pas de pouvoir sans loi et sans régulation. La régulation d'un livre, d'une constitution et donc d'une justice. Il y a une justice de la richesse et de l'économie, donc du partage. Il y a aussi une économie et une justice de la vitesse. Dans le passé, la noblesse était d'abord une classe de vitesse tout comme la chevalerie. Le manant, lui, n'a que ses vaches! La question de la vitesse, c'est en fait celle de sa démocratisation. Les sociétés anciennes ne mettaient en oeuvre que des vitesses relatives : celles du cheval, du navire ou bien celle de véhicules tels que le train ou la voiture. Or ces vitesses étant relatives, elles pouvaient encore être démocratisées. Ce n'est pas un hasard si la première démocratie antique, la démocratie grecque, est une démocratie de la trière, le navire le plus rapide de l'époque. Comme le dit la

Constitution des Athéniens: «Ceux qui gouvernent les navires gouvernent la Cité.» Dans la société démocratique des origines, la vitesse étant relative, il fallait beaucoup d'hommes pour manoeuvrer la trière, pour ramer. Et le besoin de force de travail permettait un partage équitable.

Cela a été vrai de toutes les vitesses relatives jusqu'à l'avion. Par contre, à partir du moment où on change d'époque et où l'on met en oeuvre la vitesse absolue des ondes électromagnétiques, le temps réel, la question de la démocratisation de la vitesse absolue se pose.

Vous voulez dire du mouvement absolu...

Oui, car le propre de la vitesse absolue, c'est d'être aussi le pouvoir absolu, le contrôle absolu, instantané, c'est-à-dire un pouvoir quasi divin. Aujourd'hui, nous avons mis en oeuvre les trois attributs du divin : l'ubiquité, l'instantanéité, l'immédiateté; l'omnivoyance et l'omnipuissance. Ça n'a plus rien à voir avec la démocratie, c'est une tyrannie.

Les multimédias nous mettent face à une question : pourrions-nous trouver une démocratie du temps réel, du live, de l'immédiateté et de l'ubiquité? Je ne le pense pas, et ceux qui s'empressent de dire oui ne sont pas très sérieux.

La révolution industrielle au xixe siècle préfigure-t-elle cet espace-temps technologique que nous connaissons aujourd'hui?

Il va de soi que la révolution industrielle a inauguré la révolution des transports. C'est d'ailleurs curieux de constater à quel point la révolution industrielle domine le terme même de révolution des transports, alors qu'à mon avis cette dernière est plus importante, par ses conséquences sociopolitiques, géopolitiques et géostratégiques, que la première. Mais toutes deux sont contemporaines et produites l'une par l'autre. La révolution

des transports a modifié le milieu de nos sociétés d'une manière considérable. La révolution des chemins de fer, la révolution de la machine à vapeur, qui donnera naissance aux grands navires et à la puissance maritime, réalisent une révolution de l'espace-temps. À partir du moment où la société est entraînée vers la mise en oeuvre d'une vitesse industrielle, on passe très insensiblement de la géopolitique à la chronopolitique.

Quand on lance les chemins de fer au xix^e siècle, Audibert, l'ingénieur des chemins de fer, dit: «Si nous parvenons à faire arriver les trains à la seconde près, nous aurons doté l'humanité de l'instrument le plus efficace pour la construction du monde nouveau.» Et ce moyen s'appelle chronopolitique. Ce n'est pas encore la cybernétique, mais c'est déjà la chronopolitique. À partir de là, il y a une désaffection du terroir, pour ne pas dire du territoire, d'où le commencement de la fin du paysannat et de l'opposition ville/campagne au profit de la ville, d'où le grand drainage des populations rurales vers les villes industrielles. En conséquence, une mutation considérable du lieu de peuplement s'opère. Les hommes vont s'entasser dans les villes autour des grandes entreprises et le paysannat va devenir prolétariat.

Le mythe saint-simonien du rapprochement entre les peuples qui a accompagné la révolution des transports se retrouve aujourd'hui chez des auteurs qui voient dans l'informatique un moyen de développer l'échange et la communication entre les citoyens. Je pense, par exemple, à La Planète relationnelle d'Albert Bressand et Catherine Distler, paru chez Flammarion en 1995. Comment expliquez-vous la persistance de ce mythe communicationnel?

Au xixe siècle, on pense que le chemin de fer va faire la démocratie mondiale et réunir les peuples d'Europe en une seule agora. L'idée est que les chemins de fer vont favoriser la convivialité et la solidarité. Je rappelle

qu'il y a les trains balnéaires, des express qui coûtent cher et qui ne vont pas très loin, à Deauville, par exemple; il y aura par la suite des premières, des deuxièmes et des troisièmes classes. Là, nous avons donc de vraies «classes de vitesse». Il faut être riche pour prendre l'express, alors que l'omnibus est réservé aux plus pauvres, qui vont se tremper les pieds dans la Manche. Autour des loisirs balnéaires s'organise déjà une démocratisation des chemins de fer, qui ne sont plus simplement le moyen du drainage des paysans vers la ville, mais aussi celui de la découverte de la mer, de l'étranger - beaucoup d'Anglais viennent à Houlgate ou dans d'autres ports de France. On se trouve donc face à une dimension ludique de la démocratisation des transports.

L'idée que le cyberspace puisse servir la démocratie vous paraît donc absurde?

Plutôt! Car chaque fois qu'il y a un progrès de vitesse, on nous dit : la démocratie suivra; or on sait bien que ce n'est pas le cas. Pour reprendre l'exemple de la révolution des chemins de fer, je rappelle que c'est en utilisant ces derniers que les Allemands nous ont attaqués en 1914. Il y a l'illusion d'une vitesse salvatrice, l'illusion que le rapprochement exagéré des populations ne va pas amener des conflits mais l'amour, qu'il faut aimer son lointain comme soi-même. Je crois que c'est aujourd'hui une véritable illusion. Au xixe siècle, cet aveuglement était compréhensible. Le progrès est alors encore un mythe parce qu'on n'a pas pu vérifier les dégâts qu'il entraîne. Ce qui est normal à l'époque, c'est de croire au caractère totalement bienfaisant de la science et de la technique; au xxie siècle, ce serait impensable. Le xxie siècle a vu les dégâts du progrès, ce qui ne veut pas dire que l'on doive revenir en arrière et nier les acquis de la révolution industrielle et de la révolution des transports.

Aujourd'hui, il y a un illusionnisme qui est lié à la publicité. Il n'y a

pas de révolution industrielle sans l'innovation de la publicité. D'ailleurs, l'école dans laquelle nous nous trouvons a été fondée il y a cent trente ans par beaucoup de saint-simoniens, et en particulier par Émile de Girardin, le patron de la presse moderne qui a introduit la publicité dans la presse pour soustraire celle-ci au contrôle de l'État. L'industrie connaîtra donc le développement de la réclame, qui ira de pair avec la propagande du progrès. Le progrès au xixe siècle est appelé «grand mouvement». Ainsi, l'héroïsation du progrès et de la vitesse est un phénomène lié aux débuts de la publicité et aux débuts des nécessités publicitaires. Les premières affiches du Chemin de fer français et les peintures dans les gares sont de la publicité pour le transport. Je me souviens de fresques qui montraient un train au départ avec des plages et des ports à l'horizon. Dans certaines gares, il y avait des peintures qui représentaient les bains de mer. C'était une sorte de publicité sociale pour les loisirs.

Cela signifierait-il qu'il y aurait une connivence entre ce progrès de la vitesse et l'image du monde que l'on se donne? On a l'impression à vous lire qu'il y a une rencontre entre la vitesse et ce que vous appelez «la machine de vision».

La vitesse donne à voir. Elle ne permet pas simplement d'arriver plus vite à destination, mais elle donne à voir et à concevoir. À voir, jadis avec la photographie, le cinéma, et à concevoir aujourd'hui avec l'électronique, le calculateur et l'ordinateur. La vitesse change la vision du monde. Au xixe siècle, avec la photographie et le cinéma, la vision du monde devient «objective». (Le mot «objectif» apparaît non seulement dans l'appareil photographique, mais aussi dans la pensée philosophique et politique.) On peut dire qu'aujourd'hui elle devient «téléobjective». C'est-à-dire que la télévision et le multimédia écrasent les plans rapprochés du temps et de l'espace comme une photo au téléobjectif écrase l'horizon.

Donc, la vitesse donne à voir le monde autrement, et c'est à partir du xix^e siècle que cette vision du monde change et que l'espace public devient une image publique à travers la photographie, le cinématographe et la télévision.

Que voulez-vous dire par «vision du monde»?

Je reprends le terme allemand Weltanschauung, qui me semble très important et très évocateur.

Le terme «vision du monde» pourrait aussi bien être remplacé par le terme «perception du monde». Pourriez-vous développer cette idée de perception? Les philosophes diraient qu'il y a chez vous un a priori perceptif...

C'est vrai, j'aurais du mal à le nier...

Ce primat que vous donnez à la perception, sur quoi repose-t-il?

J'ai été adepte de la Gestalttheorie, j'ai été auditeur libre de Merleau-Ponty et j'ai fait de la peinture. Je suis donc un homme du percept tout autant que du concept - sans être berkeleyen pour autant. La grande rupture du xix^e siècle, parallèlement à la révolution des transports, c'est la venue d'une esthétique de la disparition qui succède à l'esthétique de l'apparition.

L'esthétique de l'apparition est le propre de la sculpture et de la peinture. Les formes émergent de leurs substrats - le marbre pour une statue de Michel-Ange, la toile pour une peinture de Léonard de Vinci - et la persistance du support est l'essence de la venue de l'image. Celle-là même qui émerge à travers l'esquisse et se fixe avec un vernis - de la même façon qu'on polit le marbre.

Avec Niepce et Daguerre va naître une esthétique de la disparition. En passant par l'invention de la photo instantanée qui permettra le photogramme cinématographique, l'esthétique sera mise en mouvement. Les choses existeront d'autant plus qu'elles disparaîtront. Le film est une esthétique de la disparition mise en scène par les séquences. Ce n'est pas simplement un problème de transport, c'est déjà la vitesse de prise de vue de l'instantané photographique, puis la vitesse de vingt-quatre images par secondes du film qui révolutionneront la perception et changeront totalement l'esthétique. Face à l'esthétique de la disparition, il n'y a plus qu'une persistance rétinienne. Pour voir s'animer les images de la séquence, du photogramme, il faut qu'il y ait persistance rétinienne. Donc, on passe de la persistance d'un substrat matériel - le marbre ou la toile du peintre - à la persistance cognitive de la vision. C'est la possibilité de faire des photos instantanées, autrement dit d'accélérer la prise de vue, qui va favoriser l'apparition d'une esthétique de la disparition que la télévision et la vidéo prolongent aujourd'hui.

Si l'on considère d'un côté Cézanne, qui disait qu'en peignant des pommes il cherchait à traduire «l'être pommesque de la pomme», et de l'autre, une photo de Doisneau, qui donne à voir le «ça a été» dont parlait Roland Barthes, quelle différence faites-vous entre une peinture du xixe siècle et un cliché?

À mon avis, les deux sont liés, on ne peut pas séparer un dessin de Rodin - ses dessins sont animés, c'est déjà du cinéma -, une photo et une peinture du xixe siècle. Cézanne et les impressionnistes auraient été impossibles sans l'apparition de la photo, c'est-à-dire sans la négation d'un mode de représentation du monde que la photographie s'est accaparé. Le «réalisme», l'objectivisme, l'objectivité photographique amènent les grands peintres à diverger.

Vous voulez dire que leur travail sur la peinture est une forme de résistance à la photographie?

Tout à fait. Une divergence s'opère. Seurat et le pointillisme, Signac ensuite; les impressionnistes, Cézanne, Monet... sont une première divergence par rapport à l'apparition du cliché photographique. Leur réalité, leur façon de peindre est déjà conditionnée par une résistance à la réalité. La réalité diverge, elle n'est plus exactement ce qu'elle était.

On ne peut pas séparer les phénomènes de perception qui se succèdent à cette époque. Si Rodin fait des dessins animés et non pas simplement des dessins de sculpteur, c'est parce qu'il est un homme du modelage, du plâtre. Il se rend très bien compte que la question de la vitesse de mise en forme d'un volume est plus importante que le volume lui-même. Le plâtre n'est pas une matière noble, ce n'est pas un Michel-Ange. Rodin est aussi efficace dans ces plâtres qu'il triture avec ses doigts à une vitesse extraordinaire que dans ses dessins de nus qui sont inouïs et que l'on peut d'ailleurs apparenter à des photogrammes - il est déjà dans l'ère de la photo-cinématographie. On ne peut pas séparer la photographie de la cinématographie. Des couples se sont noués et la peinture a divergé jusqu'à l'abstraction, voire à la disparition... En ce moment, la peinture et le dessin sont en voie de disparition, comme l'écrit risque de disparaître derrière le multimédia.

Peut-on toujours diverger?

Dans l'ordre des vitesses relatives, à mon avis, oui. Le propre de l'homme est de résister. Malraux disait : «On est un homme quand on sait dire non.» Je crois qu'en ce moment on ferait bien de s'en souvenir. Bref, je trouve que la divergence, la résistance des peintres du XIX^e siècle est extraordinaire. Elle est une leçon pour les écrivains. Joyce, Beckett, Kafka

sont déjà des hommes de la divergence de l'écriture.

Revenons à l'image. Un des points forts de votre réflexion porte sur la seconde guerre mondiale et sur l'école documentariste. Selon vous, les cinéastes de guerre ne sont pas que des témoins, ils anticipent le monde à venir. Pouvez-vous illustrer cette idée?

La guerre révèle de façon immédiate que toute bataille, tout conflit est un champ de perception. Le champ de bataille est d'abord un champ de perception. Voir venir, savoir que l'autre va attaquer sont des éléments déterminants de la survie. à la guerre, il ne faut pas être surpris, car si on est surpris on est mort. La guerre de 1914 puis la seconde guerre mondiale modifieront radicalement le champ de perception. Jusqu'à la première guerre mondiale, la guerre s'est toujours faite avec des cartes. Yves Lacoste disait d'ailleurs : «La géographie sert à faire la guerre.» Il se trouve que les cartes sont dessinées à l'aide de repères topographiques, de levés topographiques pour régler les tirs d'artillerie. La guerre de 1914 est déjà une guerre, sinon totale, du moins à tendance totalitaire, et elle détruira tous les repères topographiques de l'est de la France. On aura ainsi impérativement besoin de réaliser des photos-mosaïques, après chaque duel d'artillerie pour s'y retrouver et pour ne pas se massacrer inutilement les uns les autres. Les premiers avions ne serviront pas à combattre mais à observer de haut, comme les premiers ballons serviront à photographier les lignes adverses. C'est donc le cinéma, la photo-cinéma, la photo-mosaïque et le film documentaire qui vont servir à faire la guerre et favoriser une vision élargie du champ de bataille. Dans le passé, pour avoir une vision de l'ennemi, on montait sur un point haut ou une tour de guet et on voyait venir. Là, on a pris l'avion et la caméra pour essayer de repérer l'adversaire.

La première guerre mondiale est donc un bouleversement de la perception, et bien avant Dziga Vertov - je rappelle que L'Homme à la

caméra date de 1929 et que les voitures d'actualité que lancera Dziga Vertov en 1921 sont déjà utilisées pour faire la guerre cinq ou six ans avant. On refuse aux civils de photographier ou de filmer la guerre - à l'exception de Griffith - mais, par contre, on se sert de la photographie inventée par Niepce et Daguerre et on utilise les premières caméras pour filmer les champs de bataille. Jean Renoir est aviateur et photographe d'observation pendant la guerre de 1914. Dès 1914, la guerre devient un film de guerre; ce ne sont plus les tableaux de batailles ou les cartes surlignées en rouge ou en bleu, mais un film.

Un film édifiant ou un film de propagande?

Le documentarisme se développera surtout en Angleterre pendant la seconde guerre mondiale, en partie grâce à Vertov. Mais on ne peut pas comprendre Vertov et L'Homme à la caméra ou le documentarisme qui naît alors sans remonter à la guerre de 1914.

Il faut aussi parler de l'aspect propagande. Très vite, la publicité, dont on a parlé à propos des moyens de transport, devient une véritable propagande. Celle-ci a besoin de s'appuyer sur des photos. Les cinéastes de guerre l'alimentent dans les deux camps. Cette leçon ne sera pas perdue lors de la seconde guerre mondiale, puisque celle-ci sera une guerre idéologique, une guerre d'opinion entre les alliés, le fascisme ou le nazisme. On sait très bien que la guerre de 1939-1945 est une guerre de la radio et du cinéma. C'est une guerre de l'aviation et des chars, c'est la Blitzkrieg des chars qui envahissent la France, c'est la destruction de Coventry et de Rotterdam... Mais c'est également l'utilisation forcenée par Goebbels du cinéma et de la radio, qu'il contrôle intégralement, et aussi l'utilisation de cette dernière pour la Résistance. Le général de Gaulle disait d'ailleurs que, sans la radio, il n'y aurait pas eu de France libre. D'un côté

Hitler commande ses généraux et ses troupes par radiotéléphone, de l'autre il dirige son peuple par la radio et les cinémas d'actualité.

On ne se rend pas compte à quel point les films d'actualité (ceux de Mussolini, le Duce, s'appellent Luce, la lumière du fascisme italien) sont l'équivalent du «20 heures» télévisé. C'est là que la politique se joue. Avant le film fictionnel, il y avait les actualités où le grand conducatore, Mussolini, et le Führer parlaient. C'est aussi ce qui apparaît dans les cérémonies politiques théâtrales, comme celle de Nuremberg qui, avant même de devenir un film de propagande, est du théâtre filmé, une manière esthétique de faire de la politique. Je pense au Triomphe de la volonté de Leni Riefenstahl et à la cérémonie nocturne dans le stade éclairé par des projecteurs de la défense antiaérienne. Le film devient alors le lieu d'un combat et le documentarisme anglais s'opposera à cette tyrannie des actualités allemandes en inventant des actualités critiques. D'abord des actualités qui ont une simplicité, une naïveté voulues, et ensuite des actualités critiques, c'est-à-dire une sorte d'ethno-cinéma que les Anglais développeront avant l'école documentariste des vidéastes américains.

On est donc passé de la publicité à la propagande et de la propagande à l'occupation d'un territoire émotionnel. Les populations qui écoutent, le soir, les actualités à la radio - « les Français parlent aux Français» - habitent un territoire virtuel qui est celui de la France libre. Par contre, ceux qui écoutent le Führer déglutir dans son micro sont dans un autre pays virtuel.

Et pourtant, ROME, VILLE OUVERTE annonce une renaissance du cinéma. Avec ce film, c'est un «monde possible» qui se dessine. N'est-ce pas paradoxal de penser que la guerre soit à l'origine du nouveau réalisme italien?

Ce paradoxe me suit depuis ma naissance. Pour moi, la phrase clé

est une phrase de Hölderlin : «Mais là où est le danger, là aussi croît ce qui sauve.» Autrement dit, là où est le plus grand danger, là aussi se trouve le salut. Le salut est au bord du précipice, et chaque fois qu'on approche du danger on approche du salut. C'est le paradoxe de la société moderne, et le réalisme italien de Rossellini que j'aime beaucoup est, comme l'école documentariste anglaise, une approche sociologique ou ethnologique de la réalité. Là encore, de la même manière que les peintres ont divergé, les cinéastes divergent. Ils ont vu les dégâts du progrès de la propagande - cela a donné la presse moderne et les abus actuels - et ont divergé vers une approche fine, artistique, à travers Rossellini jusqu'à la «nouvelle vague». Hiroshima mon amour a provoqué en 1959 un bouleversement comparable à celui engendré par Seurat ou Cézanne à l'époque de l'impressionnisme. L'art se libère alors de la publicité, d'un message prédigéré. Le propre de la publicité est d'avoir un message caché, et le propre de l'art, c'est de ne point en avoir sinon le sien, et c'est un grand mystère.

L'art se libère ainsi du récit linéaire...

Et au niveau de la structure, il reprend l'héritage d'Eisenstein, c'est-à-dire l'art du montage. Il travaille en séquences courtes parce que, pendant la guerre, on ne peut pas travailler longtemps. Les visions de la guerre sont menaçantes pour le photographe et le cinéaste. On découvre alors des montages-cut. Maurice Tourneur les a développés aux États-Unis, mais ils ont été inventés par les actualités. On fait des montages-cut dans les actualités parce qu'on ne peut pas faire autrement. Il y a une nécessité du risque encouru qui implique un montage haletant, un montage où les changements de temps, le changement de plan et le changement de point de vue vont l'emporter et amener une sorte de cubisme du cinéma. C'est l'équivalent de ce qu'a été le cubisme, mais cette fois avec la réalité pour

matériau. On aura un oeil de mouche, celui de la peur, celui de «je détourne la tête, je n'ai plus le temps de photographier», etc. Nous sommes devant une divergence, et le grand cinéma qui se termine aujourd'hui par les Wiseman, les Godard, les Ken Loach et beaucoup d'autres est sorti de cela.

On peut dire que la peur sera transférée dans le personnage.

D'autant plus que les années 1945-1950 sont les années de la dissuasion nucléaire, de la grande angoisse qui aura duré quarante ans. J'ai vécu cela et je dois dire que la peur devient à l'époque un phénomène de masse. Pendant la guerre, il y a eu des peurs de masse liées aux populations exterminées, mais elles n'ont pas duré très longtemps - souvent le temps d'un bombardement ou d'une prise d'otages. À partir de 1945-1950, le monde a peur de la fin du monde. C'est l'époque de la dissuasion nucléaire et du cinéma haletant, ce cinéma du suspense qui est le cinéma de l'angoisse, c'est-à-dire de la survie. Nous vivons parce que nous survivons encore. Nous sommes entrés dans un autre monde qui n'est plus celui de la vitesse des transports et de la vitesse des transmissions - avec le développement de la télévision et celui des lignes aériennes - mais celui de l'âge atomique, c'est-à-dire dans la possibilité d'une fin du monde décidée par l'homme à travers une guerre totale entre l'Est et l'Ouest. Hiroshima mon amour est le grand film de cette entrée en dissuasion de l'art, il ne ressemble à aucun autre. Il n'y a pas que les partis politiques et les armées qui ont été dissuadés. L'art aussi a été dissuadé.

La révolution technologique des transports et des transmissions a également changé notre rapport à la machine. Il fut un temps où il était possible de démonter et remonter le moteur d'une machine. Or, avec le microprocesseur, on ne peut plus faire ce travail de décomposition de l'outil technique. Comme disait Gilbert Simondon, le «mode d'existence des objets techniques» a changé.

Simondon a écrit ce livre en 1957. Par son titre même, c'est une révolution Du mode d'existence des objets techniques. On entre dans l'ère de l'automate, non pas le vieux mythe, mais le robot travailleur. L'idée que Simondon présente là est un des souhaits de l'ingénierie de l'époque : faire un moteur dont on souderait le capot et qui par là même s'isolerait totalement de l'être. Il s'isolerait non seulement de l'homme-mécanicien qui monte ou qui démonte ce moteur, mais aussi de l'homme-pilote, de l'homme-conducateur. Dans les années 50, et même dès 1945, les Allemands utilisent les premiers robots. Les V1 sont des robots qui possèdent une centrale d'inertie qui leur permet de se diriger vers Londres. Mais il y a aussi les petits chars Goliath qui sont téléguidés par fil et qui vont exploser contre les grands chars Sherman. De leur côté, les Américains inaugurent, dès 1945, la télémétrie pour le bombardement. J'ai en mémoire un film d'une forteresse B17 qui décolle totalement vide, les commandes fonctionnant grâce à des pilotes qui la guident du sol à l'aide d'une télécommande. L'intérêt de Simondon est de dire qu'un être technique émerge à côté de l'être vivant. Il y a un être inanimé à côté de l'être animé.

Oui, mais cet être ne fait pas encore peur. Il a l'air relativement maîtrisable.

Pas pour longtemps. Norbert Wiener craignait déjà, en 1952, que la cybernétique, dont il est l'un des inventeurs avec Alan Turing et Claude Shannon, ne devienne une menace pour la démocratie. L'atomique est une

grande révolution, l'informatique aussi, et les hommes que je viens de citer sont cependant conscients que l'on peut aller vers un contrôle totalitaire des populations en utilisant l'informatique et la robotique, sans la garantie politique qui s'impose. Rappelons que la cybernétique - du grec kubernân : «diriger» - traite des processus de commande et de communication entre les hommes et les machines. Ces deux populations, celle des êtres vivants et celle des objets techniques, peuvent donc entrer en conflit. Et ce sont ceux-là mêmes qui mettent en oeuvre les automates de la première cybernétique qui alertent l'opinion sur les risques politiques encourus! Bel exemple de critique de la technique par ses inventeurs!

Face aux microprocesseurs et à l'informatique naissante, Simondon pensait qu'il fallait absolument réinstaurer une culture technique, repenser les arts et les métiers dans leur version post moderne. Un meilleur enseignement de la technique ne serait-il pas une manière d'échapper au tout-informatique et au tout-technologique?

Nous sommes toujours confrontés à un phénomène de collaboration ou de résistance. On l'a vu avec les peintres, avec les cinéastes qui divergent, et on le voit à travers les technosciences. La culture technique est une nécessité, comme la culture artistique l'a été. Malheureusement, cette culture technique n'a pas été développée et reste très largement élitaire. Il n'y a pas de démocratisation de cette culture technique. Face à l'objet technique quel qu'il soit, il faut de nouveau diverger. Il faut devenir critique. L'impressionnisme est une critique de la photographie et le documentarisme une critique de la propagande. Donc, aujourd'hui, il faut inaugurer une critique d'art des technosciences pour faire diverger le rapport à la technique. En tant qu'amateur d'art, je ne peux développer mon intérêt pour la technique qu'à travers la critique. Seule la critique peut faire progresser la culture technique. Il n'y a pas d'acquis sans perte. Quand on

invente un objet technique, par exemple l'ascenseur, on perd l'escalier; quand on inaugure les lignes aériennes transatlantiques, on perd le paquebot...

... et quand on inaugure le TGV, on perd le paysage!

Oui. Et ce n'est pas être négativiste que d'avancer cette idée. C'est entrer dans une culture technique qui reprendrait ce qui s'est fait de mieux à l'époque de l'impressionnisme ou à l'époque du documentarisme. Si nous ne voyons pas s'accroître dans les années qui viennent le nombre des critiques d'art, il n'y aura pas de liberté face aux multimédias et aux technologies nouvelles. Il y aura une tyrannie de la technoscience.

Cette tyrannie s'applique-t-elle à la recherche? N'y a-t-il pas un peu de phobie dans votre position? Cédez-vous par exemple à la peur des expérimentations sur l'embryon humain? Les interdire vous paraît-il souhaitable? Et que pensez-vous du refus de Jacques Testart de poursuivre ses recherches?

Je pense que Jacques Testart a eu raison d'arrêter ses recherches, et les ingénieurs atomiques qui ont refusé de développer le programme nucléaire aux États-Unis ont également eu raison. Mais, en se retirant, on ne résout pas la question. On ne désinvente ni l'ingénierie génétique ni la bombe atomique, et encore moins l'énergie nucléaire. Le travail consiste, sinon à désinventer, du moins à dépasser. On ne combat une invention que par une autre invention. On ne combat une idée que par une autre idée, par un autre concept. Ici, la notion d'information est au centre de la science et de sa militarisation.

Voulez-vous dire que la menace de la guerre fait partie intégrante du choix technologique?

Il ne faut jamais oublier que la fin de la seconde guerre mondiale débouche sur la dissuasion. On ne se fera plus la guerre, on s'interdira de la faire, mais on se menacera de plus en plus lourdement par la course aux armements, par la course à l'espace et par le développement de l'information - les satellites, les capacités de transmissions instantanées, Arpanet, qui donnera naissance à Internet. Tout cela est issu de la dissuasion, qui n'a été possible que par la création d'un complexe militaro-industriel. Eisenhower a mis en place ce complexe militaro-industriel et, en 1961, quand il quitte la présidence, il affirme que ce complexe est dangereux pour la démocratie. Spécialiste de logistique, il sait de quoi il parle! On ne peut donc pas comprendre le développement des sciences et des techniques sans voir la menace absolue que veut faire peser l'Est ou l'Ouest sur son adversaire. Et ce premier complexe militaro-industriel débouchera sur un second bien plus redoutable, le complexe militaro-industriel et scientifique à partir de la guerre du Vietnam et à partir de l'electronic warfare. À partir du Vietnam, la guerre deviendra un phénomène essentiellement électronique. On utilise des drones, des satellites, des technologies de guidage de missiles, des bombes néo-atomiques - comme les bombes à dépression que l'on a vues pendant la guerre du Golfe. Parallèlement, il se développe une information mondialisée. Le National Security Agency (NSA) effectue un contrôle de l'information et devient une sorte de ministère de l'Information mondiale. Il recueille des informations sur l'adversaire mais aussi sur le monde. Il s'opère donc non plus une militarisation de la science mais une militarisation de l'information, une militarisation des connaissances.

Le complexe militaro-international n'est quand même pas à l'origine d'Internet?

Les dernières technologies de guerre du Pentagone sont des technologies de guerre virtuelle, des technologies de guerre de l'information. Les premières manoeuvres de cyberwar ont eu lieu à Hohenfeld pendant l'été 1995. Le lieu de la guerre nucléaire n'est plus tant l'arsenal ou même un système d'arme aérien ou spatial. C'est le C3i (Contrôle, Commande, Communication, Intelligence), c'est-à-dire la régie de la guerre où toutes les informations convergent et où l'on essaye de tout savoir sur tout à tout instant. C'est le lieu d'une tyrannie de l'information dont la guerre du Golfe à travers la manipulation de CNN a été un exemple. Selon Einstein, le développement de la bombe atomique a nécessité la mise en oeuvre de la bombe informatique, de la bombe de l'information totalitaire. La guerre totale de 1939-1945 a débouché sur une paix totale avec la dissuasion et donc sur un contrôle quasi cybernétique de l'adversaire. Internet est le fruit du Pentagone, et toutes les technologies satellitaires ont d'abord été militaires. Elles ont mis en oeuvre la militarisation des connaissances. Ce qui est un phénomène impensable! La militarisation de la science avec le complexe militaro-scientifique et la militarisation de toute information avec le complexe militaro-informationnel nous mettent face à un phénomène de totalitarisme comme il n'en a jamais existé.

Tous les scientifiques ne sont cependant pas soumis à ce complexe. Le chercheur qui travaille à l'Institut Pasteur ou celui qui travaille sur le cerveau à Jussieu n'est soumis à aucune pression, même si sa recherche s'articule sur un pouvoir économique. Que pensez-vous du statut de l'inventivité scientifique par rapport au technique?

Le statut de la recherche ne peut pas être contrarié par la

militarisation de la science, sinon ce serait couper l'homme de sa source, ce qui est absolument inconcevable. Simplement, il faut inventer une divergence. Cette fois, c'est aux scientifiques d'inventer un impressionnisme, un cubisme et un documentarisme à l'échelle de la menace. La menace de réalisme que l'appareil photo ou le film faisaient peser sur le peintre ou sur le cinéaste les a amenés à innover. C'est cette innovation qui a permis de retrouver un équilibre, une culture commune, pour ne pas parler de démocratisation. Les poètes, les peintres, les cinéastes ont été des hommes de la divergence. Le problème est de savoir si les scientifiques sauront l'être. Ils sont mis dans la même position que les poètes face au nazisme, je pense à Paul Celan ou Garcia Lorca. Le problème est de savoir s'ils l'ont compris. À part Testart, quelques généticiens et quelques électroniciens, il me semble qu'ils ne sont pas très nombreux à vouloir diverger. Ils jouent le jeu funeste de la négativité.