

L’Intrusion visuelle de l’image technique dans le *réel* à l’âge des appareils.

Par Emmanuel Brassat.

Abstract

Le philosophe V.Flusser a analysé l’émergence de la photographie comme emblématique d’un âge nouveau de la culture humaine déterminé par l’usage des *appareils*, c’est-à-dire d’instruments, ou de dispositifs fonctionnels programmés produisant des *images techniques*. Selon celui-ci, il aurait mis fin à l’âge précédent de la civilisation, celui de l’écriture linéaire et du temps historique qui, lui-même, avait supprimé l’ancienne obédience des *images écrans* du monde traditionnel archaïque. Cette culture nouvelle, désormais induite par l’usage des appareils, apparaît également marquée par une production visuelle tendanciellement sidérante de la réalité, les images techniques prétendant toujours donner à voir le réel même des choses comme une information matérielle directe qui ne serait pas simulée, ni transposée. De sorte que, nous serions passés d’une culture de la représentation du visible sur fond d’un caché, présupposant l’interprétation et la transposition du perçu, faite d’imitations, d’images symboliques, puis de figures, de signes et de textes, à une culture de l’enregistrement, à une diffusion des choses du monde sous forme d’images issues du fonctionnement des appareils : photos, films, vidéos. De telles *images techniques* paraissent alors résulter de calculs numériques et d’automatismes qui permettent l’existence et le fonctionnement des appareils de visualisation qui les produisent mécaniquement. Or si la culture de l’écriture linéaire s’efforçait de tenir l’image à distance, sachant sa charge sacrée, secrète et magique, fascinante et facteur de confusion, autant celle des appareils la porte à son comble en la présentant sans retrait comme identique au réel même, à l’information matérielle visuelle. Ayant ainsi cessé d’être soumise au crible de la *représentation*, à la forme d’une trame graphique et d’un sens symbolique, puis à la distanciation induite par le concept, on peut affirmer que l’image est devenue *intrusion*. Cela a pu se produire parce qu’elle a cessé de transposer et de suggérer une vision, donc de dissimuler, pour prétendre donner à voir plus directement. Ce faisant, toujours selon Flusser, l’image a pu tendre à programmer les conduites humaines en supprimant la médiation intentionnelle, divine ou humaine, qui seule auparavant causait son existence.

A partir de quoi, si l’on se soucie du regard humain porté sur le corps comme objet d’un désir, la puissance des appareils aura donné lieu à une situation relativement nouvelle. Autant la représentation érotique, y compris pornographique, antérieure à l’émergence d’une visualité du sexuel due aux appareils, se devait de s’en remettre au voile et au récit, aux codes et connivences libertins, à la trivialité de la langue obscène, voire, par souci de réalisme et de suggestivité, convoquer des traits visuels partiels prélevés dans le réel, mais forcément toujours saisis dans une empreinte graphique, autant la pornographie des images techniques fait irruption au cœur des corps et de la scène sexuelle en prétendant intégralement la donner à voir sans vouloir la figurer. Cette nouvelle configuration de *l’érotique*, désormais essentiellement *pornographique*, n’est pas une simple accentuation dans l’ordre du représenté des choses du désir. Bien plus que d’en être le forçage transgressif, elle en est l’exhibition et la limitation, paradoxalement cette fois sans limites aucunes. Dans cette étude, nous analysons les conséquences d’une telle situation de l’image sexuelle du corps, en posant axiomatiquement, à partir et au delà des analyses de Flusser, que : dire, représenter, figurer, montrer, simuler et exhiber, ne s’équivalent en principe nullement. Nous soutiendrons que la pornographie issue des *images techniques*, loin d’être une libération du désir et de l’érotique, en est la suppression, au bénéfice d’une inclusion du regard et des affects dans l’illusion du voir, dans une visibilité mécanique qui configure pour le désir une scène répétitive et vide. Ce que l’on pourrait caractériser, en référence à l’ancienne culture, comme la profanation d’une chair sensuelle devenue profane au moyen d’une *image hallucinoire*, tend à emprisonner le désir et le sens dans la catastrophe et la pauvreté d’un réel désacralisé, sans voile, qui vient coïncider avec l’extinction actuelle omniprésente des poétiques de l’amour et de la liberté. Peut-on affirmer que c’est là l’un des cas de ce *cercle magique* de l’image dont nous parle Flusser, que la technologie est venue reconduire et qu’il faudrait de nouveau s’attacher à briser ?

Introduction.

L'étude, la réflexion et les développements qui composent ce texte sont issus de la lecture d'un ouvrage du philosophe d'origine tchèque et de langue allemande Vilém Flusser (1920-1991) intitulé *Pour une philosophie de la photographie*. Publié en langue française en 1996, ce texte porte un titre un peu trompeur, en cela qu'il n'est nullement un ouvrage qui se limiterait à une analyse de l'image et de l'appareil photographiques. A travers l'analyse des propriétés spécifiques de la photographie, Flusser vise de façon plus générale à présenter et établir une théorie de l'image à l'âge des *appareils*, c'est-à-dire à produire une définition de ce qu'il appelle *l'image technique*. Par une telle expression, il faut entendre, en un sens condensé et double, à la fois les images produites par des procédés techniques automatiques, ceux des appareils mécaniques modernes d'enregistrement de la réalité par l'image, photographiques, cinématographiques et vidéo, et une relation de la civilisation à l'image et à la réalité qui découle de l'existence de ces appareils. L'appareil photographique et le type d'images qu'il produit sont en ce sens analysés comme la première forme emblématique d'une série d'appareils, de dispositifs techniques et sociaux, organisationnels et iconiques, qui configurent un nouvel âge de la civilisation et de l'humanité et donc de rapport à l'image. Car, selon Flusser, si on comprend bien les présupposés de ses conceptions, c'est effectivement à partir de l'analyse de la nature du rapport de la culture à l'image que l'on peut déduire et instruire une théorie des différentes époques de la civilisation, c'est-à-dire de l'humanité dans les différentes phases de sa condition.

L'amplitude apparemment visée des différentes analyses et thèses soutenues dans ce livre est donc plutôt ambitieuse. Elle rassemble des préoccupations qui, en plus d'être directement philosophiques, sont, sans exagération aucune, de nature anthropologique, épistémologique, sociologique, voire sémiologique et sémiotique. Flusser, explicitement et implicitement, déploie un projet philosophique d'interprétation globale de la culture humaine et de son évolution dont la pierre de touche est la question de la nature de l'image. Celle-ci est donc envisagée par lui dans ses aspects ontologique, sémantique et institutionnel, ainsi que dans les formes matérielles et techniques de sa production, organisation, diffusion et réception. Rien de moins. On peut donc affirmer que le projet philosophique de Flusser est celui d'une théorie ontologique de l'image dans son rapport à la technique et aux objets du monde, comme un analyseur de la civilisation. Par ailleurs ce projet n'est ni un réalisme, ni une psychologie de l'image, quoique il ne soit pas exempt de considérations quant à l'intentionnalité et à la matérialité objective des images. Il n'impute pas pour autant à l'image une existence naturelle indépendante, qu'elle soit déduite de l'hypothèse de processus mentaux internes ou abordée dans son existence matérielle seulement externe. Le point de départ axiomatique de son analyse est plutôt d'ordre structurel, c'est celui de l'opposition fondamentale pour lui de l'image à l'écriture.

Par sa démarche globalisante, il appartient à cette orientation philosophique que l'on appelle la critique de la civilisation, il est ce que la langue allemande appelle un *Kulturkritik*. De nombreuses références philosophiques et autres, explicites et implicites, très diverses, sont présentes dans son œuvre. Elle apparaît en cela à la fois très éclectique par ses sources, mais relativement cohérente par ses thèses. Explicitement, les philosophies mentionnées très directement dans sa *Philosophie de la photographie*, sont celles de Descartes, Kant, Marx, Cassirer et de l'Ecole de Francfort. Il est impossible de reconstituer précisément dans une étude brève comment ces œuvres ont pu jouer un rôle constitutif dans la démarche de Flusser et la généalogie de ses concepts. Les entrelacements théoriques qu'il déploie sont, malgré leur simplicité apparente, toujours d'origine complexe. Parmi toutes ces mentions, la plus explicite

est sans doute celle de Descartes, en tant qu'il a été le promoteur de la vision mathématique de la réalité comme coïncidence de la chose et de son concept. Et, à vrai dire, ceux qui sont mentionnés n'apparaissent pas forcément au lecteur averti comme les plus pertinents, ou les seuls suffisants à comprendre le contexte intellectuel et les sources de ses analyses. Ainsi, d'autres auteurs ne sont pas évoqués, bien qu'on soit vivement tenté par un souci de contextualisation de le rapprocher d'eux.

Pour ma part, je n'en retiendrai et convoquerai que quelques uns, afin d'éclairer suffisamment la démarche suivie par Flusser, pouvoir en produire les articulations principales. Disons que sa théorie des âges de la civilisation établie selon l'analyse des techniques de production de l'image n'est pas sans devoir à la fois à K. Marx, à M. Heidegger, au néokantisme d'un E. Cassirer et pouvoir se voir rapprochée de celle du sociologue M. Mac Luhan. Et, en un certain sens, ses analyses ne sont pas non plus étrangères, curieusement, à celles de philosophes français comme A. Comte et L. Althusser.

Précisons le trait.

De Marx, l'idée politique est lointainement présente que les techniques de production et d'échange déterminent les conceptions sociales dominantes. Mais Flusser s'éloigne nettement de Marx en posant que dans l'actuelle société *post-industrielle*, celle de l'âge des *appareils*, la notion de travail n'est plus déterminante pour en comprendre l'organisation fonctionnelle. C'est le rapport d'automatisation du traitement de l'information réelle par l'image technique qui prédomine sur l'ancienne production industrielle mécanique.

De Heidegger, on peut soutenir qu'il reprend, à sa façon, la thèse philosophique non historiciste des différentes époques de l'être et l'opposition à une interprétation humaniste des conditions de l'existence et de la pensée. Pensées par Heidegger comme autant de déterminations du rapport à la vérité ontologique, la prééminence de la technique dans la dernière d'entre elles, définit notre modernité comme correspondant à un âge de la technique distinct des précédents, celui d'une *mise à disposition* du réel. Or il correspond à peu près à ce que Flusser appelle justement l'époque des *appareils*.

De Comte, il aurait comme reçu lointainement la fameuse *loi des trois états*, dont on sait qu'elle fait se succéder sur le plan épistémologique les âges : théologique, métaphysique et positif. Ce qui, transposé dans la relation à l'objet de connaissance, donne successivement : le fétiche, l'idée, la loi. Chez Flusser, cela devient, non sans analogie, la succession également ternaire de l'image, de l'écriture et du programme. La dimension magique de la pensée se retrouvant, contrairement à Comte, au départ et à la fin de cette alternance.

De Mac Luhan, bien qu'il ne le cite pas dans ce texte, il pourrait avoir repris l'idée que le type de médium de communication employé aux différentes époques de la civilisation, dans sa disposition technique propre, détermine les formes de la culture et du sens pour l'ensemble social humain comme son milieu. On sait que, selon ce sociologue, le sens du message émis est d'abord la forme que lui donne le médium de communication qui le diffuse, tout médium de communication renvoyant nécessairement à un autre médium. L'histoire humaine a ainsi fait succéder à un âge mécanique, linéaire et fragmentaire, plutôt contemplatif, un âge électrique, global et simultané, plutôt pragmatique. Cette évolution qui s'est faite à travers une transformation des média de communication, a entraîné celle de la perception du réel et de la conscience que nous en avons. De plus, Mac Luhan fait alterner dans l'histoire de la civilisation deux types caractéristiques de média de communication. D'une part, il y a ceux qui sont dits *chauds* parce qu'ils captivent fortement l'attention du public. Basés sur une perception linéaire, fragmentaire, séquentielle, plutôt reliés aux mécanismes visuels du corps, au regard, ils prolongent un seul canal sensoriel pour lui présenter une haute définition du message. Ils excluent donc le récepteur en ne mobilisant pas sa participation ni son action : alphabet phonétique, photographie, radio, cinéma. Leurs effets ne sont que superficiels.

D'autre part, il y a ceux qui sont dits *froids* parce qu'ils captivent faiblement l'attention du public. Basés sur une perception englobante, mosaïque, simultanée, plutôt reliés aux automatismes audio-tactiles du corps, au faire, ils provoquent une saisie intuitive d'ensemble à partir d'une faible définition du message. Ils incluent donc le récepteur en mobilisant sa participation et son action : écriture idéographique, pictographique, téléphone, télévision. Leurs effets sont profonds. On retrouve chez Flusser un schéma comparable, bien plus simple, dans la succession des dispositifs techniques en trois temps : naissance de l'outil, passage de l'outil à la machine, puis de la machine aux appareils. Egalement, on peut retrouver chez lui l'opposition de la succession, l'analyse que permet l'écriture linéaire, à la construction d'une simultanéité globale qu'est la perception de l'image. Il serait possible d'attribuer une telle convergence à une source commune, celle de la philosophie de Bergson que mentionne Mac Luhan. Mais la théorie des appareils de Flusser ne distingue pas, comme le fait nettement Mac Luhan, la photographie et le cinéma, média chauds, de la télévision, médium froid. Sa théorie de la perception et de la production de l'image n'oppose pas non plus le faire au percevoir, comme le fait Mac Luhan.

Comme Althusser, sans forcément connaître son travail, il aurait forgé à travers la notion *d'appareil*, un concept qui englobe à la fois des dispositifs interdépendants, industriels, idéologiques, techniques et organisationnels, en tant qu'ils conditionnent les conduites et les rapports sociaux hors des phénomènes de conscience. Althusser les nommait, en relation directe à l'Etat, des *appareils idéologiques d'Etat*. Beaucoup moins marxiste, Flusser ne relie pas forcément le fonctionnement des *appareils* à des contenus idéologiques et répressifs de nature directement politique, mais à l'instar d'un Althusser, il pose les formes technologiques de l'image comme incluses dans des dispositifs sociaux et industriels qui conditionnent les conduites et le rapport à la réalité.

De Cassirer, Flusser aura adopté les thèses, dérivées de Kant, qui font de la culture humaine un processus dynamique de symbolisation et de construction du réel. A travers la mise en jeu d'une fonction symbolique universelle, on peut inventorier et analyser comparativement les différentes formes culturelles à l'aide des données anthropologiques des sciences humaines. L'ensemble des dispositifs symboliques humains représentant autant de structures prédisposées, donc a priori, de connaissance, de représentation et d'action sur la réalité. Par ailleurs, Cassirer apparie ces différents dispositifs symboliques au mythe, au langage, à l'art et à la science. Une distinction qu'on retrouve d'une manière à peu près équivalente chez Flusser.

Enfin, l'Ecole de Francfort aura été probablement pour celui-ci le modèle d'une théorie critique générale de la société et de la culture. Cela bien que Flusser fasse la critique de cette école comme productrice d'entités conceptuelles imaginaires, semblant ici reprendre le sort fait par A. Comte aux concepts métaphysiques. Dans la théorie critique de l'Ecole de Francfort, il s'agit de dénoncer les formes de réification de la réalité et d'aliénation des personnes aux processus mis en œuvre par l'industrie culturelle depuis les années trente du vingtième siècle. Or, on sait, que pour les tenants des analyses de cette école, ces processus sont aussi faits d'images, d'imagerie, de techniques de communication et de procédés de fascination visuelle qui servent propagande et publicité.

Plan.

Dans l'étude qui va suivre nous nous proposons de nous expliquer avec Flusser, en traversant son argumentation. Nous allons donc à la fois présenter, développer, contredire, utiliser ses concepts et ses thèses, autour du triple enjeu philosophique et sociologique qui apparaît chez lui. Il s'agit de la définition de l'image et du signe symbolique, des techniques de fabrication

et de diffusion de l'image, des formes types de civilisation qui en dépendent. De nombreuses notions et concepts sont déployés de façon originale dans les analyses de Flusser. Pour en nommer quelques uns, ce sont ceux de l'image, de la magie, de l'écriture, des appareils, de l'automatisme, du jeu, du programme, du hasard, de la nécessité, de l'information, de l'intentionnalité, du symbole, de l'improbabilité. Nous allons dans cette étude en discuter quelques uns et montrer comment, au delà de leur pertinence, ils font souvent difficulté dans la définition qu'en donne Flusser. Nous n'allons donc pas mener une analyse exhaustive de l'ensemble du texte, mais problématiser certains de ses concepts. Pour cela, nous procéderons successivement au moyen de cinq traits : 1/ une théorie des coupures, 2/ une théorie de la représentation, 3/ une théorie des appareils, 4/ une théorie du regard, 5/ une théorie de l'obscénité. Chacun des quatre premiers est de valeur diagonale et correspond au prélèvement ponctuel d'un aspect des analyses de Flusser. Le cinquième trait est une extrapolation. Il vise à dégager la nature de cette image pornographique dont la production est désormais permise par les appareils automatiques visuels. Il n'appartient donc pas à Flusser, mais vient dans cette étude comme une application de sa théorie des appareils et de sa définition de l'image technique.

1/ Théorie des coupures, ou les images et l'écriture.

Le problème de la lettre et des figures.

Quand on lit Flusser, on découvre que deux grandes oppositions fondent la problématique inaugurale de sa philosophie de la photographie. L'une correspond à un axe temporel, les trois âges de la civilisation, l'autre à un axe structurel, la différence entre l'image et l'écriture. Dans les deux cas, les deux axes étant corrélés, il y a opposition et discontinuité pour l'être humain entre des modes distincts de relation à la réalité. Sur le premier axe, ce sont des époques de la civilisation qui s'opposent, selon que prédomine une culture de l'image ou une culture de l'écriture. Sur le second qui est comme la raison d'être logique du premier, c'est le caractère essentiellement opposé de l'image et de l'écriture linéaire, leur opposition structurelle qui fait loi. On ne peut donc pas séparer la distinction des trois âges de la civilisation chez l'homme de la dualité opposant l'image et l'écriture.

De telles distinctions ne sont nullement historiques, ni vraiment comparatives, c'est-à-dire typiques d'une forme de civilisation particulière plutôt que d'une autre. Elles sont posées a priori par Flusser comme de nature anthropologique, ayant valeur d'oppositions structurales universelles et valant de par cela pour l'ensemble des faits culturels humains dans le temps et dans l'espace. Toute civilisation semble pouvoir s'analyser à partir de cette opposition du statut donnée à l'image et au rapport qu'elle entretient avec la forme de l'écriture linéaire, dont Flusser date l'apparition, comme phénomène culturel et social dominant, du quinzième siècle avant notre ère. Les Grecs et les Juifs de l'antiquité ayant instaurés chacun à leur manière une culture de l'écriture linéaire qui rompait avec la fascination pour l'ordre magique dépendant des images. Flusser présuppose de plus que cette aliénation à la valeur magique de l'image n'était pas intentionnellement originaire, mais a été due à son devenir idolâtre qui a fait oublier aux hommes leur valeur de *cartes*, pour en faire des *écrans*.

Pour la décrire, la théorie des trois âges fait se succéder une civilisation de *l'outil*, qui correspond aux sociétés traditionnelles dominées par la valeur magique de l'image, une civilisation de l'écriture linéaire dominée par le temps historique et la séparation du magique et de la science (elle commence avec l'antiquité mais fait surgir au 18^e siècle la *machine* et la société industrielle), et une civilisation des *appareils*, elle correspond à l'âge des programmes,

à la société post-industrielle. Chacun des passages d'un âge à l'autre se fait relativement à la position qu'occupent l'image et l'écriture dans les formes de la culture, selon que l'une ou l'autre y est prédominante, par une rupture. Il n'est pas fait là de détail ethnologique, ni historique, c'est le moins qu'on puisse dire. D'autant plus que, pour Flusser, il n'y a de temps historique que pour les civilisations qui se sont soumises au mode culturel qui découle de l'écriture linéaire. Il n'y a donc pas d'Histoire, le temps historique n'étant que l'une des modalités de l'opposition entre l'image et l'écriture et non pas en soi une forme objective générale. Plus précisément, il n'y a de temps historique pour Flusser que si et seulement si l'écriture lutte contre la prédominance de l'image. A l'image traditionnelle correspond donc la préhistoire, à l'écriture linéaire, l'histoire et à l'*image technique*, fabriquée par les appareils, la post-histoire. Si la thèse est puissante et séduisante, presque de nature allégorique, elle ne serait pas reçue par un historien qui la considérerait trop massive, infondée quant aux faits. On ne peut donc la prendre en compte que si on accepte comme valide la deuxième coupure axiale, celle qui tend à opposer structurellement l'écriture linéaire, le texte à l'image, pour toute civilisation humaine.

De Platon à Freud, on sait qu'une telle opposition a trouvé de multiples théorisations qui sont loin d'être équivalentes, se situant parfois à l'inverse l'une de l'autre. Si Platon trouve l'écriture encore trop imagée par rapport au concept et à l'intellection du sens de l'idée, qui est pour lui une sorte de vision de l'invisible, Freud oppose la structure signifiante des mots qui répond à des déplacements et des combinatoires d'écriture inconscients, à des jeux de lettres, aux représentations de choses. Elles sont des formes tissées d'images plus ou moins représentatives et perçues parfois beaucoup plus distinctement que les représentations de mots. Un empiriste, un psychologue cognitiviste, verront eux la primauté de l'image comme une structure spontanée de la perception, antérieure à toute écriture, et le registre graphique et figuratif comme précédant celui de l'écriture linéaire. Tous ceux-là, du reste, appartiennent à la civilisation de l'écrit et leurs analyses procèdent donc immanquablement d'une prévalence de ce que l'anthropologue J. Goody avait appelé la *raison graphique*, c'est-à-dire des schématisations conceptuelles classificatoires et tabloïdes dues à l'emploi de l'écriture linéaire. Toute la question étant peut-être de savoir si l'une n'est pas finalement toujours sous condition de l'autre, sur les plans ontologiques, structurels et fonctionnels, comme si elles étaient toujours coextensives et corrélées. Du reste, il est relativement difficile de savoir, des deux, laquelle est chronologiquement la première. Ainsi, a-t-on peint, dessiné avant d'écrire ou inversement ? De Platon à Freud, pour le dire succinctement, jamais les termes d'une telle dispute n'ont été véritablement réglés. Certains éléments non figuratifs des peintures rupestres ont pu être interprétés comme relevant d'une écriture archaïque, contemporaine des images peintes. Cela confirmerait la thèse de Flusser, puisque que ce serait la preuve qu'une telle opposition est fondatrice et structurelle et qu'il faut la détacher de l'histoire, ou de la contingence des innombrables formes institutionnelles de la culture humaine. Il faudrait donc la poser a priori, à la façon d'une condition transcendantale de connaissance au sens de Kant, ou anthropologique, au sens d'un Cassirer posant les conditions a priori d'une théorie comparative des formes symboliques de la civilisation.

Cela admis, il n'en reste pas moins qu'il faut pouvoir définir l'image et l'écriture afin de savoir ce qui les sépare, ce qui légitime de les opposer sur le plan conceptuel et ontologique. Une image n'est pas un écrit, un texte, dira-t-on des plus facilement, voilà une évidence. Si l'image donne à voir, l'écriture donne à lire et à entendre. Elles sont donc faciles à distinguer. Or rien n'est moins sur. Non pas qu'elles soient identiques matériellement et formellement, mais parce qu'il est peut-être impossible de les concevoir indépendantes, ontologiquement dissociées et dissociables, et qu'il n'y a peut-être pas d'image sans le crible sous-jacent d'un texte, d'un discours qui la soutient.

Commençons par la définition de l'image. Flusser en donne celle-ci : *surface signifiante dont les éléments entretiennent un rapport magique les uns avec les autres*. L'image indique à la pensée quelque chose qui se produit au dehors, au sein de l'espace temps à quatre dimensions, que l'imagination réduit aux deux dimensions de la surface afin de le représenter, écrit Flusser. L'image figurée matériellement est donc d'ordre imaginaire, réalité seconde, elle ne possède pas véritablement les caractéristiques de ce qu'elle représente. C'est vrai, mais on pourrait, en quittant Flusser, la désigner comme étant toujours déjà la représentation couplée d'une représentation mentale et/ou symbolique et d'un représenté. Dire qu'il n'y a pas d'image qui ne soit déjà l'image d'une image et de quelque chose, avant même que d'être tracée. En ce sens, l'image serait toujours déjà le détachement figurée, projeté, d'une vision détachée qui ouvrirait au-dedans et au dehors à l'espace intervalle et cryptique du sacré. L'incantation rituelle de cet intervalle dans le culte provoquerait la fascination de l'image représentée. Dans sa forme traditionnelle, celle de civilisations fondées sur la pensée magique, Flusser la caractérise plus simplement comme une abstraction de premier degré, la photographie étant, elle, de second degré. L'image peut donc, en tant que représentation, avoir valeur médiatrice entre l'homme et le monde, mais, tout autant, s'interposer, faire écran, et rendre le monde méconnaissable pour l'homme. Comme l'ont montré plusieurs psychologues à propos de la pensée associative, ou syncrétique, pour Flusser, en une analyse analogue, l'image prend son sens dans le jeu des correspondances réciproques qu'établit le regard entre ses éléments. Au travers du va-et-vient du regard qui balaye l'image, des relations s'établissent de *signification réciproque* selon des liens arbitraires de ressemblance et de contiguïté au sein d'une structure temporelle qui est, toujours selon Flusser, celle d'un *éternel retour du même*. Les images *remplacent les évènements par des états de choses qu'elles traduisent en scènes*, écrit encore Flusser, donnant lieu au monde de la magie.

Mais pourquoi fascinent-elles et pourquoi sont-elles magiques ? En latin le substantif *imago* a d'abord eu le sens de statue, comme son équivalent le grec *eikon* qui a donné icône. Il s'agit de reproduire par une sculpture les traits d'un Dieu, d'un héros, d'un vainqueur, d'un défunt. Le mot signifie à la fois image, représentation, portrait, apparence, fantôme. Au delà de la définition de Flusser, on peut soutenir qu'il y a sept sortes *d'images*. Elles peuvent être des apparences, des visions, des souvenirs, des imitations, des illustrations, des interprétations et des figures schématiques. Mimesis de l'advenu du figurable, les images dépendent aussi directement de procédés techniques, graphiques et picturaux qui les font exister pour le regard de façon matérielle, par le concours du travail de la main et des outils du sculpteur, du graveur et du peintre. Or l'image n'est jamais tout à fait réelle, tant qu'il n'y a pas eu un travail de la représentation, un art, des procédés pour la fixer sur un *support-surface* qui lui donne sa valeur de figuration du visible et son existence matérielle. En ce sens, toute image détient la puissance un peu secrète de faire qu'un irréel devienne comme un réel. C'est cela qui la rend fascinante, qui lui donne sa puissance magique, celle de faire apparaître l'invisible, peut-être toujours irréel, comme un visible réel. C'est donc une magie double entrecroisée qui habite l'image. Par la représentation matérielle, issue de l'art, l'image devient réelle et, par l'image donnée à contempler, un irréel du regard advient à la présence. Ainsi la statue fait vivre le Dieu comme une présence réelle et l'image du Dieu, également, devient matérielle en étant peinte ou sculptée. En ce sens, l'image comme matérialisation de l'imaginaire du visible peut prendre plusieurs aspects concrets : dessins, sculptures, peintures, fresques, gravures, masques. C'est donc phénoménologiquement en deçà de la forme-image qu'il faut aussi aller chercher sa puissance propre comme ayant valeur magique et donc pas seulement dans sa disposition résultante, à l'instar de Flusser.

Maintenant, qu'est-ce que l'écriture ? Pour Flusser, l'écriture provient du prélèvement par la pensée et l'action technique des éléments de l'image, redispuestos de façon linéaire, ce qui introduit à un temps successif qui cesse d'être clos et immuable et ouvre à l'histoire et à la pensée conceptuelle. Elle consiste essentiellement pour lui à *abstraire des lignes à partir des surfaces*. L'écriture produit donc des textes qui, toujours selon Flusser, *ne signifient pas le monde, mais les images qu'ils déchirent*. Les textes sont donc des méta-codes, des structures d'un genre second qui présupposent l'existence des images et leur désaffectation, leur démantèlement par l'écriture. On dirait aujourd'hui que la condition de possibilité de l'écriture est la déconstruction des images, ou une désaliénation de la conscience du voir. Ou encore, plus classiquement, que les formes du *logos* doivent se détacher du mythe, de la fable et de ses visions, pour que l'esprit humain accède à la connaissance. Or c'est là transposer le problème sur le plan du langage, car raisonnement et fable sont deux modes du discours, d'une parole organisée, cela bien que les fables soient aussi évocatrices d'images pour leurs auditeurs. Indiquons donc par cela qu'une complexité sous-jacente persistante se niche dans la distinction de l'image et de l'écriture. Ainsi, par exemple, certaines écritures sont faites d'images et certains textes sont des sortes de tableaux visionnaires. On ne peut donc pas en ce sens définir l'écriture seulement dans une opposition à l'image qui viendrait les dissocier absolument comme substantiellement distinctes, puisqu'un texte est aussi producteur d'images, voire a pu être composé d'images, comme dans le cas des écritures faites de pictogrammes. Il faut d'ailleurs remarquer que Flusser ne le fait nullement, puisqu'il inscrit cette opposition dans un processus dialectique qui fait s'interpénétrer image et texte en ses nombreux développements historiques depuis l'écriture. De sorte que si la science comme écriture linéaire suspend la domination du magique, le magique par le biais des images s'immisce dans la science pour lui attribuer des significations.

Pour comprendre la pertinence d'une telle opposition, il faudrait peut-être plutôt construire et dériver l'analyse des propriétés de l'écriture et de l'image, du premier des média de l'être humain, du seul qu'on puisse poser quasi substantiel quant à son être et qui est le *langage*. Ce qui caractérise universellement l'humanité, on le sait, c'est la parole individuelle et le maniement qu'elle implique d'un langage articulé et ordonné qui la rend possible. Un tel langage comporte, sur le plan cognitif, au moins trois fonctions qui sont : de communication et d'expression ; de représentation du passé, des perceptions et des objets ; de conceptualisation. De ces trois fonctions, on peut affirmer qu'émergent toutes les formes de symbolisation de la réalité et de l'expérience par des images analogiques ou des signes arbitraires, qu'ils soient internes ou externes. L'image donc ne précéderait la parole mais découlerait de son existence. La vie animale communique et agit, voire organise et décide sans mots, mais ni ne parle, ni ne peint, ni n'écrit. En ce cas, les distinctions que fait Flusser deviennent beaucoup moins stables, moins évidentes. Ainsi, il identifie texte et écriture, mais certaines formes d'oralité discursive, comme le poème épique, bien qu'elles ne soient pas initialement écrites, ont la structure d'un texte. Il peut donc y avoir du texte dans la parole avant l'écriture. Rien ne nous dit alors que les images produites dans les cultures archaïques n'aient pas été accompagnées de pratiques rituelles textuelles orales, de scansions verbales, qui les rendaient possibles et dotées d'un sens identifiable. On peut *imaginer* la procession des images accompagnée de chants et de danses, de paroles inaugurales, de récits et de prières.

D'autre part, *l'écriture*, au sens d'un système de signes graphiques ayant valeur sémantique, a traversé plusieurs configurations qui ne la font pas étrangère aux images, ni à la figuration. Ainsi elle a pu être faite d'inscriptions ponctuelles, de trames rythmiques et géométriques, puis de pictogrammes, c'est-à-dire de mots-images analogiques, narratifs et symboliques, puis d'idéogrammes qui sont autant d'illustrations figurées du sens, avant que d'être phonétique et

alphabétique, c'est-à-dire s'abstraire de la figuration du sens pour se noter à partir de sa prononciation. Ce ne serait donc pas en soi la notion d'écriture qui permettrait d'opposer l'image à l'écriture, toutes deux graphiques et figuratives, de plus co-présentes dans les propriétés de la parole, mais l'apparition d'une écriture finalement détachée de l'image parce que seulement phonétique. En ce sens, la coupure postulée par Flusser entre l'image et le signe scriptural linéaire, littéral, proviendrait plutôt de l'inscription de l'audition, du phonème, dans l'ancien dispositif figural. L'écriture devenue la forme graphique d'un dispositif phonétique, viendrait mettre à mal la valeur symbolique générale de tout ensemble de signes, détachant non seulement le sens des images, mais aussi, par là même, le signe du sens et la graphie de l'image et de la figuration. Quant au *texte*, il serait initialement la forme écrite du discours parlé, c'est-à-dire d'un système ordonné de significations répondant à des lois de composition formelle, impliquant régularité, permanence et succession narrative, effectivement comme dans une transcription écrite linéaire. Discours et texte possèderaient donc tous deux des structures formelles construites similaires que l'écriture viendrait transcrire et porter à un plus haut degré d'abstraction. Le *programme* serait lui plus radical, car situé à un degré plus élevé d'abstraction dans la forme de l'écriture. Un programme, nous le définissons pour notre part, comme un système d'opérations ordonnées par des règles opérant sur des éléments matériels discrets ayant valeur de code et permettant automatisation et combinatoire. A ce propos, il est intéressant de rappeler que la combinatoire réglée des jeux de jetons et de pièces est la forme concrète la plus ancienne des programmes et qu'elle a existé très probablement avant que les civilisations ne soient fondées sur l'écriture linéaire. Ce en quoi, là encore, le découpage temporel de la prédominance successive de l'image, de l'écriture et du programme, qu'emploie Flusser n'est pas satisfaisant. Ou bien, il faudrait présupposer que ce sont trois phases d'une seule et même structure nucléaire qui dépend essentiellement du langage.

Dès lors, si l'on part de l'analyse de la réalité première du langage chez l'être humain, des notions comme celles d'image, de texte, d'écriture et de programme, ne sont plus nécessairement définissables indépendamment les unes des autres, mais peuvent se concevoir comme les différents degrés d'expression et de formation d'une même fonction symbolique qu'appelle le langage et qui s'accomplit au sein d'un univers de signes à la fois perçus, dits, figurés, tracés, calculés, effacés aussi. En ce sens, l'image aurait la structure et les propriétés plus générales d'un signe. Elle serait l'une des classes particulières de signes possibles découlant du langage et de ses formes organisées, formes déjà présentes dans la parole et l'oralité. Ce n'est donc pas à une sémiologie particulière de l'image qu'il faudrait s'en remettre pour en comprendre les propriétés, mais à une sémiotique générale.

2/ Théorie de la représentation, ou le signe et l'image.

Le problème des signes du visible.

A la fin du 19^e siècle, le philosophe américain C. S. Peirce a pu distinguer trois types de signes, c'est-à-dire trois façons pour un signe de se rapporter à une chose. Il s'agit de *l'icône*, de *l'indice* et du *symbole*. On sait que selon lui toute opération sémiotique, toute appréhension d'un signe, est composée d'une relation triadique entre le *representamen*, soit le signe matériel, son *objet*, soit le référent auquel il se rapporte, et *l'interprétant*, soit l'établissement de sa signification pour le sujet qui en a intelligence. Selon cette triplicité, tout signe quelconque appartient donc à une *syntaxe*, possède une valeur *sémantique* et nécessite une interprétation *pragmatique*. Autrement dit, tout signe a une structure matérielle, une signification dénotative et relève de l'acte intentionnel d'une visée. Mais icône, indice et

symbole, n'ont pas pour Peirce exactement le même statut que d'autres usages conceptuels peuvent leur donner. Il faut donc les entendre dans une systématisme de définition qui dépend ici des analyses de Peirce.

Ainsi l'icône est un signe qui ressemble à son objet et procède de propriétés analogiques. Sont iconique un portrait, une maquette, un dessin, un sentiment relié à une œuvre musicale. L'indice lui est un signe qui est affecté matériellement par l'objet qu'il désigne. Sont indiciels la position d'une girouette due à la direction du vent, le coup frappé sur une porte pour avertir, le symptôme d'une maladie. Le symbole est un signe qui possède un rapport de loi avec son référent. Sont des symboles, les mots de passe, un ticket d'entrée à un spectacle, un billet de banque, les mots du langage. Nous ne discuterons pas ici en détail des problèmes assez considérables que peut poser une telle théorie. Simplement, nous retiendrons que, selon Peirce, les signes peuvent ressembler aux choses, être affectés matériellement par elles ou légiférer sur celles-ci. Or une telle construction peut tout à fait s'appliquer aux images. Une image peut être bien évidemment iconique, quand elle imite ce qu'elle représente, c'est là le plus communément admis. Elle peut être indicielle, quand sa morphologie et son être sont affectés par ce qu'elles désignent, ainsi le sang qui macule la statuette rituelle, la luminosité incorporée en elle d'un objet, les volumes et les aspérités du représenté, les fissures voulues du support de l'image. Cela est moins admis, car impliquant de passer déductivement d'un objet de deux dimensions à un autre de trois, donc de ne plus s'en tenir strictement à la définition classique de l'image telle que la reprend Flusser, qui est seulement d'être une surface bidimensionnelle. Pourtant, la dimension imaginaire, visionnaire, ne se réduit pas à la production d'images bidimensionnelles, elle s'exprime aussi dans la mise en scène matérielle des objets figuratifs, dans la statuaire, dans la sculpture de frises, dans l'utilisation des lieux ou l'image se situe, comme des éléments directs de sa perception, de sa forme et de son sens. Enfin, une image sera évidemment d'ordre symbolique, en cela qu'elle interprétera et légifèrera sur ce qu'elle représente, lui attribuera un sens qui ne se réduit pas à la simple imitation mais en délivre la loi. Remarquons qu'une telle dimension symbolique peut porter sur le contenu, mais aussi sur le mode de production de l'image et le statut de sa réception, être aussi une symbolisation des lois de la représentation du représenté, être méta-représentative. On peut donc dire que toute théorie de l'image implique nécessairement aussi celle de la représentation, du temps second, voir tiers, de toute figuration de ce qui a été perçu, reçu, figuré et conçu, comme un visible donné à voir comme se sachant tel. L'image est à la fois en cela re-présentation et représentative de quelque chose qu'elle désigne, imite, illustre, transpose, interprète et qui passe par elle, se produit en elle. Dans son système de définitions, Flusser caractérise la représentation comme l'*élément constitutif de l'image*. C'est confirmer que la représentation n'est donc jamais seulement l'image en soi, comme si celle-ci valait substantiellement par elle-même, mais bien plus la disposition d'une image comme une représentation, sa scénographie. La mise en scène d'un regard.

Or qu'est-ce que représenter ? Représenter, c'est nous mettre en présence de quelque chose, être, affect, objet, souvenir, sens, par le moyen d'un médium matériel qui en permet la manifestation seconde, le resurgissement, la conservation ou l'inscription. Il ne s'agit pas ici de représentation mentale, au sens de processus mentaux internes de représentation qui seraient propres au sujet humain et que la psychologie pourrait plus ou moins décrire directement. La représentation est ici envisagée, à l'instar de Peirce, Flusser ou Mac Luhan, comme une théorie du signe et de l'image, ou du médium, et de ses supports matériels externes, de ses canaux de diffusion. En ce sens, représenter, c'est reproduire au moyen d'un support artificiel et de techniques de reproduction, la perception d'un univers, d'une expérience, d'un objet ou d'un être dont la présence s'est effacée, éloignée de la perception

actuelle. Ce peut-être également d'inventer, la représentation étant alors la production d'une vision ou bien l'illustration d'une conception nouvelle de la réalité, exactement comme avec l'image. Dans les deux cas, il n'y a pas de représentation possible sans se référer et employer un système de signes et de symboles, une syntaxe, un code, une technique basique d'assemblage. Ces signes peuvent être faits de traces, d'interactions physiques recueillies, de matériaux, de menus objets, de gestes, de lettres, de figures, de traits, de couleurs, de sons ou d'images. De manière générale, pour pouvoir représenter, il faut toujours qu'il y ait des procédures corporelles et des supports matériels externes, donc qu'il y ait quelque visibilité concrète de la représentation.

Le signe, s'il ne s'entend doit se voir. C'est donc dire qu'il procède du regard. On peut affirmer de la représentation, quand elle donne à voir un visible, qu'elle est un regard sur le regard. Il ne s'agit donc pas du processus visuel mécanique qui se produit lui nécessairement mais ne détermine nullement le sens de ce qui regardé. Il s'agit d'une visée intentionnelle ou le regard rencontre la forme d'un regard. Dès que je regarde, je regarde un regard qui regarde, puisque la dimension représentationnelle de ce qui fait signe vers moi, est la raison d'être de mon regard vers ce signe de valeur symbolique, vers son sens. Une image en ce sens n'est pas vue, elle est regardée ou sinon elle ne saurait exister pour un regard qui la regarde comme résultante d'un regard. C'est aussi pourquoi elle me paraît fascinante, parce qu'elle comporte en elle le signe dédoublé d'un autre regard, d'un regard du regard incurvé en lui-même ou venant d'un dehors, d'un médium. Peirce dirait que le signe a une structure tierce, parce que, pour l'interprétant, il est relation d'une relation, relation pragmatique de la relation sémantique entre le signe et son référent.

A partir de quoi, on peut soutenir, comme le pense Peirce, qu'il y a entre les différents répertoires de signes non pas des différences de nature, mais seulement des différences de degré. Selon nous, de telles différences seront déterminées par la puissance figurative, le niveau d'abstraction ou le type de procédure intentionnelle qui les régit. On objectera que les formes matérielles de la représentation, les codes et les techniques utilisés, diffèrent entre eux considérablement, qu'ils n'entraînent pas la même réception et interprétation, ni les mêmes usages sociaux. Une figure peinte, dessinée n'est pas un poème, un symbole n'est pas un indice, une image n'est pas un texte. Ils différeraient donc par nature. Pour autant, on peut soutenir qu'ils appartiennent tous à l'univers du signe et sont donc ontologiquement assez peu séparables, ne serait-ce que parce qu'ils mobilisent aussi toujours le regard. Ainsi, chaque fois qu'il y a représentation, on peut soutenir qu'une certaine configuration visuelle du signe intervient, qu'il y a donc une puissance figurative qui se présente dans toute représentation, une présence intrinsèque de l'imaginaire et de l'imagination dans l'univers sémiotique, y compris dans la parole. En ce sens, toute représentation fait signe en direction d'une visibilité possible. Il n'est d'ailleurs pas nouveau de l'affirmer depuis que Kant a donné à l'imagination la fonction schématique de relier les choses et leur concept, on pourrait dire de les symboliser. De la thèse kantienne, Flusser en a retenu quelque chose dans ses analyses du pouvoir de l'image, ne serait-ce que par l'influence qu'a pu avoir sur lui l'anthropologie des formes symboliques d'un Cassirer, inspirée de Kant, et à laquelle il se réfère directement. Cette puissance figurative et/ou d'abstraction que tous les signes et situations signifiantes comportent, on peut postuler qu'elle se décline à l'âge des appareils selon l'échelle de sept modes distincts. Si on peut tous les lui attribuer communément, ils paraîtront également irréductiblement distincts. Il y a entre eux des différences de seuil, de conformation et d'orientation qui empêchent de les confondre.

Ce sont percevoir, dire, figurer, inscrire, montrer, simuler et exhiber.

a/ Percevoir. Un signe *naturel* se perçoit à la façon d'un indice. Le milieu environnant occasionne de nombreux signes spontanés que le regard humain prélève dans le réel. Autant de traces-images, d'indices de ce qui est, ou de ce qui n'est pas. Dans la nature, l'image atteste de la présence de la chose.

b/ Dire. Un signe *langagier* s'écoute et est porteur de suggestions imaginaires, symboliques et sémantiques, sans être en sa forme analogique, donc iconique. Dans la parole, l'image est une apparition de la chose.

c/ Figurer. Un signe *figuratif* et *graphique* se regarde, il est tracé, dessiné, peint, gravé, sculpté. Mais toute figure comporte une triple possibilité qui la fait osciller du plus figuratif au plus abstrait. Le signe-figure peut être seulement imitatif, iconique. Il peut-être symbolique et avoir valeur interprétative. Il peut tendre à ne plus figurer mais à schématiser et appelle alors la géométrie et l'écriture. Dans la figure, l'image contient la chose sous forme de représentation.

d/ Incrire. Un signe *scriptural* se lit et tend à congédier la figuration de la valeur symbolique des signes, en la schématisant à l'extrême ou la transcrivant dans un texte. Dans l'écriture, l'image neutralisée est la signification d'un énoncé relatif à une chose.

e/ Montrer. Un signe est *monstration* quand il figure en intégrant de façon indicielle à sa conformation des éléments empruntés aux choses et des signaux affectifs. Il apparaît lui-même comme faisant plus ou moins partie de la chose. Dans la monstration, l'image semble incluse dans la chose.

f/ Simuler. Un signe est *simulation* quand il donne l'illusion par un procédé mécanique ou automatique d'une manifestation naturelle du figurable. Dans la simulation, l'image est confondue avec la chose.

g/ Exhiber. Un signe sera *exhibition* quand il voudra substituer à la figure, en la supprimant, le donner à voir de la chose même. Dans l'exhibition, l'image est comme annulée par la chose.

Le propre des orientations e/f/g est de tendre à laisser percevoir et penser les signes comme de même nature que les choses, voire, pour f/g, de parvenir à supprimer la médiation du signe au bénéfice de la chose, comme s'il était possible de seulement enregistrer son apparaître, de ne plus produire pour le regard que des *états de choses*, selon l'expression qu'emploie Flusser. Pour que cela paraisse possible, au point que l'on oublie que toute présentation visuelle est toujours environnée par des signes et des figures, par des procédés et des techniques de représentation, également que le visible se supporte d'un caché, il a fallu l'émergence des appareils, donc de ce que Flusser appelle les *images techniques*, produites par de tels appareils.

3/ Théorie des appareils ou l'image technique et la visualité.

Le problème de la visualisation du réel.

Qu'est-ce qu'un *appareil* ? Un appareil est, selon Flusser, une structure complexe, un dispositif qui réunit en un même système technique de production d'images et d'informations plusieurs plans de réalité qui sont tout autant de programmations fonctionnelles du réel. Il est à la fois un système technique automatisé, utilisable comme tel, un système fonctionnel de visualisation gouverné par un programme, un opérateur inducteur de conduites individuelles, un élément issu d'un système industriel et l'expression d'un certain mode socio-économique d'organisation de la société et de la réalité. Chacun de ces plans s'emboîtant l'un dans l'autre. Il n'est donc pas une simple technique d'usage, un pur instrument que l'on utiliserait à sa guise indépendamment de ce que son existence conditionne et des structures conceptuelles et sociales qui l'ont produit. Les appareils ont succédé aux machines qui avaient, elles, succédé

aux outils. Si l'outil est un prolongement du corps, des organes humains, la machine est une théorie scientifique matérialisée, une technique qui domine le corps individuel, du fait que celui-ci vient s'affairer autour et fonctionner dans son travail à partir d'elle. La machine assujetti l'homme et donne lieu à l'organisation industrielle, à la dualité du prolétaire et de l'entrepreneur. Si l'outil était le contemporain des images, la technique découle de l'écriture linéaire, c'est-à-dire de la textualisation du monde qu'elle a pu entraîner.

Avec les appareils, une troisième étape se dessine, celle d'une civilisation *postindustrielle*. Si l'écriture linéaire a pu contingenter l'image et concevoir le réel sans se référer à elle directement, par son démantèlement et en écartant la domination du magique, elle n'a pas pu réconcilier le concept et les choses. Ici Flusser se réfère très directement à Descartes. En un certain sens, effectivement, le projet rationaliste cartésien, comme un accomplissement de l'écriture linéaire, n'a pas été réalisé par la science et les techniques, car il n'y a pas eu coïncidence intégrale des concepts et du réel, ou de la mathématisation du réel et des phénomènes. Le programme cartésien, résumé par la célèbre formule due à Hegel de *tout ce qui est réel est rationnel et tout ce qui est rationnel est réel*, n'a pas pu s'accomplir intégralement et il y a eu une crise de la domination technique et textuelle sur la réalité au bénéfice d'un certain retour des images et du magique. On sait que, pour Descartes, l'image spontanée issue de la sensation ne pouvait donner lieu qu'à une vision douteuse de la réalité. Il fallait, tout au contraire, s'appuyer d'abord sur l'évidence conceptuelle, propre à l'idée simple et au raisonnement déductif, puis, grâce à l'imagination conceptuelle, par l'ingéniosité et l'ingénierie, l'appliquer aux choses. Ce faisant, la raison devait retrouver par des images et des techniques un contact direct et exact avec les choses que la mathématisation lui avait fait perdre. Or une telle convergence de l'intelligence conceptuelle et du réel ne s'est pas produite, parce que la science moderne entraîne inévitablement une défaillance de la représentation. C'est du fait de cet écart, pour en résorber la béance, que sont nés les appareils, affirme Flusser. Un appareil est une structure cartésienne qui fait coïncider un concept et un élément du réel, au moyen d'une image produite automatiquement par l'appareil. Il écrit :

*Selon Descartes la pensée se compose d'éléments clairs et distincts qui se combinent au sein des processus de pensée de la même façon que des perles sur un abaque. Par là, chaque concept signifie un point du monde du dehors, du monde de l'extension. S'il était possible de coordonner à chaque point du monde un concept, la pensée serait omnisciente en même temps qu'omnipotente. Car les processus de pensée gouverneraient symboliquement les processus du dehors.*¹

Mais une telle adéquation est impossible car :

*(...) alors que dans le monde étendu les points adhèrent les uns aux autres continûment, dans la pensée les concepts sont séparés les uns des autres par des intervalles au travers desquels la plupart des points s'échappent.*²

Or Descartes aura voulu supprimer cet écart au moyen de la géométrie analytique et de la théologie affirme encore Flusser. On sait effectivement que, pour Descartes, le risque de cet écart le conduit à convoquer la thèse dite de la création continuée. La formulation de celle-ci lui permet, pour ainsi dire, de faire « adhérer » Dieu en chacun des *points du monde* de l'étendue, afin d'en assurer la cohésion et la conservation, réunissant de la sorte la conception des lois, intellectuelle, mathématique et divine, et la matière des corps en une jonction permanente. Mais cette tentative de réunir les concepts élémentaires de la pensée avec les

¹ Flusser, Vilém. *Pour une philosophie de la photographie*. Belval, Edt. Circé, 2004, p. 69-70.

² *Ibidem*, p. 70.

points du réel a échoué affirme Flusser. Les concepts de la pensée ne peuvent pas, dans leur maillage discontinu, recueillir la multiplicité continue des points du réel qui s'échappent donc par les interstices entre les concepts. Thèse assez classique, depuis Kant, d'une multiplicité réelle qui tend à excéder la schématisation abstraite et largement confirmée depuis par les mathématiciens. Flusser restant très métaphorique, il est permis de l'illustrer par des exemples qu'il ne donne pas. En mathématiques, dans l'ensemble des nombres réels, il n'y a pas de correspondance biunivoque entre le cardinal des éléments et celui de ses parties, la puissance du cardinal de l'ensemble des parties excédant celle des éléments. C'est aussi la différence persistante entre la physique atomique et la physique quantique qu'aucune théorisation n'a pu encore tout à fait rassembler. C'est encore l'indétermination des effets d'une mutation génétique quant à l'adaptation d'un organisme vivant. De façon plus générale, on sait aujourd'hui qu'à des différences d'échelle, la matière ne répond pas du tout aux mêmes lois. Or, poursuit Flusser, malgré cette discontinuité, cette inadéquation des concepts et du réel, les appareils parviennent à créer l'illusion que la pensée rationnelle aurait réussi à faire coller les points prélevés dans le réel et les concepts :

*(...) les appareils, eux, ces simulations de la pensée cartésienne, y parviennent. Dans leur univers, ils sont omniscients et omnipotents. Car dans ces univers, à chaque point, à chaque élément de l'univers est effectivement coordonné un concept, un élément du programme de l'appareil. C'est ce qui se révèle le plus clairement dans les ordinateurs et dans leur univers. Mais c'est également visible dans l'univers photographique. A chaque photographie correspond un élément clair et distinct du programme de l'appareil.*³

Pour Flusser, le prototype de tous les appareils est l'appareil photographique. Il donne de la photographie la définition suivante :

*[La photographie] est une image que des appareils programmés produisent et distribuent nécessairement, automatiquement, au cours d'un jeu reposant sur le hasard ; et cette image est celle d'un état de choses magiques dont les symboles informent les destinataires de la photographie pour leur faire adopter un comportement improbable.*⁴

Une telle définition rassemble donc toutes les propriétés que Flusser attribue en général aux appareils, qu'ils soient filmiques, vidéo, informatiques. En quoi un appareil n'est-il pas ici un simple mécanisme ? En cela, d'abord, qu'il conditionne et englobe, contient, les conduites de celui qui opère par son moyen, au point de devoir congédier l'idée cartésienne d'un homme qui serait encore l'agent rationnel libre de ses actes et le maître intellectuel des processus de causalité, ces lois voulues par Dieu qui ordonnaient la nature de façon constante dans l'ancienne physique déterministe. Ni les actes humains, ni les processus combinatoires engendrés par l'appareil dans le traitement du réel, ni ceux du monde naturel, ne sont intentionnellement prévisibles et ils relèvent tous de l'improbable, du hasard, donc de flux et d'une absence majeure de tout sens. Le monde réel n'a donc d'autre finalité que de tendre à sa conservation, bien qu'animé de mouvements aléatoires et incohérents et, ce faisant, il organise contradictoirement sa propre immobilité pour éviter sa déperdition inévitable. On entre donc, avec l'âge des appareils, dans un cycle où, à la fois, se répètent infiniment les mêmes mouvements opérateurs, où se combinent les mêmes éléments stéréotypés présentés par des programmes essentiellement fonctionnels et où, en même temps, le hasard et le jeu prédominent sur la causalité et l'intentionnalité. Cet improbable, le jeu combinatoire captateur des appareils, exempt de toute intentionnalité, l'organise de façon fonctionnelle pour le

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

réintégrer automatiquement au probable ordonné, à la calculabilité qui dépend du programme et qui se substitue au travail humain dans le traitement de l'information réelle. En un certain sens, ce que Flusser appelle et identifie comme étant un *appareil*, la cybernétique l'a désigné comme l'auto-organisation d'un système élémentaire, naturel ou artificiel. Selon celle-ci, un système fonctionne grâce à l'opération régulatrice d'intégration des flux d'entrée et de sortie de l'information physique, l'énergie rétroactive et bouclée de son programme, le *feed-back*, maintient sa conservation et son unicité face au risque de l'entropie. Un tel processus, on sait qu'il s'exerce en l'absence de toute intentionnalité et qu'il ressemble donc à un mécanisme conditionné interagissant avec son milieu et capable d'autorégulation. Il apparaît similaire en cela à un programme ou à un être vivant dont on aurait écarté conscience et représentation, exactement comme a pu le concevoir la psychologie behavioriste qui considérait le soi intérieur comme une sorte de boîte noire inaccessible. *Camera obscura*.

On a du mal à croire qu'un simple appareil photographique, une *black box* comme l'appelle Flusser, même rudimentaire, soit comme une *machine cybernétique*. C'est bien pourtant ce qu'il soutient, si l'on se fie à ses analyses. Or, à partir de celles-ci, trois hypothèses d'interprétation de l'âge des appareils paraissent possibles, une plutôt physicaliste, l'autre plutôt anthropologique et la dernière hyper sémiotique. La première s'adosserait à la cybernétique, voire pourrait se confondre avec elle. Elle affirmerait que les processus énergétiques et informationnels de la matière et des formes de l'univers, tendanciellement hasardeux et/ou organisés, sont la structure même d'un réel qu'agence analogiquement désormais le fonctionnement des appareils, englobant inexorablement l'humanité dans l'objectivité de leur dispositif régulateur. Ce n'est pas celle de Flusser. La seconde s'adosserait à l'anthropologie. Elle affirmerait que c'est le rapport culturel instauré par l'être humain à ses objets, sémiotique et symbolique, voire intentionnel, qui détermine épistémologiquement et esthétiquement la forme de sa réalité ainsi que celle du réel, donc aussi la forme et le fonctionnement d'appareils issus de l'intelligence et du travail humains. Elle serait plus adéquate aux analyses de Flusser. Selon la première, l'humanité prisonnière de la logique inhumaine, mais réelle, des appareils tendrait à s'intégrer ou à s'aliéner sans réserve à un monde physique perçu comme intégralement objectif. Selon la seconde, l'humanité s'étant incluse dans une fonctionnalité conçue par elle, se serait laissée prendre à une fascination visuelle néo-magique pour le traitement automatique de l'information et de l'image. Car à l'âge des appareils, selon Flusser, ce sont les *images techniques* qu'ils produisent qui assurent la collusion du concept et de l'information physique, réalisant de la sorte le projet cartésien dans sa visée d'omnipotence et d'omniscience.

Or, si l'identification systémique du réel et de la condition humaine, qui supprime toute intentionnalité distincte de processus naturels pensés comme similaires à ceux des appareils, nous apparaît comme une réification de l'expérience humaine, en quoi la seconde hypothèse d'une aliénation du regard à l'image technique est-elle valide ? La question mérite d'autant plus d'être posée que, l'hypothèse d'une collusion totalisante du concept et du réel, celle réalisée par l'image technique des appareils, dépend forcément chez Flusser d'une composante inhérente à la pensée humaine, peut-être aussi obscure à comprendre qu'autrefois la thèse du pouvoir schématique de l'imagination chez Kant. Il s'agit de cette dimension qui fait que, dans l'esprit humain, l'image reste nécessaire pour relier une écriture algébrique, un texte et un réel. En l'absence de quoi, aucune fascination ne serait possible pour la moindre image. Or ne faut-il pas alors convoquer la troisième hypothèse, celle que j'ai nommée hyper sémiotique. Elle découle du caractère double qu'impute Flusser aux images techniques issues des appareils. Elles seraient à la fois symboliques, comme toutes les images, et des *métacodes de textes*, renvoyant non pas au réel, mais curieusement à *d'autres textes* qui lui donnent la

structure de son existence. En ce sens, l'image des appareils, apparemment si réelle pour le regard, renverraient, comme dans les analyses d'un Mac Luhan, bien plus aux possibilités du médium qu'au référent et au sens, au signifiant et à l'information matérielle, au signal plus qu'à l'objet qu'elles présentent. Les images techniques seraient donc des complexes d'informations, de signifiants et de symboles, assemblés de façon inapparente par l'image de l'appareil. Et, parce que l'image photographique exprime d'abord les possibilités de produire des *états de choses* par l'usage du programme, des codes fonctionnels de l'appareil, donc non pas des images du réel, elle serait donc paradoxalement la seule à être finalement identifiable comme étant *réelle*. Ce qui implique l'oubli total de l'existence de l'image comme un dispositif matériel de représentation, sémiologique et symbolique, et sa relation sous-jacente à un sens intentionnel. Flusser écrit à ce propos :

*Est ici en jeu une inversion du vecteur de la signification : ce qui est réel, ce n'est pas la signification, mais le signifiant, l'information, le symbole. Semblable inversion est caractéristique de tout appareil ainsi que de la post-industrie en général.*⁵

Mais que se passe-t-il alors dans la boîte noire, dans le champ physique, chimique et mathématique de la *camera obscura* à l'âge de la technologie ? Quelle que soit l'interprétation que l'on puisse donner de la notion d'appareil chez Flusser, c'est, d'après lui, l'existence des *programmes* qui aura permis de précipiter l'esprit humain dans une telle identification à l'objectivité informationnelle (perspective cybernétique), à la fascination magique reconduite pour des symboles (perspective anthropologique) ou à une substitution du signifiant à la chose (perspective hyper-sémiotique). Il faut donc souligner que l'aliénation du regard à l'image technique devenue le substitut du réel, ne provient pas de l'imaginaire et de l'imagination en tant que tels, mais de l'image technique comme conséquence des écritures formelles et de leur automatisation. Cela paraîtra des plus paradoxal, si l'on se souvient que, pour Flusser, c'est bien l'opposition de l'écriture linéaire et de l'image traditionnelle qui est à l'origine de la pensée calculatoire et de l'abstraction mathématique. Une inversion dialectique de l'axe structurel des oppositions se serait donc produite. Il écrit :

*Au moins depuis Descartes, le discours scientifique tend à encoder la pensée dans des nombres ; mais ce n'est que dans l'appareil photo que cette tendance en vient à être carrément matérielle. L'appareil photo (comme tous les appareils qui lui succèdent) est de la pensée calculatoire qui s'est écoulée en hardware. D'où la structure quantique (calculatoire) de tous les mouvements et de toutes les fonctions propres aux appareils.*⁶

En ce sens, ce sont bien les programmes, ces *jeux combinatoires clairs et distincts*, comme les nomme Flusser en une métaphore cartésienne, qui, ayant permis l'existence des appareils et issus d'une conception numérique du réel, reconduisent l'être humain à une vision magique de la réalité. Ce qu'il faudrait désigner plus techniquement comme des codes numériques ou algébriques, c'est-à-dire des écritures formelles, syntaxiques, permettant à partir d'une base mécanique ou électronique, la computation et l'automatisation du traitement de l'information au moyen d'algorithmes, de procédures ordonnées et réglées, est donc directement à l'origine d'une seconde aliénation à l'image. Cela, alors même que les formes textuelles nous avaient initialement délivré de la pensée magique depuis la culture juive et grecque de l'antiquité. Mais pourquoi ? Flusser répond, parce que les programmes fonctionnent comme des modèles ritualisés, à la façon des anciens cultes de l'image traditionnelle :

⁵ Flusser, *Opus cit.*, p. 39.

⁶ *Ibidem*, p. 33.

*(...) la magie préhistorique est une ritualisation de modèles qu'on appelle des « mythes », l'actuelle magie est une ritualisation de modèles qu'on appelle des « programmes ».*⁷

Si l'écriture linéaire a pu être celle du temps historique, c'est-à-dire une lutte contre l'idolâtrie, avec l'âge des appareils, inauguré par la photographie, une nouvelle lutte post-historique a commencé, celle qui se fait cette fois contre la *textolâtrie*. Résumons la fable, ou la thèse historique de l'avènement de la post-histoire selon Flusser. La société industrielle, par l'imprimerie et la scolarisation obligatoire, a créé une situation de vulgarisation de la culture historique et textuelle. La conséquence en a été de chasser les images traditionnelles désormais devenues indéchiffrables dans les musées et de faire surgir, aux côtés d'une inflation de littérature savante hermétique, une culture textuelle populaire sans vraie valeur. Cette tripartition de la culture entre sciences, beaux arts et presse populaire, a menacé la société d'une telle dislocation, qu'elle a provoqué l'apparition des *images techniques*. Elles sont, en ce sens, non point une simple invention technique supplémentaire, le produit d'une machine nouvelle, mais tout au contraire une opération de refondation de la culture commune en crise, donc du genre humain, qui ouvre à l'âge des appareils et à la post-histoire. Flusser écrit :

*C'est pour éviter une dislocation de la culture que furent inventées les images techniques – en tant que code censé valoir pour la société toute entière. Cela au sens où, en premier lieu, elles réintroduiraient les images dans la vie quotidienne ; elles devaient, en second lieu, rendre représentable les textes hermétiques, et en troisième lieu rendre à nouveau visible la magie subliminale qui continuait à opérer dans les textes à bon marché. Elles étaient censées constituer un dénominateur commun à l'art, à la science et à la politique (au sens des valeurs universelles).*⁸

Jouant alors un rôle réintégrateur, ces nouvelles images qui sont de véritables écrans devant le réel, des *surfaces qui agissent comme des barrages*, absorbent les images traditionnelles en les reproduisant, en poster, les textes scientifiques en les transformant en états de choses, en reportages, et la littérature populaire en romans-photos, ou désormais en sitcom télévisés :

*A cette force absorbante des images techniques, rien ne peut résister – aucune activité artistique, scientifique ou politique qui ne les prend pas pour but, aucun acte quotidien qui n'aspire pas à devenir photographie, film, enregistrement vidéo.*⁹

Ce en quoi ces dernières, désormais produites de façon fonctionnelle par des appareils de plus en plus performants, sont devenues équivalentes aux choses mêmes, à la simple visualité directe du réel tel que le regard ordinaire croit pouvoir le saisir en le voyant. Cela tout en se dématérialisant par ailleurs de plus en plus, notamment avec la numérisation :

*Ce caractère apparemment non symbolique et objectif des images techniques amène le spectateur à les considérer non pas comme des images, mais comme des fenêtres. (...) Du même coup il ne les critique pas en tant qu'images, mais en tant que visions du monde. Sa critique est une analyse non de leur production mais du monde.*¹⁰

Produisant ainsi un retour du magique au moyen de l'*image technique*, l'appareil apparaît en ce sens comme un système fonctionnel programmé qui gère de l'information pure et joue avec du hasard, reconduisant par là même, cette fois *automatiquement*, une fascination

⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸ *Ibidem.*, p. 20.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

inconsciente pour ce qui apparaît comme le même, l'identique d'un réel qui n'aurait pas été transposé par des systèmes de signes et de symboles contrôlés par des computes. Pour caractériser cette situation, Flusser écrit encore :

*L'homme oublie que c'est lui qui a créé les images, afin de s'orienter grâce à elles dans le monde. Il n'est plus en mesure de les déchiffrer, il vit désormais en fonction de ses propres images : l'imagination s'est changée en hallucination.*¹¹

De sorte que nous avons oublié que les images techniques, à l'instar de la première d'entre elles, la photographie, étaient des *images de concepts*, les produits d'une théorie textuelle, symbolique et mathématique, puis programmatique de la réalité. Les appareils se jouent de nous, alors que nous croyons les utiliser. De cela, nous pouvons avoir l'étrange tableau, la représentation démultipliée, à travers l'usage actuellement généralisé auquel on assiste dans l'espace public du recours au téléphone cellulaire à fonction photographique et à la caméra vidéo numérique, comme moyens permanents d'enregistrer le réel et les autres. Le plus significatif de cela étant peut-être, dans les musées, le long défilé du public devant des œuvres d'art qu'il ne regarde plus, mais se satisfait de photographier. Les gens se photographiant très souvent devant les objets exposés, pour signifier leur présence partout ou ils se seront rendus. Récemment, un homme a pu se filmer, exhibant sans grâce en une unique séquence vidéo le même affreux simulacre de danse, effectué dans un très grand nombre de lieux du monde. A chaque fois, la scène était rigoureusement la même quel qu'en soit le décor. Flusser écrit :

*L'appareil photographique exige de son propriétaire (de celui qui est possédé par lui) qu'il prenne sans cesse des clichés, qu'il produise des images de plus en plus redondantes. Cette photomanie de l'éternel retour du même (ou du très semblable) finit par aller si loin que sans appareil, le photographe amateur se sent aveugle : c'est l'accoutumance toxicomaniaque qui commence.*¹²

Une telle omnipotence, omniscience, des appareils, ils peuvent même désormais informer dynamiquement en inscrivant sur les choses des repères symboliques et produire de la sorte des mouvements automatisés contrôlés par les programmes, ne va pas sans quelque absurdité croissante, écrit encore Flusser. Elle est due à :

*(...) l'inversion des vecteurs de la signification. En effet, les concepts ne signifient plus le monde du dehors, comme dans le modèle cartésien ; désormais, l'univers signifie le programme qui se trouve à l'intérieur de l'appareil. (...) Dès lors, les appareils disposent d'une omniscience et d'une omnipotence absurdes : ils savent tout et peuvent tout dans un univers qui a été programmé à l'avance pour ce savoir et ce pouvoir.*¹³

On entre alors au dire même de Flusser dans une sorte de cercle vicieux, ou *cercle magique*, dans lequel, si tout paraît possible, par un jeu combinatoire comportant un grand nombre de possibilités et produisant aisément une fascination, celui-ci n'est l'expression que de la clôture d'un programme, d'un même appareil ou dispositif qui ne peut plus symboliser que sa propre fonctionnalité et qui se trouve, *in fine*, en défaut de réel véritable et donc de signification. Voire même en défaut d'images et de vision, parce qu'assujettissant son utilisateur au visuel et le dépossédant de la visibilité imaginaire des signes. Car on soutiendra, contrairement aux analyses très insuffisantes de Flusser sur ce point, que ce que suggéraient autrefois aux initiés les images archaïques de l'art et du culte, en leur signification secrète et magique, est peut être

¹¹ *Ibidem*, p. 11.

¹² *Ibid.*, p. 60.

¹³ *Ibid*, p.70.

autre que l'aliénation du regard à la surface de l'image bidimensionnelle. Elles montraient, tout autant qu'elles figuraient, que seule l'imagination d'un regard tournée vers les signes et se détachant de la visibilité des choses, pouvait parvenir à la connaissance de ce qui n'est pas seulement visible et qui est aussi un réel. Elles enseignaient que la visibilité d'un invisible du signe qui n'est pas sa visualisation, mais plutôt ce qu'il fait apparaître au-delà du visible de la figure et du trait, est la source vive de l'imagination et du symbolique. Cela, Flusser ne peut pas le penser, du fait de sa vision par trop péjorative de la culture traditionnelle qu'il réduit à une aliénation à l'image.

Disons donc, qu'à défaut d'une omniscience véritable sur le visible — elle est impossible et les images techniques des appareils ne peuvent la garantir qu'illusoirement —, l'omnipotence des appareils a pour corrélat une incroyable extension du visuel, de la visualité du visible qui fait désormais intrusion dans tous les pores et plis de la réalité, ainsi que dans l'intimité du monde humain. En ce sens, on peut soutenir qu'une telle visualité a désormais à ce point envahi le corps qu'elle en transforme déjà profondément la conformation. Chirurgie esthétique et plastique, images par résonance magnétique, scanner, échographie, exploration visuelle interne de l'organisme, plastination, sont, dans l'ensemble et à des degrés divers, des observations et des pratiques qui découlent de l'irruption de l'image des appareils dans la définition du corps humain. Mac Luhan écrivait en 1964 :

*Les étudiants en médecine que l'on initie à la chirurgie au moyen d'émissions de télévision en circuit fermé rapportent une expérience étrange : ils n'ont pas l'impression d'assister à une opération, mais bien de l'effectuer.*¹⁴

La logique ici dominante est celle d'un croire devoir et pouvoir matérialiser l'abstraction des images techniques, comme si elles étaient la production directe d'un réel, c'est-à-dire faire des images virtuelles qu'organisent les programmes la condition du réel. Tout devient pour ainsi dire l'extrême visible, c'est-à-dire déterminé par le fonctionnement physique des appareils qui donnent l'illusion de toujours pouvoir donner à voir, de rendre visualisable et de contrôler par le regard. Au-delà des analyses d'un Flusser, il faut donc prolonger l'investigation de l'image technique, produire une théorie du regard à l'âge de l'extension illimitée du forçage du visible par la visualité. Que l'on accorde à cela une valeur positive, celle du progrès scientifique, ou négative, celle d'une aliénation du regard à l'image ou à la fascination du voir, une telle extension du visualisable n'est pas sans conséquences.

4/ Théorie du regard ou la vision et la visualité.

Le problème du voir.

La généralisation de l'usage des appareils a donné lieu à une incroyable extension du visuel, de la visualité du visible, qui fait désormais intrusion dans tous les pores et plis de la réalité, ainsi que dans l'intimité du monde humain. Tout paraît pouvoir être vu et montré sans limitation aucune, si ce n'est la prodigalité de l'appareil d'agir en collusion, de fusionner le réel et la forme de sa présentation, le réel et sa perception. Les appareils de visualisation font d'autant plus aisément intrusion dans le secret et l'intime, qu'ils prétendent ne saisir par l'image que du réel, réaliser « du » réel en le donnant à voir, et non pas en produire la représentation par une technique et un art de l'image. Le visuel devient l'intégralité du visible en tant que visualisable sans retrait, en défaut de toute invisibilité, de toute crypte dérobée aux

¹⁴ Mac Luhan, Marshall. *Pour comprendre les média*. Paris, Points/Seuil, 1977, p. 373.

regards et protégée par un rituel. Ainsi le *monde de la bobine* se substitue au monde réel, en affirmant ne pas nous mentir, comme l'écrit J. Joyce cité par Mac Luhan. Etre la présentation la plus directe des choses sans avoir eu recours à des représentations. De sorte que les appareils nous donnent le plus souvent l'impression d'assister à la réalité même, sans qu'elle ne soit jamais le résultat de sa mise en représentation, laissant croire que nous pouvons la balayer du regard telle qu'elle apparaît. L'ancienne représentation qui procédait d'images se donnant telles, expression intentionnelle du regard et emploi distancié des codes de l'image, ne paraît plus indispensable. Elle prend désormais une valeur secondaire, dépassée, considérée n'être qu'une interprétation soumise à des codes symboliques et textuels et non pas captation visuelle directe des choses du monde, telle que la rend possible l'image technique. Il ne s'agit plus non plus d'un regard subjectivement porté sur les choses, d'une intentionnalité qui détermine les circonstances du voir, mais d'une reproduction automatique et intensifiée de la réalité qu'assure l'appareil. « Nous n'aurons plus besoin des manuels d'Histoire, puisque la télévision enregistre directement les événements historiques », affirment les personnages d'un roman de R. Queneau. Très certainement, ce processus ne s'est largement étendu que depuis l'apparition du cinéma et de la télévision, la photographie, ce *discours sans syntaxe* selon Mac Luhan, n'en ayant été qu'une première expression encore rudimentaire. Cela n'en est plus le cas aujourd'hui puisque celle-ci est désormais devenue contemporaine des autres techniques de l'image et se nourrit de leurs procédés. Dans une analyse très proche de celles de Flusser, Mac Luhan voyait la photographie comme le premier passage de la syntaxe au graphique, du mécanique à l'électronique :

*La photographie (...) fit découvrir aux hommes comment rapporter quelque chose visuellement sans syntaxe. [Elle] a été un élément presque aussi déterminant du passage de l'ère de l'industrialisation mécanique à l'ère graphique de l'homme électronique.*¹⁵

Or ce passage, pour Flusser de l'écriture linéaire à l'image globale, pour Mac Luhan du graphique à l'électrique, implique que l'appareil soit la cause du visible, son dispositif. Ce n'est donc plus le regard qui est la raison des images, c'est-à-dire la disposition du regard en tant qu'il se rapporte de lui-même à quelque chose et invente les moyens artificiels et codés de son actualisation. Car, pour que le regard se sache être un regard, puisse se concevoir intentionnellement tel, il faut que l'image ne reste pas prisonnière d'une croyance spontanée en sa véracité et, aussi, que le texte se distingue de l'image tout en lui donnant la valeur d'être un système de signes figuraux. Là est la thèse de Flusser, mais ce n'est pas du tout celle de Mac Luhan. Selon le second, tout nouveau médium implique la destitution irréversible du précédent et l'oubli que celui-ci n'était pas une perception directe de la réalité, mais également un médium. Il n'y a donc pas eu le texte contre l'image magique, structure initiale d'une opposition nodale comme le soutient Flusser, mais la substitution historique de la photographie à l'écriture imprimée qui destitue les modes perceptifs du réel déterminés par la lecture d'un texte. Un texte imprimé qui, lui, avait supprimé la parole directe ou le manuscrit enluminé.

Pour ma part, je m'en tiendrai ici à la thèse de Flusser, cela malgré son apparente plus grande simplicité, voire sa valeur conservatrice. Elle a l'avantage de ne pas être historisante, contrairement à celle de Mac Luhan, et d'affirmer que l'histoire culturelle commune n'évolue qu'à partir d'une opposition nodale, d'une coupure immémoriale sur laquelle elle s'articule et se distribue. Les formes de la culture ne découlent donc pas en tant que telles de la forme des média, mais d'une structure anthropologique et symbolique de l'expérience humaine qui leur préexiste déjà toujours et sur laquelle ils viennent s'ordonner aux différentes époques de la

¹⁵ Mac Luhan, *opus cit.*, p. 221.

civilisation. Nous avons vu que cette thèse comportait dans son déploiement l'opposition de l'image et de l'écriture linéaire, de la figuration et de la littéralité, bien qu'une telle opposition travaille de l'intérieur à la fois l'image et le texte distinctement, selon que l'un ou l'autre soit dominant dans la civilisation. C'est pourquoi, à l'encontre de cette *mise à disposition* du réel qu'engendre l'image technique, pour reprendre l'expression de Heidegger, on peut encore soutenir que regarder n'est pas voir, que le visible n'est pas le visuel, sans pour autant par cela faire retour à une vision littéraire de la réalité qui serait dépendante de l'imprimé et donc désormais inaudible à nos contemporains. Affirmons en ce sens, que le regard est toujours à la fois regard porté vers quelque chose et regard portant sur un regard, le regard d'un regard. Une disposition intentionnelle qui n'est pas naturelle, ni psychologique, mais constituée des prémisses constituantes de sa propre visée et donc en elle-même dédoublée, comme a pu la définir E. Husserl. Par ailleurs, le voir, lui, est un mécanisme dépendant, un processus de captation du regard par la visualité. Cette opposition du voir au regard, on la trouve également chez l'un des maîtres de Flusser, le philosophe Ernst Cassirer. Il écrit :

*La fonction du voir, la mise en lumière par l'esprit ne peuvent jamais être expliquées de façon réaliste à partir des choses ni de ce qui est vu. Car il ne s'agit pas ici de ce qui est aperçu en elles, mais de la direction originelle du regard.*¹⁶

Or, maintenir une telle opposition entre l'objet vu et le regard, conduit nécessairement à interroger la nature de ce forçage intrusif du réel qu'est l'omnipotence de l'image due aux appareils et de ses effets sur notre expérience et nos vies. La fascination visuelle pour l'image technique étant l'un d'entre eux.

Posons donc ici quelques constats et oppositions qui découlent de l'existence des images techniques et se voient renforcés par elles. Le regard entendu en tant que regard sur le regard ne peut pas se confondre avec un regard qui serait seulement réductible à un voir. Si *regarder*, c'est regarder la direction et la forme d'un regard dans son rapport à ce qu'il voit, *voir* c'est rendre visualisable toute chose comme une existence matérielle concrète dont la forme et la présence seraient toutes deux indifférentes au regard. C'est pourquoi le visible n'est pas le visuel, pas plus que la vision n'est le voir. Si le visible provient d'une vision, la visualité résulte d'un processus visuel. Il n'y a pas de regard sans vision, au double sens de ce mot. La vision d'une image qu'est tout regard, résulte toujours du couplage d'une visée imaginative et d'une perception faite d'information visuelle, que cette image puisse être caractérisée comme réelle ou imaginaire. Il faut donc soutenir qu'il n'y a jamais de vision pure des choses, mais toujours celle d'une image d'elles auprès d'elles qui vient pour les configurer. Par opposition, la visualité revient à ne regarder que ce qui se voit, si tant est que cela se produise jamais en l'absence des appareils, ce que nous venons de récuser. On peut très largement douter chez l'humain de l'existence d'une vision qui serait dépourvue de signification sémiologique, indicielle, iconique ou symbolique et donc purement spontanée, si ce n'est à la simuler mécaniquement, c'est-à-dire abstraitement. Mac Luhan rapporte que les eskimos sont indifférents à ce que les images leur soient présentées ou non à l'endroit. Le visuel, la visualité, sont au contraire des productions d'images issues d'une théorie objective des processus du voir. Les images procèdent alors soit des mécanismes physiologiques organiques du corps, soit des impressions graphiques et des enregistrements que permet le fonctionnement des appareils. Dans le cas du fonctionnement des appareils, ces mécanismes sont corrigés par des procédés technologiques permettant de rendre les images plus « réelles » au regard, ce qui devrait prouver leur absence de naturalité. Les mécanismes physiologiques,

¹⁶ Cassirer, Ernst. *Langage et mythe*. Editions de Minuit, 1973, p. 20.

neuronaux et cérébraux, eux, ne sont pas en soi suffisants à déterminer le réel des images, ne serait-ce que parce que la culture, les pratiques sociales et les techniques de figuration déterminent le sens, la forme et le statut de celles-ci. Or si le visible est borné par les limites de l'œil, de l'esprit et de la culture, le visuel n'a pas en soi de limites. Une caméra, par exemple, peut filmer en l'absence de tout témoin, n'a pas à devoir observer d'éventuelles restrictions morales quant aux images produites et ne subit pas les contraintes matérielles du corps humain. Les images techniques peuvent donc faire intrusion, envahir notre environnement et pénétrer indistinctement tous les lieux qu'ils soient naturels ou humains, réels ou imaginaires et nous apparaître comme ce qu'il y a de plus réel. Elles ne peuvent le faire que du fait de l'existence des appareils, car paradoxalement, aucune image technique, aucun visuel, ne peut seulement exister à partir de l'expérience ordinaire.

Les images techniques, comme l'affirme Flusser, tendent donc effectivement par leur omnipotence intrusive à fonctionner comme une totalité magique. Celle qui pourrait faire advenir sans voile à la présence visuelle toutes les choses du monde dans l'intégralité d'une restitution réelle. Or les images photographiques filmiques et télévisuelles, ne sont pas en soi réelles, ni le réel, mais bien des productions de la technique, le résultat des automatismes et des programmes que définissent et mettent en oeuvre les appareils à l'insu le plus souvent de la conscience de leurs usagers. Elles prétendent pouvoir ne rien laisser dans l'ombre puisque tout, par leur entremise, paraît accessible à la vision et qu'elles le produisent tel en le reproduisant au moyen d'un enregistrement. Ici reproduire n'est pas représenter. Ce qui n'est peut-être pas le cas du regard. Nous avons posé que l'image appartient au regard, qu'en cela elle est regard d'un regard et non pas le voir de la chose même. En des termes plus kantien, l'image n'est nullement la photographie de ce qui serait la manifestation visuelle du noumène, c'est-à-dire de l'existence intégrale d'une chose, mais la synthèse dans le regard porté sur elle de son apparence comme une vision du regard, sa nature de phénomène. De sorte qu'une infinité de regards sont toujours possibles puisque voir n'est pas regarder. On voit les choses s'il se peut. On regarde ce que l'on regarde et ce qui est regardé par le regard qui le porte au regard. De même dans la sémiotique de Peirce, toute perception par l'interprétant d'un signe est en quelque sorte toujours déjà symbolique, relation légiférante et tierce d'une interprétation à la relation d'un signe et de son objet.

A partir de quoi, Il y aurait donc deux façons de dire ce qu'est la relation de l'œil au visible. Soit regarder se réduit à voir et n'est rien de plus que voir ce qui se voit. Ce en quoi toutes les choses peuvent se voir sans voile aucun, comme si l'œil ne faisait que photographier la réalité et enregistrer mécaniquement le réel. Or nous savons que ce n'est pas le cas. Soit, regarder c'est voir ce que le regard regarde et, dès lors, le voir mécanique et physique est étroitement mêlé, conjugué avec la production imaginaire du visible par l'intentionnalité qu'est le regard et n'est donc pas une simple visualité spontanée du réel. Je laisse ici de côté la constructibilité par les mécanismes cérébraux des aspects complexes de la vision dont l'exploration apporte de nombreuses interrogations sur le caractère assez peu spontané de la vision. Dans la seconde de ces deux *perspectives*, la vision est voilée par le regard, oblitérée par la dimension intentionnelle et donc intrinsèquement intrusive du regard. Un regard qui se sait regard-regardant, mais aussi regard-regardé-regardant, dans une série d'emboîtements qui déterminent implicitement l'œuvre visuelle de l'art quand elle donne à voir ce qu'elle regarde à d'autres regards, à ceux d'un éventuel public. De cette complexité M. Foucault a donné une remarquable analyse dans son commentaire du tableau des Ménéines du peintre Vélasquez.¹⁷ Mais alors il n'y a pas de regard sans voile, puisque regarder ce que l'on regarde suppose déjà

¹⁷ Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.

quelque transposition intentionnelle du voir et du visible. Tout regard est alors un regard regardant regardé qui se dédouble en lui-même de voir et d'être vu, de se voir être vu. En ce cas, le photographe, comme le peintre, donne à voir ce qu'il regarde et non point ce qu'il voit, y compris quand disparaît derrière les automatismes de l'appareil toute intentionnalité du regard. Tout voir étant alors toujours déjà criblé, tamisé, par l'action intentionnelle du regard, on ne peut pas prétendre à voir quelque chose directement. Toute vision est celle d'un reflet. En ce sens, il n'y a pas d'images simplement réelles, mais seulement des images produites. Elles ne sont jamais des reproductions de la réalité, mais des images produites par le regard pour le regard. C'est ce que la peinture montre fort bien, y compris quand elle se targue de réalisme ou d'hyperréalisme. C'est pourquoi on dira toujours que voir est le résultat d'une mise en scène du regard sur les choses, regard voilé de lui-même par ses intermittences, ses réticences, ses distractions, ses fixations, ses choix, ses insistances et ses intrusions dans l'opacité des choses. Celle-ci peut atteindre un point intime et subjectif d'extrême jubilation, comme chez le peintre J S Chardin et elle est alors comme la science du réel du regard qui est un regard sur des images d'images.

Voir, c'est donc s'en remettre à l'impression visuelle ou à l'empreinte du visible. Or cela ne saurait exister sans la suspension intentionnelle du voir à la saisie des choses par le regard. Lui peut seul en capter l'empreinte et doit, pour les présenter, les représenter. Le premier est bien le contraire du second. Ainsi regarder, c'est toujours s'en remettre à la complexité d'un regard qui est le regard d'un regard, non point la captation de l'information visuelle par les organes de la vue. Quant à visualiser, c'est instaurer, par le recours aux appareils, l'existence d'un regard artificiel qui, comme un voir automatisé sur les choses, serait exempt de toute transposition, interprétation, représentation. Cette visualité serait la réalisation de la vision ingénieuse des choses mêmes qu'appelait le cartésianisme et qui aurait rendu à la conscience naïve la possibilité d'une relation adéquate du concept et du réel. La vision d'un réel sans reflets. Or il est bien clair que ce n'est pas le cas. L'image-écran du réel, que distillent les appareils, n'est que le simulacre captateur d'une relation de la pensée au monde qui a oublié d'annoncer qu'elle résultait de la fabrication d'images issu d'un comput. A l'encontre de cela, Flusser affirme que l'usage intentionnel des appareils permet de restituer de l'information, du sens et de l'imprévu, en quittant la fascination indifférente que crée l'image programmée. La liberté est alors selon lui de jouer contre les appareils en soumettant le hasard et la nécessité à l'intention humaine. Pour ma part, j'affirmerais que face aux appareils, il s'agit de rendre l'image au regard en la soumettant de nouveau à la loi de la représentation. C'est dire qu'il faut lui rendre cette valeur de signe qui appelle à interprétation et à transposition, voire à subvertir la représentation au moyen même des images. Encore faut-il, pour pouvoir subvertir la représentation, qu'il y ait connaissance et conscience de l'existence d'une représentation et d'une valeur octroyée aux images. Or c'est bien ce que l'image technique nie et tend à supprimer, parce qu'elle instaure la loi d'un voir sans regard qui met irréversiblement l'image en défaut. Il faudrait donc bien plus sauvegarder l'image contre les choses, plutôt que de vouloir rétablir l'information à l'encontre de cette puissance de fascination magique que reconduisent les appareils.

On sait que, selon Flusser, les appareils ont transformé des images qui apparaissaient comme des choses figurées, plus ou moins réelles quand elles étaient reliées à des supports matériels concrets, en des productions issues de programmes, d'écritures symboliques étrangères en leur forme aux images. Or elles provoquent l'illusion d'une présence réelle des choses qu'elles donnent à voir sous forme d'images. La question est donc de savoir comment des instruments, des appareils dont la conception, la structure et le fonctionnement sont tous issus de l'écriture linéaire et de l'abstraction numérique, ont pu rendre l'expérience et le regard

captifs de cette illusion de réalité que procurent les images techniques. Question d'autant plus cruciale que de telles productions visuelles ont des effets directs sur les corps et les conduites au point de les rendre adaptables aux images techniques elles-mêmes. Car si à l'image technique peut être restituée sa valeur informationnelle, c'est-à-dire pour Flusser sa valeur de jeu et son sens de signe des choses, elle n'en reste pas moins une image qui, photographique, filmique, vidéo et numérique, n'est plus une représentation, mais apparaît directement intrusive. L'image technique des nouveaux média permet un certain forçage du visible au moyen de la technologie. Il produit des simulacres de réalité dotés pour la vision de la valeur sensorielle d'un quasi réel, supprimant par cela la prééminence de la perspective du regard qui est, comme nous l'avons dit, un regard sur le regard. Car, paradoxalement, plus les images se dématérialisent en s'éloignant des supports concrets, depuis la roche des cavernes jusqu'à l'écran de l'ordinateur, plus elles parviennent à nous donner l'impression de leur quasi réalité, à nous faire oublier qu'elles ne sont que des images. La technologie ayant finalement pu donner à l'imagination et à la vision la valeur d'un *plus réel*, au moment même où tendait à s'effacer l'existence matérielle de l'image comme une effigie du réel. De sorte qu'il n'y a plus de sculptures à la proue des navires mais des caméras qui observent les eaux.

De la puissance figurative et/ou d'abstraction que tous les signes et situations signifiantes comportent, nous avons pu affirmer précédemment qu'elle se décline selon l'échelle de sept modes distincts qui sont : percevoir, dire, figurer, inscrire, montrer, simuler et exhiber. Or à l'image technique correspondent précisément les trois derniers de cette liste. Dans la monstration, l'image semble incluse dans la chose. Dans la simulation, l'image est confondue avec la chose. Dans l'exhibition, l'image est comme annulée par la chose. Nous écrivions encore, que le propre de ces trois orientations est de tendre à laisser percevoir et penser les signes comme de même nature que les choses, voire, pour les deux dernières, de supprimer la médiation du signe au bénéfice de la chose, comme s'il était possible de seulement enregistrer son apparaître, de ne plus produire pour le regard que des *états de choses*, selon l'expression qu'emploie Flusser. L'emploi massif de l'*image technique* fait oublier que toute présentation visuelle est toujours environnée par des signes et des figures, par des procédés et des techniques de représentation, également que le visible se supporte d'un caché. Paradoxalement une telle transparence n'est pas sans dissimuler, mais elle ne signifie pas qu'il y ait du caché. Car représenter, figurer, à la différence de montrer, simuler et exhiber, c'est donner à voir et laisser dans l'ombre. Les images d'aujourd'hui semblent ne plus avoir d'ombre, car elles ont cessé de laisser *entendre* le fond de non représentable sur lequel jadis s'est détaché le figurable. Elles ne peuvent donc plus montrer ces signes d'ombre qui se tenaient autrefois sur les bords de l'image. Comme le poète Paul Celan a pu l'écrire, nous sommes désormais en *défaut d'ombre*, mais, cette fois, la cause obsédante en est due à l'omniprésence des images techniques.

5/ Théorie de l'obscénité ou le regard et le voir.

Le problème de l'occultation du regard.

Rappelons nos précédents postulats quant à l'image à l'âge des appareils. Une image sera *monstration* quand elle figurera en comportant des éléments et des signaux affectifs paraissant faire partie de la chose. Une image sera *simulation* quand elle donnera l'illusion par un procédé automatique d'une manifestation naturelle du figurable. Une image sera *exhibition* quand elle viendra supprimer la figure pour donner à voir la chose même. Exhiber, en ce sens, c'est dénier à l'image sa valeur de signe et prétendre que voir équivaut à regarder. Et si tout le problème de la définition du regard réside dans le type d'intention qui l'anime et l'oriente et,

si la visée du regard est en droit de forcer les limites du visible pour permettre l'extension de la vision, tout forçage de ce visible n'est pas équivalent, cela ni dans ses modes, ni dans ses procédés formels. Longtemps l'image fut dans la civilisation recouverte par le sacré et l'interdit, cela n'en est plus le cas. Le sacré désacralisé d'aujourd'hui, c'est, à l'inverse, la possibilité de tout devoir et pouvoir voir. Nous sommes saturés d'images qui ne sont plus des images, mais comme la présentation permanente par les appareils des choses mêmes. L'image est aujourd'hui à ce point découverte, annihilée dans sa valeur d'image, qu'elle se voit, en tant que représentation, diminuée, pour tendre à n'être que monstration, simulation et exhibition. Peut-être, en cela, il paraît impossible qu'elle subsiste encore longtemps avec le statut d'être un simple enregistrement visuel du réel. Elle devrait donc tendre à se déréaliser pour retourner vers sa dimension mythologique, mais cette fois sous forme d'images fictives animées d'actions réelles simulées. C'est déjà le cas de ces jeux vidéo interactifs qui impliquent des partenaires.

De l'image pornographique contemporaine telle qu'elle circule dans les médias, on peut affirmer, sans être péremptoire, qu'elle est un exemple typique de l'image technique, de l'image des appareils. Elle partage avec toutes les autres images techniques le même réalisme objectif, outrancier et fascinant. Et sans faire de jeu de mots, il est évidemment des plus facile de la qualifier d'intrusive et d'étrangère à toute censure, à toute limitation du visible. Il est évident qu'elle s'insinue dans l'intimité et le réel des corps, au plus proche des actes et des organes. Elle rend directement visible ce que jamais personne ne regarde directement, si ce n'est exceptionnellement et de façon transgressive. Psyché, pour avoir voulu voir le corps et le visage de Cupidon en le surprenant, perd l'amour qu'il lui accordait, raconte le poète Apulée. Pour autant, il n'est pas certain que l'analyse de la forte spécificité d'une telle image ne nous conduise à considérer que l'ensemble des images techniques ne soit aussi tendanciellement de nature pornographique. Car si l'on entend par ce terme le fait de dire et de montrer ce qui ne doit pas l'être, ou d'exhiber, beaucoup d'images techniques procèdent d'une levée de toute censure quant au voir, qui n'est pas sans analogie avec la pornographie. Avant de procéder à l'analyse de cette sorte d'images, posons quelques définitions et exprimons les précautions qu'une telle question appelle.

Tout d'abord, qu'est-ce donc exactement que la pornographie ? On qualifie depuis l'antiquité de *pornographique* tout écrit qui transcrit la vie des prostituées et de leurs clients, ou bien qui relate le dire des prostituées. C'est là le sens initial du terme de pornographie. La prostitution, quant à elle, apparaît comme licencieuse, libertine, inconvenante, signe de luxure, sacrilege, servile ou infâme. La plupart du temps, elle est considérée de valeur profane, très rarement sacralisée bien qu'il soit possible qu'elle le soit. On sait que la scène où elle se tient est à la lisière de la vie sociale, en des lieux et des circonstances réservés, toujours à quelque distance de la vie publique, familiale et des mariages. Elle se situe le plus souvent aux frontières de l'ordre et des appartenances sociales, sans en être non plus totalement exclue. On sait aussi que c'est une scène vénale et de ce fait honteuse, parce qu'elle corrompt l'idéal de l'amour et la réciprocité qui fonde les liens institutionnels. En parler revient à rendre compte de quelque chose de dissimulé, d'impudique, voire d'illicite et de crapuleux. Quand elle n'est pas liée à l'esclavage, la prostitution est le fait de milieux interlopes qui le plus souvent vivent aux marges de la société.

En un sens dérivé du précédent, la pornographie est de façon plus générale, la représentation par des paroles, des images ou des gestes, de scènes sexuelles explicites et de valeur suggestive. Propice à la pratique du voyeurisme, elle associe l'éros à l'argent, puisque sa diffusion procède toujours d'un commerce et d'une incitation. Elle tend à laisser croire qu'il

serait possible de posséder et de jouir de la scène sexuelle en la regardant, sans avoir à l'humaniser, c'est-à-dire sans devoir y rencontrer véritablement son prochain. Elle réunit de façon très caractéristique, l'obscénité, la lubricité, la lascivité, la vénalité, le voyeurisme et l'impudeur. La pornographie a pour finalité de provoquer l'excitation et l'envie au moyen du dévoilement impudique du corps, de la figuration ou de la monstration de l'acte sexuel et d'une provocation lascive. Elle n'est donc pas allusive, à la différence de la truculence et de la satire qui évoquent et montrent crûment, mais n'exhibent que symboliquement. On l'oppose à l'érotisme, considéré moralement plus positif. Ce dernier repose sur la représentation d'un voilé, sur un jeu subtil et symbolique avec le caractère caché de la visée du désir. Dans l'érotisme, il y a une insistance avouée de l'expression à l'invocation et à l'évocation, même quand elles se font parfois triviales. Si l'érotique exalte positivement le désir, le plaisir, le sens et les sentiments qui s'y rapportent, la pornographie ne montre que les actes du corps et l'absence en eux de toute sentimentalité, réduisant le désir à l'autisme de la jouissance sexuelle. Toute érotique se pose à partir du sujet humain et de la condition littéraire de son désir, toute pornographie appelle au mutisme et à la désubjectivation pour ne laisser voir que des chairs mises à nue. Dans la pornographie la sexualité apparaît comme indifférente au caractère subjectivement singulier de l'amour. Si l'art érotique perçoit, dit, figure et montre éventuellement, la pornographie, elle, montre et exhibe nécessairement. Observons qu'avant l'âge des appareils, la pornographie ne pouvait directement simuler et exhiber, il lui fallait donc tout de même figurer, raconter, représenter. C'est pourquoi on peut soutenir tout à la fois qu'il existe entre l'érotisme et la pornographie une différence éthique substantielle ou, comme dans le cas du signe et des images, seulement des différences de degré et d'ostentation. La présence des appareils et la diffusion profuse des images techniques auront eu pour conséquences d'affaiblir l'ensemble des distinctions qui permettaient d'opposer l'imitation et la symbolisation, le code, la nature et l'objet. Elles auront aussi perturbé, voire supprimé les oppositions fondamentales entre l'intention et la production, la représentation et la simulation, le désir et sa réalisation, l'esprit et la chose.

D'autre part, parler de la pornographie, c'est prendre le risque de se trouver confronté à des questions morales et politiques sur sa valeur et son sens. De la pornographie, on dira communément qu'elle est de nature vicieuse, alors que l'érotisme ne le serait pas. Le propos ici développé ne sera ni moral, ni juridique, ni psychologique, ni idéologique. Il ne s'agira donc certainement pas d'adopter la position conservatrice qui la condamne comme immorale. Position dont on sait que, très souvent, elle la légitime et l'autorise en l'occultant. Pas plus, il ne s'agira d'adopter la position dénonciatrice qui affirme que les femmes en sont les victimes, alors qu'il semble qu'elle atteigne autant la représentation du féminin que celle du masculin. Il n'est donc pas question de la condamner pour des raisons politiques ou morales, cela d'autant plus que nos sociétés tendent de nouveau à criminaliser la sexualité. L'auteur de ce texte est plutôt partisan de l'amour libre et absolument opposé à la répression morale de la sexualité. En un certain sens, il considère que le désir est étranger à la pornographie. Pour autant, il ne croit pas à un idéal normatif du Bien, le désir lui paraissant étranger à toute définition commune de celui-ci. Une telle orientation ne revient pas à refuser toute loi quant à la sexualité, mais seulement à considérer que celle-ci doit se limiter à la définition a minima de ce qu'il est injuste de croire pouvoir faire, dès que, dans l'acte, la réciprocité et le consentement sont exclus. Il ne s'agit donc pas d'encenser ni de condamner la pornographie, mais plutôt de saisir la structure d'image qui la rend possible à l'âge des appareils, de saisir les conditions a priori de sa visibilité, de sa visualité. Dans un livre consacré à la pornographie, le philosophe R. Ogien n'évoque que très brièvement la possibilité d'une

analyse de celle-ci qui procéderait de sa structure visuelle, de son rapport à l'image.¹⁸ Il focalise ses analyses sur les aspects moraux, juridiques et politiques. Au contraire de lui, je pense que c'est ce biais de l'image qui est le plus important pour en comprendre la nature actuelle. La pornographie est une affaire liée au regard, au voir, et comme ils sont désormais sous la condition des images techniques, la pornographie est désormais déterminée elle-aussi par l'âge des appareils. On peut soutenir qu'elle n'existait pas du tout avant l'image technique telle que nous la connaissons.

En ce sens, on peut affirmer que l'actuelle pornographie est différente de celle d'avant l'âge des appareils qu'inaugure la photographie. Elle n'est donc ni l'érotique ancienne, ni non plus ce qui pouvait se désigner comme pornographique avant la photographie, le film et la vidéo. L'érotique ancienne jouait de l'évocation sensuelle et du voilé-dévoilé. Elle pouvait dire, représenter et montrer, mais ni ne simulait, ni n'exhibait, si ce n'est à engager directement le face à face sensuel et intime des corps qui ne se regarde guère. L'ancienne pornographie, elle, inscrivait dans la langue commune ce qu'elle aurait du taire et voir exclus, parce par trop licencieux, trivial, dangereux et amoral. Elle pouvait être profération et récit, ou bien peinture, dessin, gravure, sculpture, mime, ou encore fabrication d'instruments sexuels. Elle pouvait donc dire, représenter et montrer, fabriquer, mais ne pouvait simuler ou exhiber l'acte sexuels par le truchement d'images enregistrées. Pour cela, il fallait au moins engager le corps face au regard et en présence d'un spectateur. Si l'on voulait exhiber il fallait s'exhiber, et un théâtre sexuel a pu exister. Avec l'image technique la situation est différente. Les personnes filmées et photographiées, au moyen des appareils, ne se trouvent pas en présence de ceux qui regarderont leurs images, qui auront pouvoir de voir le détail de leur anatomie, de leurs chairs, de leur jouissance, dans la tension de l'acte. Ce que les appareils filment et fixent, enregistrent, personne ne peut le voir sans leur truchement, ni les protagonistes, ni les réalisateurs, ni les voyeurs. Il ne s'agit pas d'un regard humain, mais d'un regard qui observe et met en scène ce que l'appareil lui permet de voir. La scène appartient aux appareils, à la puissance de leur programme, ils en détiennent le but et les fonctions. *A la force absorbante des images techniques, rien ne peut résister*, écrit Flusser.

Ce qu'affirme Flusser des images techniques est également vrai des actuelles images pornographiques. Effectivement, celles-ci menacent d'absorber cette érotique des corps qui dépend, elle, à la fois d'une figuration représentative et d'un impossible à montrer qui interdit de croire pouvoir intégralement voir ce que l'on désire. Le signe signifie, figure et appelle, d'autant plus qu'il n'est pas la chose dit l'adage. A l'hypothèse d'une telle absorption du regard, on objectera qu'elle n'est possible que parce que toute perception érotique dépend de l'existence matérielle des corps réels pour le désir et donc pas seulement de la scène sexuelle qu'exhibent les images pornographiques diffusées par l'appareil. Mais c'est négliger le fait que le réel informationnel que présentent, que simulent et qu'exhibent les images techniques, se substitue à la simple réalité des corps et au vécu intentionnel figuratif de ceux-ci, en tant que plus réel que le réel matériel. Autrement dit, avec l'image pornographique technique disparaissent les codes, les interdits, les fantasmes et les corps, au bénéfice d'une image pure du réel sexuel que produit l'appareil. De sorte qu'on assisterait enfin à l'adéquation matérialisée de la chose et de son concept, sans déperdition d'information. Transposé à la scène sexuelle, cela peut paraître comique, ça n'en est pas moins pertinent. Ce en quoi, si l'on suit résolument les analyses de Flusser, les appareils donnent lieu à un étrange processus tout à fait métaphysique. Il consiste en la substitution de la chose réelle (informationnelle) aux choses corporelles (matérielles) au moyen de cette hyper-symbolisation qu'est l'image

¹⁸ Ogien, Ruwen. *Penser la pornographie*. Paris : Puf, 2008.

technique (numérique). Elle se fait en occultant la dimension symbolique (littérale au sens de Flusser) et figurative (imaginaire) de la représentation qui détermine pourtant tout rapport humain au réel. Etrange triomphe métaphysique tardif du cartésianisme qui supprime la culture de la représentation et du code dont il fut l'initiateur, au bénéfice d'une pure exhibition de la chair.

Ce que nous désignons désormais comme *pornographie* n'existait donc pas avant l'image technique des appareils, avant que ne commencent à circuler dans la société industrielle au milieu du 19^e siècle ces photos de nus qui allaient servir de modèles aux peintres, ou montrer des scènes sexuelles aux amateurs. Sans aucun doute les passions qui la nourrissent existaient déjà auparavant, mais elles ne donnaient pas lieu à la même expérience. Le désir de voir, de dévoiler la scène sexuelle, ce que l'on pourrait appeler la pulsion scopique, ne date certainement pas de l'âge des appareils. Mais avec l'image photographique apparaît une certaine collusion entre l'objet et la représentation qui n'existait pas à ce point dans la peinture, la gravure et le dessin. D'une telle monstration on pourra dire qu'elle reste au début représentative, figurative, opposant donc encore la chose et l'image, mais elle tend à aller de plus en plus vers la simulation et l'exhibition, comme des négations de la figuration et de la symbolisation. Plus la puissance des appareils s'accroît, grâce aux fonctions algébriques qui les organisent, plus l'effacement de la représentation s'accroît, entraînant une illusion accrue de réalité et de précision dans la perception de l'image technique. La structure triple du signe, de l'image et de l'objet, tend à disparaître en tant que raison d'être de l'expérience et de la représentation, supprimant le différé de l'acte et procurant l'illusion d'une immédiateté de présence du réel. Ainsi, comme l'écrit Flusser, dans la société postindustrielle ce n'est plus la chose fabriquée qui est dotée de valeur, mais l'information en tant que captation du réel au moyen de l'image technique programmée. Plus celle-ci se fait intrusive et apparemment similaire au réel qu'elle capte, plus elle tend paradoxalement à dématérialiser la base objective de l'information. A la connaissance représentative séparant les choses de leur figuration, interprétative, se substituent des conduites déterminées par le fonctionnement des appareils.

La pornographie actuelle est bien un exemple de ce que peuvent produire, voir pour le regard, des appareils. Ce qu'il importe alors de comprendre, c'est ce qu'elle nous oblige à « réaliser », ce que, au sens de Flusser, elle programme de manière fonctionnelle et automatise dans les conduites humaines, ses aspects *robotiques*. Si, comme l'écrit Flusser :

Les images sont des surfaces sur lesquelles l'œil circule, pour sans cesse revenir à son point de départ. Les appareils sont des jouets qui répètent toujours les mêmes mouvements. Les programmes sont des jeux qui combinent toujours les mêmes éléments. Les informations sont des états improbables qui s'écartent sans cesse de leur tendance à devenir probables, pour s'y réimmerger.¹⁹

On peut affirmer qu'il y a dans « le » programme des appareils une section pornographique qui découle de leur usage, de leur *jeu* vidéo-visuel. On peut soutenir que la conséquence dans les rapports humains en est la suppression, ou la suture du désir, comme expression érotique et tragique intentionnelle, improbable et imprévue, au bénéfice d'une assimilation probable et prévisible de la sexualité, soit à un mécanisme organique, soit à une pratique immorale et abjecte inéliminable, soit à un commerce ordinaire associé à des pratiques de consommation autorisées. Les trois n'étant pas incompatibles entre eux, mais complémentaires. La pornographie apparaît criminogène, en cela qu'elle permet de criminaliser la sexualité en la réduisant aux stéréotypes qu'elle présente. Elle n'est pas non plus l'ennemie du puritanisme,

¹⁹ Flusser, *Opus cit.*, p. 80.

mais son complémentaire. Si la sexualité n'est que ce que donne à voir de façon « réelle » les images pornographiques, alors elle se trouve absorbée, emprisonnée, contenue dans la logique fonctionnelle des appareils : le voyeurisme, la répétition du même, la prévisibilité banale, la finitude obligée des clichés, la surveillance, l'illusion d'une invention, l'automatisme des conduites, la veulerie, la culpabilité. C'est dire qu'elle est devenue misérable, absurde et aliénante, ce qu'un écrivain comme M. Houellebecq a très bien su rendre dans sa vision amère et désenchantée, stéréotypée et médiocre des rapports amoureux. L'image pornographique programme la dérégulation du désir, sa réduction au commerce médiocre des chairs dont elle organise la diffusion. Il y a donc un dispositif pornographique qui provient de l'image technique des appareils, photographies, films et vidéos. Il implique la collusion indistincte des appareils et des conduites, de l'image et du réel, de l'appareil et des pratiques sociales.

Que font les images pornographiques ? Autrefois mises à l'*index*, parce qu'elles montraient ce qui ne se représente pas, elles envahissent la sphère culturelle au milieu des autres images, en la contaminant. Elles exhibent le « réel » au regard, c'est-à-dire l'obscénité de la sexualité, la brutalité de la violence, l'horreur des cadavres, la banalité indifférente des corps, le sang des blessures, les fragments de la parole, le cynisme des actes, la fixité rituelle des ornements, l'obsession des victimes, le plaisir hypnotique de voir. La chair, le sang, les organes, le dedans, l'intime, le dehors, la mort, tout peut se voir, se reproduire, se diffuser, dans une infernale répétition du même qui soumet la réalité à la loi des appareils, à cet : *effrayant fonctionnement dénué d'intention, obstiné et incontrôlable qui leur est propre*. Les images techniques fonctionnent en boucle, reconduisant sans faillir le retour obligatoire à l'identique, à la perpétuelle combinatoire d'un univers que rien ne doit défaire, ni perturber et qui est dans l'obligation de se conserver contre toute menace entropique qui le ferait devenir autre, échapper à sa propre autorégulation. Or il n'y a pas de doute, la sexualité des images pornographiques est un programme de ce type, la régulation automatisée des *feed-back* de l'éros par la vision de films et de photos. De sorte que l'antique *camera obscura*, à l'image inversée, s'est transformée en une *black-box*, mue par d'opaques computations qui donnent à voir sans réserve. En ce sens, l'image technique pornographique nous révèle étrangement quelque chose de la situation du regard qu'induisent les appareils. Car comment font-elles ces images techniques issues de ces *boîtes noires* que sont les appareils, pour nous déposséder de tout sens hétérogène à leur loi, de toute figuration du réel qui ne serait pas la collusion du réel et du voir ? Si, comme l'écrit Flusser, nous ne pouvons accéder au fonctionnement interne de ces *boîtes*, il nous reste inaccessible, nous pouvons tout de même nous attacher à décrire le type de regard que les appareils programment.

Au-delà du référent de la pornographie, le sujet humain désire voir, accéder par le regard à la forme des choses, avoir une vision pénétrante du réel et assembler signes et figures sur la trame du monde. Regardant, l'être humain observe aussi sa disposition à voir ce qu'il regarde, la modalité de son regard. Il regarde ce qu'il voit, mais ce faisant il regarde un regard. Il ne peut donc pas voir ce qui serait vu d'un voir sans regard. Il regarde attentivement ce qu'il regarde, parce qu'il éprouve secrètement que le regard se rapporte au regard, qu'il est aussi l'objet de son regard. Sur le plan subjectif, regarder, c'est s'être vu regardé, s'être vu regardant et s'être regardé. Le regard humain n'est jamais vide, il est animé et habité par le regard de l'autre, par l'altérité du prochain qui me regarde, y compris si je l'oublie. De sorte que je suis habité par le reflet de mon propre regard qui me revient comme celui d'un autre, au-delà de moi. Sur le plan ontologique, le regard qui regarde traverse l'épaisseur des choses et se joue des surfaces, parce qu'il regarde au-delà du visible dans l'espace temporel et mémoriel qui environne le regard. Un tel regard est visionnaire et ne se limite jamais au visuel. Il est porté par la puissance initialement magique des images et des signes qui le

renvoie à l'invisible, porté par une eidétique. Devant le regard, ce sont les vibrations tactiles de l'image et des signes qui tremblent et s'animent, tandis que l'œil et la main s'emploient à en transcrire les traces sur les parois du réel, se saisissant du vide intervallaire qui s'étend entre les choses.

Les appareils, eux, ont produit un voir automatisé du regard. Il est comme un voir du réel qui pourrait se passer du regard, de l'image, de la figure, du signe et de la représentation. Les appareils agencent une sorte de regard perpétuel qui regarde le voir pur et simple du réel. Une telle visualité semble ne plus comporter l'ancienne opposition des choses et des images, de l'écriture et des images, qui fut la matrice de la culture scientifique. Il s'agit d'un regard qui, non seulement ne ferait plus que voir, mais regarderait le visuel sans la médiation d'être un regard, ou de rencontrer un autre regard. On pourrait le nommer un voir machinal. Il ne serait pour l'œil et l'esprit qu'un accès à la visualité, à défaut d'une dialectique du visible et de l'invisible qui fut autrefois la condition du regard dans les sociétés traditionnelles. N'est-il pas issu de cet idéal architectural panoptique dont Foucault a analysé l'émergence dans les institutions sociales de la société moderne. Le panoptique est un dispositif de surveillance sociale qui permet de dissocier le couple voir et être vu. Le surveillé est totalement vu sans jamais voir, tandis que le surveillant voit tout sans jamais être vu. Selon ce philosophe, il donne lieu à la formation d'un :

*(...) espace clos, découpé, surveillé en tous ses points, où les individus sont insérés en une place fixe, où les moindres mouvements sont contrôlés, où tous les événements sont enregistrés, où un travail ininterrompu d'écriture relie le centre et la périphérie (...)*²⁰

Comme chez Flusser, les opérations d'écriture, qui permettent homogénéité et enregistrement, ne sont pas immédiatement apparentes, bien qu'elles organisent l'intrusion omnipotente du regard dans tous les plis de la vie sociale. Et bien que les deux problématiques ne soient pas équivalentes, les conséquences politiques du dispositif panoptique sont pour Foucault assez similaires à celles que, pour Flusser, le fonctionnement des appareils agence sur les conduites individuelles :

*Dispositif important, car il automatise et désindividualise le pouvoir. Celui-ci a son principe moins dans une personne que dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards ; dans un appareillage dont les mécanismes internes produisent le rapport dans lequel les individus sont pris.*²¹

Dans l'exhibition pornographique à l'âge des appareils, le regard de celui qui regarde les images ne peut se saisir comme un regard, car il se montre seulement comme un voir. Or cela est impossible, il n'y a pas de voir du voir, on ne peut voir et regarder que si l'on rencontre un regard. Regarder nécessite le truchement d'un autre regard, ou celui du signe symbolique en tant qu'il s'annonce comme une figuration détachée des choses qui incite au regard. Tout regard humain est une scénographie du regard qui n'est autre que la figuration du voir. Ainsi le voyeur véritable aime à surprendre le regard effrayé de celui qui se voit regardé au cours d'une scène sexuelle, lui renvoyant ainsi son regard. Sa jouissance est bien de surprendre un regard qui viendra lui renvoyer son regard. Le voyeurisme qu'appelle l'image pornographique des appareils, n'est que la visualisation intrusive d'une scène sexuelle sans regard, ou d'un regard que l'on ne peut pas voir. Dans les actes qui sont montrés, les personnages agissent eux aussi exempts de regard, ou, quand ils regardent, leur regard est vide et fictif, hypnotique et

²⁰ Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Gallimard, 1975, p. 230.

²¹ *Ibidem*, p. 235.

absent. Simulé faussement par les protagonistes, le regard apparaît donc négativement comme ce qui se montre supprimé par l'image technique. La simulation du réel entraîne ici l'exhibition d'une scène vide qui ne contient plus de regards, si ce n'est le signe embarrassé, au coin des yeux, de la suppression du regard. De même, le regard du journaliste de télévision est tout aussi fixe et vide. Il contemple la mécanique de l'information qui défile sur le prompteur devant ses yeux, simulant pathétiquement la posture du témoin qu'il n'est pas, laissant croire à une interlocution, à une discursivité réciproque de ce qu'il dit également tout à fait absente. Curieusement, il semble regarder un public qu'il ne voit ni ne regarde. Lui-même n'est qu'une apparition fonctionnelle, un opérateur d'information qui peut se voir facilement remplacé par un autre qui sera exactement le même. Foucault écrit encore :

*Peu importe, par conséquent, qui exerce le pouvoir. Un individu quelconque, presque pris au hasard, peut faire fonctionner la machine.*²²

On est là aux antipodes de l'art photographique et filmique qui toujours convoque le regard, détournant l'image de l'appareil de sa fonction automate. Or, on ne peut pas regarder un voir, voir du voir, car c'est supprimer la disposition du regard et se trouver confronté à une scène vide, occlusive, fonctionnant, en sa boucle rétroactive, comme un jeu répétitif et déjà programmé, extérieur à tout sens et à tout désir humain. Si ce n'est de reconduire, par la terreur ou l'illusion que provoque l'intrusion du voir, la fixité magique du monde à l'âge de son désenchantement. Et, c'est bien là désigner ce qui fait le fonctionnement des appareils de visualité, des appareils au sein desquels l'image pornographique n'est guère qu'une espèce particulière d'image technique, au sens de Flusser.

Conclusion

L'énigme de Flusser

Si l'image est une production du regard, un regard du regard, elle est toujours interprétation du réel et non sa simple captation, son enregistrement. Elle est donc contraire aux habitudes qu'imposent les dispositifs de fonctionnalité visuelle qui éludent toute question portant sur la représentation, la transcription et la transposition de ce qui est montré. En ce sens, il n'y a pas de visualisation qui ne reste dépendante de la « fiction » d'une image, même si celle-ci est due à l'existence des appareils et des programmes automatisés qu'ils comportent. Sans leur entremise, il n'y aurait pas l'illusion de voir, d'un voir sans signes, sans symbolique apparente, ni de mise à disposition du monde et des objets en la ritualité répétitive de ce même voir. A l'encontre de cela, l'interprétation sémiologique des figures et des nombres s'oppose à la visualité, parce qu'elle représente, dans l'ordre du discours et de l'écriture, l'instance du regard. Qu'elle apparaisse obscure ou hermétique, elle déborde nécessairement le voir. Cela ne lui interdit pas de s'efforcer de saisir ce qui dispose le regard à regarder l'obscène, à vouloir dire et montrer les signes odieux de la chair. Elle ne peut pas pour autant dire et figurer ce que serait ce voir intrinsèque au voir, qui induit une hypnose du regard. Celle-ci n'a lieu d'être que du fait de la suspension réitérée et mécanique du regard à un voir, que personne ne regarde, si ce n'est l'œil d'un maître absent et définitivement invisible qui émane de l'appareil. Or ce voir omniprésent, il laisse percevoir et croire qu'il ne donne à voir que du réel. S'il est donc presque sans images, il paraît envahi par des choses qui ne sont plus ni des signes, ni des figures, mais des moments du réel.

²² Ibid., p. 236.

En ce sens, la question que nous pose l'image technique n'est peut-être plus de devoir nous déprendre d'une aliénation archaïque à la chose figurée, reconduite par les appareils, vers une restitution intentionnelle de l'information. C'est-à-dire espérer retrouver les termes d'un sens positif rationnel contre un fétichisme magique des objets, que figurines et peintures tendraient à installer. Donc d'aller de la chose figurée à l'information qu'elle détient. Précisons, l'affaire est plutôt compliquée si l'on veut en saisir toute la subtilité, car nous sommes face à une sorte d'énigme. Si, comme l'affirme Flusser, l'image technique des appareils, d'origine numérique, est parvenue à dématérialiser la présentation du réel, au point apparemment de la détacher de toute représentation matérielle, de la fabrication d'images-objets, c'est-à-dire de choses peintes, sculptées, dessinées, elle n'a pas paradoxalement directement réalié le regard à l'image. Car ce que l'image technique donne à voir, ce ne sont plus des choses figurées, ni des images, mais des empreintes du réel qui donnent à voir et présentent directement l'existant. Elles ne paraissent plus être des images, au sens d'une figuration représentative qui se ferait au moyen d'une fabrication concrète d'objets ou d'une transposition tracée sur la surface d'un support. Elles ne semblent pas non plus être des signes de choses, donc des dispositifs symboliques. Toutes issues de l'information numérique, les images techniques sont l'accomplissement d'un processus de suppression de la représentation figurative interprétante et intentionnelle, au profit d'une saisie plus directe de la réalité par des programmes et des automatismes, donc sans nécessiter de recourir à la médiation des formes du regard. Bien qu'elles soient des images, elles ne sont pas des images et ne sont pas perçues comme telles par le regard. On est donc allé de la négation de la représentation par l'information, jusqu'aux choses, sans fabrication apparente de représentations d'objets, sans avoir eu recours à l'imaginaire de l'art. Les images techniques donnent donc à voir les choses du réel sous la forme d'une simulation de ce réel, qui est censée ne pas en être une, puisque simple enregistrement des choses. Or ce visuel réel n'est qu'un réel virtuel produit par les possibilités de l'appareil, donc la présentation d'un simulacre des choses. Le processus évolutif récent de la civilisation n'a donc pas été de passer d'une image chosifiée, réifiée, à une production symbolique de la réalité basée sur des structures mathématiques, sur des programmes. Au contraire, il a été de passer d'une abstraction mathématique qui, après avoir défait le pouvoir des images, a rendu au moyen des appareils l'expérience et le regard prisonniers d'images artificielles ayant un pouvoir directs sur le corps, parce qu'elles nous montrent les choses par des images virtuelles ayant réalité.

A la différence de Flusser, ce qui doit donc nous préoccuper, ce sont les effets de ce passage, que provoque le règne de l'image technique, de la représentation devenue obsolète à la chose montrée, simulée, exhibée en défaut de sa figuration. Nous sommes donc passés du couplage conflictuel de la figuration et de l'écriture linéaire, à la simulation des choses réelles, au moyen d'un couplage de l'information mathématique et de l'image, qui nous livre à la vision d'une nouvelle toute puissance des objets. Nous sommes donc devenus captifs d'une visualité artificielle et d'un virtuel qui se donnent au regard comme la présentation du réel sans sa représentation. Donc livrés à la programmation visuelle de l'apparaître des objets par les appareils à défaut de porter encore sur eux notre regard. Car l'image technique, photographique, filmique, vidéo, informatique, si elle est effectivement de l'information, reste pourtant une image, mais dépourvue cette fois de toute valeur représentative et n'ayant donc pas à être interprétée. Elle peut donc se faire intrusive, afin de se répandre dans le réel, occasionnant un forçage généralisé du visible, pour lui substituer la pleine visualité. Ce faisant, elle produit une simulation de réalité, qui sans produire le moindre crible d'une image, est à ce point identique à la réalité et tellement dotée pour la visualité d'une valeur sensorielle quasi réelle, qu'elle tend à supprimer la perspective du regard. Perspective qui fut dans la grande culture classique qui nous a constitués, un regard du regard sur le regard. Par exemple

la télévision est un appareil issu des données d'une physique algébrique et d'une électronique qui produit et diffuse des images de la réalité, du réel. Paradoxalement, celles-ci ne sont pas des images puisque ce qu'elles donnent à voir est le réel même. Pour autant, elles sont tout de même des images puisqu'elles restent des simulations figuratives visuelles. Enfin, elles suppriment la représentation, puisqu'elles font prédominer la présentation du réel sur toute figuration matérielle concrète.

De tout cela, il s'ensuit une série de questions. De quelle loi cette divulgation généralisée du voir procède-t-elle ? En quoi opère-t-elle un forçage du monde qui transforme les corps ? Qu'est-ce que cela change quant aux conceptions et à la perception individuelle du corps propre ? Quelle est la nature du corps vécu tel que le visualisent les appareils ? Qu'est-ce que cela produit quant au vécu érotique, aux jeux de l'amour et du hasard ? Qu'en est-il du désir et de l'amour humains à l'âge des appareils ? Faut-il s'opposer au commerce mêlé des images et des corps au sein des images que produisent et diffusent les appareils ? Peut-on condamner la nouvelle pornographie comme un empoisonnement des corps, des actes et du regard par l'automate informationnel ? Que donne-t-elle à voir vraiment ? Est-il possible de la regarder sans que celle-ci soit sans conséquence aucune sur l'imaginaire du corps ? La puissance des appareils n'a-t-elle pas déjà à ce point transformée l'image et la relation des personnes à leur corps, qu'il n'y aurait plus de résistance à sa transmutation en un corps artefact et prothétique, dont la conformation pourrait se démultiplier et se programmer à l'envie ?

Flusser qui n'aborde pas la question du type de corps que véhicule l'image technique, écrit à la fin de son ouvrage pour désigner le nouveau contexte de civilisation qui correspond à la symbiose de l'image, de l'appareil, du programme et de l'information :

(...) dans le nouveau contexte, la question de la liberté se pose tout autrement ; si tout repose sur le hasard et aboutit nécessairement au néant, où y a-t-il place pour la liberté humaine ? C'est dans ce climat absurde que la philosophie de la photographie doit poser la question de la liberté. (...) Partout nous voyons des appareils de toute sorte s'apprêter à programmer notre vie selon une automaticité obstinée (...) et la plus grande partie de la société s'employer d'ores et déjà à jouer (...) avec des symboles vides ; nous voyons l'intérêt se déplacer du monde des choses aux univers de symboles, et les valeurs se reporter des choses aux informations. Partout, nous voyons nos pensées, nos sentiments, nos désirs et nos actions se robotiser, et constatons que « vivre » signifie désormais alimenter des appareils et être alimenté par eux.²³

C'est donc bien d'une aliénation à l'information formelle, à la combinatoire des codes, que notre destinée nouvelle procède selon Flusser, celle qui programme la fonctionnalité prévisible des appareils et qui ne comporte véritablement aucun sens humain intentionnel. Comme si nous vivions un âge hyper sémiotique, organisationnel et adaptatif, qui soit tout autant un défaut de sémiologie et de sémantique. Nous aurions de la sorte perdu le sens qui nous liait autrefois aux choses et serions actés par des univers de symboles vides de sens, si ce n'est d'organiser notre conservation par le jeu sans raison des automates informationnels. On pourrait objecter à Flusser qu'une telle vision est caricaturale. Elle n'en reste pas moins pertinente, dès que l'on voit combien l'absurdité fonctionnelle prétend se substituer à la définition de tout but moral et politique humain qui ne dépendrait pas des mécanismes organisationnels des appareils. Il faut se rappeler qu'aujourd'hui la notion de jeu informationnel structure aussi la définition de ces phénomènes économiques aveugles qui paraissent ordonner nos existences. Le prix Nobel d'économie H.A.Simon qui fut aussi un théoricien de la systémique et de l'intelligence artificielle, écrivait en 1969 :

²³ Flusser. *Opus cit.*, p. 82-83.

*L'homme considéré comme un système animé, ou comportemental, est relativement simple. L'apparente complexité de son comportement est, pour une large part, le reflet de la complexité de l'environnement dans lequel il vit. (...) Le comportement est adapté aux buts, il est donc artificiel, il ne révèle donc que les caractéristiques des systèmes animés qui limitent cette adaptation.*²⁴

Dans ce qui précède, la logique informationnelle, qui préside selon Flusser à la fonctionnalité des appareils, est ici celle que l'homme produit lui-même pour maintenir son adaptation et se préserver de l'entropie qui le menace. Il n'y a donc guère de différence entre le comportement individuel selon Simon et la logique fonctionnelle de l'appareil selon Flusser. De sorte que nous vivons désormais sans mythes, sans images et sans objets, selon la loi d'une information qui fournirait à l'action sa propre régulation. A l'inverse de tout cela, Cassirer écrivait en 1924 pour décrire la structure originaire de la civilisation :

*L'homme ne vit avec les choses que parce que, et dans la mesure où, il vit parmi les figures [du mythe] ; il ne s'approprie la réalité et ne s'ouvre à elle que dans la mesure où il laisse le monde et lui-même se fondre dans ce milieu imaginaire permettant ainsi non seulement leur contact, mais aussi leur interpénétration réciproque.*²⁵

Or il n'y a plus de mythes, plus d'incarnation de l'image magique dans les choses physiques, il n'y a plus de récit fondateur pour nous accorder encore une place dans l'être qui puisse concilier nos perceptions, nos pensées et la réalité, en nous protégeant de l'effroi et du vide. La logique des appareils, cette photographie cartésienne automatisée du monde vécu, vient compenser la défaillance de l'image et des signes, assurer la cohésion et la collusion des symboles et des actes, faire coïncider automatiquement le concept et la chose dans la structure imprimée de l'information. La télévision est aujourd'hui à cette place, qu'occupera bientôt à son tour la puissance combinée de communication, de simulation, de calcul, d'organisation et de visualisation des programmes d'ordinateurs. Peut-on affirmer que c'est là le retour spectral de ce *cercle magique* de l'image dont nous parle Flusser, que la technologie informationnelle est venue reconduire et qu'il faudrait de nouveau s'attacher à briser ? Car, il est tout à fait possible de se servir des appareils pour aller contre la fonctionnalité et réinstaurer quelque liberté dans le monde humain, c'est-à-dire soumettre *le hasard et la nécessité à l'intention humaine*. Pour cela, selon Flusser, quatre démarches peuvent être menées :

*Premièrement, on peut tromper l'appareil, aussi obstiné soit-il. Deuxièmement, on peut introduire clandestinement dans son programme des intentions humaines qui n'y étaient pas prévues. Troisièmement, on peut contraindre l'appareil à produire de l'imprévu, de l'improbable, de l'informatif. Quatrièmement, on peut mépriser l'appareil ainsi que ses productions, et détourner son intérêt de la chose en général pour le concentrer sur l'information.*²⁶

Mais le discours de Flusser ne semble pas si clair. Si je l'ai compris, l'information est ici le sens intentionnel positif de l'expérience en tant qu'il se détourne du traitement automate de la chose abstraite. Faut-il donc s'en tenir à l'information, au code et à son sens, à son énergie symbolique contre la chose, contre la réification du réel ? Or n'est-ce pas l'information du code qui nous prédispose à une dépendance avec l'appareil et son fonctionnement symbolique abstrait, son programme ? Il n'est plus temps d'entrer dans le détail des contradictions et des imprécisions terminologiques de Flusser. Disons qu'elles appartiennent à l'énigme de son discours et aux nombreux retournements paradoxaux que nous avons vu s'y déployer. Pour pouvoir saisir, ce qu'il a voulu détacher de la confusion ambiante, il lui fallait le loisir d'une

²⁴ Simon, Herbert A. *Sciences des systèmes, Sciences de l'artificiel*. Paris : Dunod, 1991, p. 83.

²⁵ Cassirer, Ernst. *Langage et mythe*. Edt. de Minuit, 1973, p. 18.

²⁶ Flusser, *Ibid.*, p. 83.

certaine imprécision. On entendra qu'il enjoint ses lecteurs à se jouer des appareils en jouant avec eux, afin de faire advenir l'imprévu et l'improbable contre la disposition prévisible des effets d'un programme. N'est-ce pas en quelque sorte nous induire à un retour subjectif aux choses mêmes, à une expérience originale du sentir, du percevoir, du voir et du concevoir, qui se dérobe à toute prévision, à tout calcul. Redécouvrir, peut-être, qu'il y a dans l'imagination que détient le regard, dans nos récits, un pouvoir « magique » inépuisable et improbable de réinvention de la liberté humaine que rien ne peut jamais venir épuiser, ni emprisonner dans la fascination vide du non sens des appareils. *Imagination morte imaginez*, écrivait Samuel Beckett, en un tout autre registre où le paradoxe et l'humour le disputaient au sens logique de la philosophie.

Emmanuel Brassat.
Le 15 novembre 2008.

Bibliographie

- Adorno, Théodor, Horkheimer, Max. « La production industrielle de biens culturels », in *La dialectique de la Raison*. Paris : Gallimard, 1975.
- Apulée, *Métamorphoses*.
- Althusser, Louis. *Sur la reproduction*. Paris : Puf, 1995.
- Beckett, Samuel, « Imagination morte imaginez », in *Têtes mortes*, Paris : 1972.
- Cassirer, Ernest. *Langage et mythe*. Paris : Minuit, 1973.
- Celan, Paul. « Le dernier à parler », in *La revue des belles lettres*. N° 2-3, Genève, 1972.
- Comte, Auguste. *Discours sur l'esprit positif*. Paris : Vrin, 2003.
- Descartes, René. *Les principes de la philosophie*. Paris : Gallimard, 1937.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- Foucault. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.
- Freud, *l'Interprétation des rêves*. Paris : Puf, 1967.
- Flusser, Vilém. *Pour une Philosophie de la photographie*. Belval : Circé, 1993.
- Goody, Jack. *La raison graphique*. Paris : Minuit, 1979.
- Heidegger, Martin. « La question de la technique », in *Essais et conférences*. Paris : 1958.
- Houellebecq, Michel. *Les particules élémentaires*. Paris : Flammarion, 1998.
- Husserl, Edmund. *L'idée de la phénoménologie*. Paris : Puf, 1970.
- Kant, Immanuel. *Critique de la raison pure*. Paris : Puf, 1984.
- Mac Luhan, Marshall. *Pour comprendre les média*. Paris : Mame/Seuil, 1968.
- Marx, Karl. *L'idéologie allemande*. Paris : Editions sociales, 1976.
- Ogien, Ruwen. *Penser la pornographie*. Paris : Puf, 2008.
- Peirce, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil, 1978.
- Platon, *République*. Paris : Garnier, 1966.
- Simon, Herbert A. *Sciences des systèmes, Sciences de l'artificiel*. Paris : Dunod, 1991.