

MEDIOLOGIE

« VIE ET MORT DE L'IMAGE » DE REGIS DEBRAY

LA NAISSANCE PAR LA MORT

Le stade du miroir (p 36)

Devant la dépouille d'un être cher (terme dépouille déjà écœurant), l'homme reconstruit par l'image, une réalité du mort plus acceptable. Etre à l'état d'objet, présence/absence, « mort affreuse à voir », décomposition traumatisante.

Faire une image, un double du mort, pour ne pas voir le Rien de ce que je serai.

Rituel de l'au-delà par dédoublement.

Après une décomposition par la mort, une reconstitution par l'image.

Masque mortuaire, sarcophage.

Dans la Rome impériale (p 31), après l'inhumation du corps, l'incinération de son double, entouré de médecins et de pleureuses. Le mannequin du défunt est le cadavre.

Cette image est un hypercorps actif, public, rayonnant, dont les cendres montent jusqu'au domaine des dieux, assurant sa divinisation, alors que le corps pourri sous terre.

L'image est l'âme.

Ce n'est pas une représentation, mais un prolongement sublimé du corps.

Représenter, c'est rendre présent l'absent.

Le tombeau : (p34)

- égyptien, tourné vers l'intérieur, vers l'âme du défunt.
- grec, ouvert vers l'extérieur, les vivants, interpelle leur mémoire
- chrétien, il introduit la dépouille dans le lieu de culte

LA MAGIE S'INSTALLE

La statuaire grecque sculpte des substituts au corps humain, intervenant dans le culte

Les objets funéraires sont investis d'un rôle auprès du défunt, Egypte.

La représentation du livre des morts est un rite initiatique incontournable.

Apparition de l'idole dans tous les peuples archaïques (- 30 000). L'idole est la manifestation de la panique de l'homme devant les éléments naturels qu'il ne comprend pas.

Lorsque la technique prend le pas sur la panique, et que la capacité humaine à maîtriser le procédés de figuration peut contrebalancer la détresse humaine devant le cosmos, nous passons de l'idole religieuse à l'image d'art (XVème siècle) (p 47) .

La relique est investie d'un pouvoir surnaturel

(p57) LES CULTURES DU REGARD ne sont pas indépendantes des révolutions techniques qui viennent modifier à chaque époque le format, les matériaux, la quantité des images dont une société doit se saisir.

De même qu'un Livre d'heures du XIIIème siècle, énorme, rare et lourd ne se lisait pas comme un livre de Poche au XXème, un retable dans une église gothique appelait un autre regard qu'une affiche de cinéma.

L'évolution conjointe des techniques et des croyances va nous conduire à repérer trois moments dans l'histoire du visible :

- le regard magique, l'idole
- le regard esthétique, l'art

- le regard économique, le visuel

LA TRANSMISSION SYMBOLIQUE

La stèle funéraire, dressée à l'aplomb du sarcophage enfoui, regarde vers le couchant, puisque les morts voyagent avec le soleil. Elle a la forme d'une porte ouverte. Sa destination : *faire communiquer les vivants avec les morts* (voir orientation Temple de Louqsor).

La stèle établit une *transmission*.

(p 71) Durant des millénaires, les images ont fait rentrer les hommes dans un système de correspondances symboliques, ordre cosmique et ordre social, bien avant que l'écriture ne vienne codifier les sensations et les idées.

pictogrammes du Paléolithique, statuaire grecque et égyptienne malgré l'invention de l'écriture, vitraux et bas reliefs du Moyen Age : transmission pour les illettrés qui n'avaient pas besoin du code de l'écriture pour appréhender toutes les significations symboliques des images religieuses.

POP ART

(p 74) Unique, l'œuvre était une chose totalement singulière par sa réalité matérielle, multipliée, elle devient un signe.

(p 77) On n'était pas seul devant une icône byzantine, ni passif, mais inséré dans un espace ecclésial et une pratique collective : la fonction liturgique était d'essence communautaire.

On est seul devant un tableau contemporain, ou plutôt n'a-t-on plus besoin de passer par une histoire collective, un stock mythologique partagé, pour s'en approprier la substance. Le propre de l'art moderne n'est-il pas de ne parler qu'à des individus ?

(p 78) Une image est un signe qui présente cette particularité qu'elle peut et doit être interprétée mais ne peut être lue. De toute image, on peut et doit parler, mais l'image elle-même ne le peut. Polysémie inépuisable.

(p 80) L'image n'est pas la langue parlée de nos enfants, car elle n'a ni syntaxe ni grammaire. Une image n'est ni vraie, ni fausse, ni contradictoire ni impossible. N'étant pas argumentation, elle n'est pas réfutable. Les codes qu'elle peut mobiliser [] sont seulement de lecture et d'interprétation.

(p88) Tous les marchands de peinture rejettent la publicité commerciale qui risque de ravalier l'œuvre à vendre au statut de marchandise [] cette toile est son corps, ce monochrome est son sang, vous communierez par le regard à chaque instant avec cet Etre irremplaçable. Au fond, c'est l'image mentale d'une Personne unique, ineffable et invisible, qui fait désirer d'acquiescer les images matérielles et contagieuses faites de sa main et dépositaires de son âme. Le marché de l'art ne serait pas rentable s'il ne fonctionnait pas à la magie.

Un objet indigène est à la fois sa fonction et sa décoration.

LE SENS ET LE GROUPE

(p93) Un vœu, constant de notre âge post-moderne consiste à supprimer les frontières entre l'art et la vie. Supprimer le réel de la représentation, rendre la réalité ou la vie auto-imageantes. Par les biais des ready-made comme du happening, on s'efforce de remonter en amont de la bifurcation sauvage/civilisé. Surmonter la coupure sémiotique, c'est à quoi revient la volonté de supprimer l'opposition dedans/dehors. Effacer la rampe pour mettre le spectateur sur scène, ou le théâtre dans la salle, faire rentrer le regard dans la sculpture pénétrable (Dubuffet). Peindre avec son corps ou produire l'empreinte brute (action painting, body art). Disposer des cailloux à même le plancher (arte povera) ;

Filmer dans la rue, caméra sur l'épaule, ou bien sans acteurs, ni scénario écrit, du symptôme sur le vif (Nouvelle Vague, cinéma-vérité)[]

Remplacer la mise en scène par la mise en espace, comme dans les galeries, l'accrochage cède à l'installation. Abolir le cadre du tableau, et même le tableau lui-même comme surface distincte. Sortir du musée pour le mettre dans la ville, et l'artiste dans la rue. Le musée n'étant plus, bien entendu, une enceinte d'exposition mais un lieu de vie. En peinture, le désir de rentrer dans les choses au lieu de les représenter à commencé par loger de l'indice dans l'icône (*La chaise cannée* de Picasso), premier collage, 1907.

(p95) On rêve de fusionner la chose et sa marque, le spectateur et le spectacle (happening, le paysage et le tableau (land art) L'objet déjà là et l'objet d'art (emballage de Christo) la toile-signe et le châssis-chose (Support-Surface).

Car c'est dans la magie primitive qu'il n'y a pas de distinction entre la partie et le tout, l'image et la chose, le sujet et l'objet.

Nombre de plasticiens courent aux deux extrêmes techniques de la communication, les uns vers l'indice, fragment détourné de la chose (Pollock et Dubuffet), les autres vers le symbole, signe arbitraire sans rapport naturel avec la chose (Mondrian et Malévitch)

(p 97) Une langue se parle à plusieurs ou n'est pas une langue. Un code totalement subjectif ou privatif n'est plus un code. Le jeu symbolique est un sport d'équipe.

LE GENIE DU CHRISTIANISME

(p 104) La Bible accouple clairement la vue au péché (Eve). L'optique est pécheresse : séduction et convoitise [] contre la Vérité froide de l'écriture. Tertullien : grand pourfendeur chrétien des images, crime d'idolâtrie, fustigera avec insistance la coquetterie féminine. Calvin : adorer les images, c'est concevoir quelque fantaisie charnelle et perverse.

UN MONOTHEISME DISSIDENT

La légitimité des images dans le christianisme a été tranchée sur le fond, en plein milieu de la sanglante querelle des images, au deuxième Concile de Nicé en 787.

(p 110) La mère engendre le Christ, image de Dieu ; le Christ engendre l'Eglise, image du Christ ; l'Eglise engendre les icônes, ces images qui réveillent à leur tour l'image intérieure du Fils de Dieu, chez celui qu'elles illuminent.

(p112) Le plus ancien et le plus puissant des appareils de transmission d'Occident, l'Eglise du Seigneur, porté par une tradition de grâce comparable à une véritable saga de l'image, n'a donc pas été pris de court par les nouvelles technologies. Dès 1936, le Pape Pie XI consacre une encyclique au cinéma, son successeur Pie XII une autre à la télévision en 1957. L'Eglise a épousé le siècle du visuel avec une facilité nullement déconcertante [].

LA TENTATION DU POUVOIR

Tertullien. Au IIème siècle, la liturgie exclue de l'Eglise les prostituées, les proxénètes, les peintres et sculpteurs (p 120).

L'an 600, on distingue de bons usages de l'image : la peinture est aux illettrés ce que l'écriture est au clerc, évangile du Pauvre. Elle permet l'emprise sur les simples et les crédules. Pouvoir didactique, mémoratif, dévotionnel.

(p133) Dès 1903, naissent des « sermons lumineux », (projections cinématographiques dans les églises), interdits en 1912.

(p 169) La Révolution industrielle n'a pas modifié la partition ni le partage des études. Si elle a donné plein essor aux arts industriels, si elle a ensuite inventé, après 1910, l'esthétique industrielle pour célébrer les noces de la création et de la production, du Beau et de l'Utile, elle a laissé en l'état l'ancestrale fracture.

(P170) L'œuvre d'art, disait Walter Benjamin, va perdre sa valeur culturelle, sacrifiée à ses valeurs d'exposition. Les techniques de reproduction profanent le sacré artistique parce que les créations de l'esprit ont une qualité de présence unique, liée à l'« ici et maintenant » d'une apparition originale.

En multipliant les exemplaires, elles substituent un phénomène de masse à un événement qui ne se produit qu'une fois. L'inapprochable beauté va s'abîmer dans la promiscuité du produit médiatique ; l'aura de l'art qui est « l'unique apparition d'un lointain », se perdra avec l'unicité de l'œuvre.

(p 178) Nous n'avons le même œil qu'au Quattrocento parce que nous avons mille machines à voir qu'il ne soupçonnait pas, du microscope au télescope orbital, en passant par notre 24x36.

Stiegler : « la technique a inventé l'homme autant que l'homme la technique ».

De plus en plus, le mental s'aligne sur le matériel, et les visions intérieures décalquent nos appareils optiques. Le téléobjectif, et l'agrandissement photographique ont modifié notre sensibilité au détail, et les prises de vues satellitaires le va et vient mental entre la parte et le tout.

(p 180) L'humanisme tolère fort bien l'éloge de la main, organe de l'Esprit souverain, mais recule devant l'éloge de la machine. [] La peinture inspire volontiers l'écrivain et le philosophe occidentaux car elle continue la littérature (comme le cinéma à sa manière prolonge l'écrit). Mythes et écritures ont engendrer des myriades d'images manuelles, dans l'allégorie, l'emblématique, l'art sacré ou la peinture de genre. Entre l'idée et sa mise en image, le texte et son illustration, on reste entre gens d'esprit.

La photo ou la télé rebutent car elles restituent non des symboles ou des images mentales mais les choses à l'état de traces. Elles substituent l'empreinte à la citation.

LE MYTHE DE L'ART

(P 208) Ce n'est pas l'artiste qui fait l'art, c'est la notion d'art quia fait de l'artisan un artiste, et elle n'émerge en majesté qu'avec le Quattrocento florentin.

(p 212) La notion d'Art est apparue à la Renaissance, portée par l'idée toute neuve de progrès, logée au creux d'une Histoire naïvement structurée par sa fin supposée.

Gombricht : « il n'y aurait pas eu d'histoire de l'art sans l'idée d'un progrès de cet art à travers les siècles. »

(p 217) les formes les plus valorisées sont aujourd'hui les plus inattendues, car, faisant plus événement que les autres, elles font mieux parler d'elles : emballer le Pont Neuf, poser son chevalet devant un rhinocéros au zoo de Vincennes, rouler une femme nue sur une toile peinte ou placer un champ de blé devant l'Arc de Triomphe, c'est d'abord faire du bon journalisme, en produisant l'équivalent d'une catastrophe de chemin de fer. Il s'ensuit que le traditionalisme est une aberration médiatique, et la peinture de défi, normale.

La fusion des valeurs de création et d'information, qui aboutit à l'art communicationnel, permet de s'orienter assez bien dans la désorientation contemporaine du n'importe quoi. La recherche du scoop s'avère le seul arbitre performant dans l'arbitraire généralisé du tourbillon innovateur perpétuel.

(p 224) Leroi-Gourhan découpe l'art paléolithique en quatre périodes.

Style 1(-30 000-25 000), le symbolique ou pré-figuratif (incisions, séries rythmiques)

Style 2 (autour de -20 000), passage du signe aux premières figures.

Style 3 (-15 000), point d'équilibre entre le géométrique et le représentatif.

Style4 (à partir de 12 000), splendeur académique et déjà conventionnelle de la représentation avec Altamira, Lascaux, et Marseille. Après le sommet réaliste des bisons d'Altamira, le naturalisme animalier cède la place au graphisme abstrait du néolithique, point de départ d'un nouveau cycle.

En règle générale, le réalisme apparaît comme une forme de maturité inquiétante dans la vie des arts. L'image, en effet, ne part pas d'un décalque des apparences (les arts primitifs cultivent l'abstraction rythmique) ; elle y arrive insensiblement et, passé un certain point de coïncidence, le rendu illusionniste précède l'étouffement naturaliste, puis la recherche d'un nouveau départ par retour à une stylisation forte. Tout se passe comme si le cycle paléolithique se répétait, dans le cycle greco-latin, que reprend le cycle chrétien, puis celui de l'art moderne.

Bien sûr, les cycles ne recommencent pas à zéro, parce que l'humanité ne peut effacer de sa mémoire sociale ses trajectoires passées et qu'elle emmagasine inconsciemment.

(p227) Au début, on regarde le dieu à travers son effigie; puis l'effigie ressemble au dieu; elle le fait ensuite oublier; et à la fin des fins, c'est le sculpteur qu'on divinise.

Présence, représentation, simulation.

(p 228) Pour une certaine histoire du cinéma vue en raccourci : d'abord en extérieur par l'image-indice, documentaire, témoignage du monde brut, avec les frères Lumière ; poursuivre en studio avec l'image-icône de l'académisme narratif des années trente à cinquante ; virer ensuite à l'image-symbole et maniériste avec la caméra-stylo des films d'auteur. Trois stades donc pour l'image animée (dans l'exagone) : le document, le spectacle, l'écriture. Années soixante, retour au son direct, cinéma-vérité, tournage en extérieur et à chaud, avec la nouvelle vague, pour capter à vif la vie des gens, quasiment sans scénario ni dialogues figiolés.

(p229) Un cycle est accompli quand le fabricant d'images, qui avait été vaguement sorcier à l'origine, puis artisan, et enfin artiste, redevient vaguement sorcier. Nous en sommes sans doute à ce point.

(p 238) L'art grec pourrait bien être une vue de l'esprit, parce qu'on chercherait en vain une polarité art/non-art, ou esthétique/utilitaire.

Pour Socrate, tout ce qui est utile est beau (au contraire des tenants de l'art pour l'art du XIXème siècle aux yeux de qui tout ce qui est utile est laid. Si l'œuvre d'art pouvait exister pour Platon, elle aurait un statut inférieur à l'objet technique. Les Romains reprendront à leur compte ce dédain social ; les bons arts sont ceux de la parole, les sordides ceux qui sont simplement esthétiques.

La Chrétienté médiévale fera de cette distinction la base institutionnelle de l'enseignement : d'un côté les arts mécaniques, qui produisent les choses, de l'autre les arts libéraux qui manient les signes (grammaire, géométrie, logique arithmétique).

(p 251) Dans le judéo-christianisme, seul dieu est artiste. L'homme ne peut rien ajouter de nouveau à la nature. Si l'homme croit innover, c'est qu'il fait erreur, ou veut tromper. Pas d'imagination créatrice en aval de Dieu (Grecs et Moyen Age). Cette dernière n'a le choix qu'entre la redondance, comme mise en image de l'origine, ou bien l'errance (maîtresse d'erreur et de fausseté) si elle s'en écarte.

(p252) C'est avec l'idée contraire et sacrilège qu'il peut y avoir plus dans la copie que dans l'original, que l'art devient possible. Point d'inversion des valeurs, de l'aval et de l'aval, qui rend concevable l'esthétique par décollement d'avec la théologie. Avant ce point, il y a des artisans, après des artistes. La notion d'œuvre ne prend son vol que lorsque l'existence d'une certaine façon se met à précéder l'essence.

LE CAS ROMAIN

(p 256) La notion d'œuvre originale, et a fortiori de style, n'a pas de sens dans un univers où l'art, comme la guerre, est tout d'exécution.

L'ECHO CHRETIEN

Saint Thomas d'Aquin : le Beau est une métaphysique de l'Etre qui exclue la notion d'art.

Au XVIIème en France, deux cents ans après la naissance de l'art à Florence, le mot d'artisan est encore utilisé pour les peintres et les sculpteurs.

GEOGRAPHIE

(p 266) les lieux sont subordonnés aux mythes, pour les Grecs.

Il faut attendre le Xvème siècle pour voir apparaître des miniatures réalistes. Jusque là, les illustrations donnent du milieu naturel une vision symbolique et ésotérique, qui n'est au fond qu'une transcription des Ecritures. Pour un homme du XIIIème, le Jardin du Paradis est plus réel que la forêt de Poissy, car c'est celui qu'il veut voir, en remontant jusqu'à la vérité de Dieu, il sauvera son âme et son corps. Ce dont la reproduction de la forêt de Poissy le détournerait.

(p273) L'émergence à peu près simultanée du panorama et de l'autoportrait signale un bond en avant dans le désenchantement de monde. Le paysage est la rançon visuelle d'une désymbolisation du cosmos, avec rétrécissement du sens ; L'évaporation des arrières-monde mythologiques ou religieux fait basculer la vision sur les premiers plans. Voilà les arbres et les visages vus pour ce qu'ils sont, sans a priori, dans leur laïcité.

(p275) La Renaissance avait inventé la vue de détail et d'ensemble, plus la perspective. Les Lumières inventent les vues circulaires et panoramiques, plus la mer et la montagne. L'effrayant naturel peut alors reculer. Le romantisme ouvre aux curieux les sentiers des forêts tant redoutés. Les environs deviennent ainsi, entre la Restauration et le Second Empire, un grand atelier de peinture et de photographie, où va naître l'art moderne.

(p 279) Notre nouvelle inattention optique ne doit pas peu à la révolution des Télécoms et des transports. Avec la suppression des distances, se perdent à la fois le sentiment d'étendue territoriale et le sens vécu du réel, de l'irréductible extériorité. Tout devient accessible, sans effort et vite. La peinture est lente, l'information rapide.[] Ainsi le veut une vidéosphère fluide et nomadique, de transit et de passage, entièrement indexée sur des valeurs de flux (de capitaux, de sons, de nouvelles, d'images)

(p282) Nul n'est contemporain de son temps. Peut-être regardons-nous le visuel d'aujourd'hui avec les yeux de l'art d'hier. Peut-être notre actuel dépaysement, désenchantement, est-il l'envers de la naissance, encore occultée par d'incoercibles surimpressions rétiniennes d'une autre nature (high tech), d'un autre espace (celui des moyens de transmission, non celui des territoires, mesurable en unité de temps et non de superficie), bref d'un nouveau Nouveau Monde. Peut-être ne savons-nous pas encore admirer les Wim Wenders et les Godard qui filment, en bordure du désert, le modulaire, le fragmentaire et l'interurbain, soit le dernier état technique de la nature au nord de la planète.

LES TROIS AGES DU REGARD

Les trois césures de l'humanité (écriture, imprimerie, audiovisuel) découpent dans le temps des images trois continents distincts : l'idole, l'art, le visuel. Chacun a ses lois.

(p 286) L'évolution des techniques de transmission introduit des scissions dans la carrière du sapiens. Trois charnières :

A la logosphère correspondrait l'ère des idoles au sens large. Elle s'étend de l'invention de l'écriture à celle de l'imprimerie.

A la graphosphère, l'ère de l'art. Dont l'époque s'étend de l'imprimerie à la télé couleurs .

A la vidéosphère, l'ère du visuel.

Aucune mediasphère ne chasse l'autre, et elles se superposent et s'imbriquent l'une sur l'autre.

(p289) Abréviation de l'idéal temporel : l'idole est l'image d'un temps immobile, syncope d'éternité, coupe verticale dans l'infini figé du divin. L'art est lent, mais montre déjà des figures en mouvements. Notre visuel est en rotation constante, rythme pur, hanté par la vitesse.

Elargissement des espaces de circulation.

L'idole est autochtone, enracinée dans un sol ethnique.

L'art est occidental et doué pour le voyage.

Le visuel est mondial (mondiovision), conçu dès la fabrication pour une diffusion planétaire.

(p 291) L'idole est défiante ; héroïque, l'œuvre est édifiante ; médiatique, la recherche est intéressante. La première vise à refléter l'éternité, la seconde à gagner l'immortalité, la troisième à faire événement. D'où trois temporalités internes à la fabrication : la répétition (via le canon ou l'archétype) ; la tradition (via le modèle et l'enseignement) ; l'innovation (via la rupture et le scandale). Ici, un objet de culte, là, un objet de délectation, et enfin un objet de distraction.

(p 294) Dans l'ère 1, l'idole n'est pas une affaire esthétique mais religieuse, à enjeu directement politique. Affaire de croyance.

Dans l'ère 2, l'art conquiert son autonomie par rapport à la religion, tout en restant subordonné au pouvoir politique. Affaire de goût.

Dans l'ère 3, la sphère économique décide toute seule et de la valeur et de sa distribution. Affaire de pouvoir d'achat.

Le décorateur travaille à fresque directement dans l'église ou le palais.

L'artiste travaille dans son propre atelier.

Le chef d'entreprise travaille dans sa fabrique, relié à sa clientèle par fax et ordinateur.

Le surnaturel, la nature, le virtuel.

(p296) ICONE, INDICE, SYMBOLE

Conceptuellement, la succession des ères recoupe en partie la classification établie par le logicien américain Pierce entre l'indice, l'icône et le symbole dans leur rapport avec l'objet.

L'indice est une partie de l'objet, ou en contiguïté avec lui (une relique est un indice, l'empreinte de pas sur le sable, la fumée d'un feu).

L'icône ressemble à la chose sans en être. Elle n'est pas arbitraire mais motivée par une identité de proportion ou de forme (portrait du saint).

Le symbole, lui, n'a plus de rapport analogique avec la chose mais simplement conventionnel : arbitraire par rapport à elle, elle se déchiffre à l'aide d'un code (signalisation routière).

L'image-indice fascine (l'icône orthodoxe est indicielle). Elle a une valeur magique.

L'image-icône n'inspire que du plaisir. Elle a une valeur artistique. L'image-symbole requiert une mise à distance. Elle a une valeur sociologique.

Logosphère : l'au delà du visible est sa norme ; l'image rend gloire à ce qui la dépasse ;

Graphosphère : la représentation, c'est le monde naturel, à chacun sa gloire.

Vidéosphère : l'image devient son propre référent, toute la gloire est pour elle.

(p296) Nos trois âges se chevauchent, mais il est constant que le dernier réactive le premier. Aucune qualité de regard n'est supérieure à l'autre parce qu'elle lui serait postérieure.

Dernièrement en peinture, retour du primitif : collage, frottage, grattage, automatisme, dripping, body-art, art brut.

L'art greco-romain fait passer de l'indice à l'icône.

L'art moderne de l'icône au symbole.

A l'ère du visuel, la boucle de l'art contemporain s'inverse et revient du tout symbolique à une quête désespérée de l'indice. Matières boueuses, craies, sables, goudron, charbon. Après Kandinsky, Dubuffet, après Calder, Segal. Chair retrouvée.

On a vu les périls du retour contemporain aux valeurs physiques de l'élémentaire et du primordial (la graisse et le feutre de Beuys). Aucun corps brut ne parle tout seul. Le neo-primitivisme est privé des vitalités symboliques qui faisaient rayonner les images sacrées.

L'ERE DES IDOLES

(p 305) L'icône n'est pas un portrait ressemblant, mais une image divine, qui ne vaut pas par sa forme visible propre mais par le caractère déifiant de sa vision.

Le médiologue n'a pas les mêmes critères que l'historien. En valeur ontologique, il ne voit de césure fondamentale entre Louqsor, le Parthénon, et les cathédrales.

(p 309) La puissance de l'image n'est pas dans sa vision, mais dans sa présence. Un orthodoxe pris son icône les yeux fermés. Une chambre funéraire devient chapelle par la présence de reliques.

L'image visible est directement référée à l'invisible, et n'a de valeur que comme relais.

L'ERE DE L'ART

(p311) L'art est un produit de la liberté humaine ; conquête d'un humanisme sur une théologie. C'est une libération, l'art est un trait de civilisation.

L'artistique advient quand l'œuvre trouve en elle-même sa raison d'être. Lorsque le plaisir esthétique n'est plus tributaire de la commande religieuse. Le critère, c'est l'individualité assumée, agissante et parlante. L'artiste, c'est l'artisan qui dit « moi je » « voici comment je vois le monde ».

(p314) L'esthétisation des images commence au XV^{ème} siècle et finit au XIX^{ème}.

Le passage de l'idole à l'œuvre d'art est parallèle au passage du manuscrit à l'imprimé, entre le X^vème et le X^ve. L'iconoclasme calviniste se développe dans la foulée de Gutenberg. Il faut adorer Dieu et non son image martèle Luther.

De l'icône au tableau, l'image change de signe. D'apparition, elle devient apparence.

(p 317) L'image humaniste s'émancipe du culte, produit sa propre culture. Elle passe du sacré au laïque, du communautaire au particulier. Apparue avec l'écriture, l'idolâtrie s'estompe donc avec l'imprimerie. L'essor de l'imprimé se fait au détriment du livre illustré (vers 1470) ; passe au deuxième plan l'image narrative, le récit en image (vitrail, tapisserie, fresque). Le Moyen âge fut beaucoup plus une civilisation de l'image que notre ère visuelle.

(p320) La perspective euclidienne.

En Toscane, début XV^e siècle.

L'idole, jusque là, émettait vers son spectateur, c'est elle qui avait l'initiative. L'homme était vu, non voyant.

Lorsque un citoyen grec ou romain, un fidèle byzantin ou médiéval lève les yeux vers l'image sacrée ou divine, il ne peut que baisser les yeux. Car c'est le regard du seigneur qui se pose sur lui. Alors il se signe et s'incline. personne ne peut s'approprier une idole qui vous irradie. Elle n'a ni auteur, ni possesseur. Parfaite autonomie : un signe d'en haut n'a pas de signature humaine. L'élaborer, c'est encore la recevoir, car c'est Dieu qui l'envoie.

L'invention de la perspective géométrique va briser cette humilité.

Plotin (205-270) bannit la profondeur, parce qu'elle est matière, comme l'espace et l'ombre. Tout ramener au premier plan, plan unique, c'est favoriser la vision intellectuelle de l'Idée, du Divin dans l'image.

La perspective artificielle nous a découvert la terre en nous libérant des dieux. L'homme vole la première place à dieu.

Le point de fuite unique des lignes au fond du mur ou de la toile est situé dans l'axe du point de vue immobile et unique, monoculaire et solitaire, ce spectateur égocentrique devant qui l'espace se déploie comme neuf. La construction perspective héroïse le constructeur. C'est le début de la fin du regard transfigurateur.

(p 325) Le tableau humanise mais privatise aussi. Le règne de l'individualité créatrice sera plus élitiste, socialement plus fermé. L'œuvre d'art sort de l'esprit d'un artiste qui s'adresse à un connaisseur.

L'artiste naît en même temps que l'auteur, création tardive et typographique de la page de garde du livre imprimé. En attendant la notion de propriété, celle de personnalité intellectuelle et artistique découle des nouvelles pratiques d'appropriation des produits de l'esprit.

LE GAI CAPITAL

(p 336) L'art est né au XV^e siècle avec le premier capitalisme dans les centres urbains de l'économie-monde d'alors ; Venise, Florence, Bruges, Amsterdam. L'ère du visuel correspond à la suprématie du capital financier (monnaie contre monnaie) sur le capital industriel (monnaie contre marchandise).

La décréue des images en simples signes à été rythmée par le passage de la réclame (vanter les qualités d'un objet) à la pub (flatter les désirs d'un sujet). Elle a accompagné le transfert des priorités, dans l'ordre médiatique, de l'information à la communication ; dans l'ordre politique, de l'Etat à la société civile, du collectif à l'individuel ; dans l'ordre économique d'une société de production à une société de services ; dans l'ordre des loisirs, d'une culture d'avertissement (école, livre, journal) à une culture de divertissement, et dans l'ordre psychique, de la prédominance du principe de réalité à celle du principe de plaisir. Tout cela débouche sur un ordre nouveau, complet et cohérent.

(p 338) Economiquement, le ciné dépend de la télé, laquelle dépend de la pub. Il est logique que l'image publicitaire impose sa loi à ses ancêtres qu'elle entretient.

[...]

LES PARADOXES DE LA VIDEOSPHERE

(p 415) Notre œil déserte de mieux en mieux la chair du monde.

Les chrétiens ne s'autorisent pas à tenir la messe télévisée pour une vraie messe, car le mystère de l'eucharistie n'opère pas à travers l'écran (la foi occidentale aussi se vit en communauté). On a jamais vu le Christ de dos. PPDA non plus. Ce sont par nature des êtres de face, rectos sans verso : pures subjectivités non objectivables. De l'idole à l'idole.

(p 418) La guerre du golfe a été une guerre visuelle, et invisible, sans traces chez nous. Le Viet-Nam fut une guerre en images parce qu'on y voyait des vietnamiens et des américains en pied. La vidéosphère a mis les professionnels de l'image en chômage technique : elle n'a plus besoin que de figures emblématiques.

DIALECTIQUE DE LA TELEVISION PURE

(P 456)

Albums, dépliants magazines, affiches enseignes et écrans nous barbouillent d'incitations visuelles, s'estompent les différences entre œuvres et produits, et toutes finalement perdent en intensité. Nous survolons tableaux et photos comme la Une du journal ou de l'affiche du métro ; nous visionnons un film comme un spot ; et notre petit écran comme le trottoir où l'on marche. L'image manque parce que le temps manque.

L'ORGANE DE LA DEMOCRATIE

Première antinomie :

Thèse : La télé sert la démocratie

(p458) Tout le monde la regarde et tout le monde en parle. Egalité d'accès indispensable à la démocratie. La télé remédie à la destruction du lien social, opéré dès avant son apparition par la civilisation industrielle. Notre village de substitution, nouvel espace public, permet d'intégrer à l'espace politique comme aux grandes fêtes collectives, les vieux, les malades et toutes les couches marginales qui en seraient sinon exclues.

L'information télévisée élargie l'agora aux campagnes et banlieues, universalise la citoyenneté, desserre l'étau bourgeois de la lettre. Sa victoire a fait triompher la transparence sur le secret la société civile des machineries du pouvoir, rapprochant gouvernants et gouvernés.

Antithèse : La télé pervertit la démocratie.

(p 461) La télé (qui dans la thèse mobilisait les indifférents), à force de brouiller les différences entre tous les acteurs de la scène audiovisuelle devient alors facteur d'indifférence civique.

On s'adresse au citoyen, dûment ciblé, échantillonné, sondé par le marketing.

De la visibilité comme critère d'une société d'ordres : d'un côté, les visibles, nouveaux nobles, émetteurs d'avis autorisés, de l'autre les non-visibles qui n'ont pas accès aux écrans.

La régence télévisuelle réduit les chances du pluralisme. C'est un *facteur d'alignement et non d'épanouissement des minorités*. La concurrence économique homogénéise les médias populaires : le journal unique est arrivé, c'est le *journal télévisé*.

(p466) Une démocratie veut des citoyens actifs, qui se rassemblent et se répondent. Jointe au sondage permanent, la télé pousse à désertir l'espace public, comme une douce assignation à résidence. Elle réduit le lien social à une relation sans échange.

L'OUVERTURE AU MONDE

(p 469) Deuxième antinomie : la télé ouvre sur le monde, la télé escamote le monde (espace)

L'imprimerie a contribué à désagréger les Empires et précipité l'avènement des nationalités, et donc des guerres européennes. La propagation des ondes hertziennes et la transmission des images par satellite favorise d'évidence un mouvement inverse : l'internationalisation des comportements et la construction de l'Europe. Elle tend à *périmé la notion de frontière* héritée du XIXème siècle (jamais un cultivateur ardéchois n'aurait vu de ses yeux un enfant africain mourir de faim, un étudiant chinois arrêter une file de char).

Tout ce qui délocalise civilise, et *la télé sert incontestablement la prise de conscience planétaire et la cause humanitaire.*

(p 474) L'industrialisation de l'image et du son confère aux pays surdéveloppés le monopole des représentations culturelles de l'humanité.

LA CONSERVATION DU TEMPS

(p478) troisième antinomie : la télé est une mémoire et une passoire.

C'est la suppression ininterrompue des distances, délais et retards qui fait l'originalité de la télé (par rapport au cinéma) et sa supériorité (comme celle de la radio) sur les moyens d'information écrite.

Le montré gagne deux fois sur l'écrit.

Il va plus vite, il est plus à chaud. Il calme notre impatience et notre peur de rester seul. Les périodes de crises resserrent les liens communautaires, poussent au regroupement tribal. Radios et télévisions sont alors mieux armées pour faire caisse de résonance. Le pôle communication l'emporte sur le pôle information.

Si la transmission colle à l'événement, à chaud, elle devient communication brute, transmission d'affects épidémiques, émotion à l'état pur à fort coefficient consensuel. Si la transmission en décolle pour un récit à froid, dans le différé, cela devient un edito ou un sermon.

La situation de crise incite à réduire au minimum la coupure sémiotique entre l'événement en cours et sa symbolisation.

L'EFFET DE REALITE

(p 480) quatrième antinomie : la télé est un opérateur de vérité, la télé est une fabrique de leurres.

Plus encore que la muette et fixe photographie, l'image vidéo partage avec la grande famille des captations indicielles *la force sans réplique du constatif : cela a été ;*

Portant à son comble la souveraineté du référent, elle délivre le certificat d'authenticité type. La preuve par l'image annule les discours et les pouvoirs.

Mais il y a une subjectivité derrière l'objectif.

(p 487) Le journaliste-télé, a déplacé et déclassé le professeur, prêtre déchu ou défroqué de la graphosphère.

Le différé, qui donne le temps de la réflexion et de la mise en perspective par le commentaire, permet aussi le montage tendancieux et le choix orienté des images.

Nous avons vu la miniaturisation par l'image rendre acceptables et même pittoresques des carnages ou des guerres lointaines que nous n'aurions pas supportés grandeur nature, à l'échelle. Notre actuelle géophysique est une microphysique, et diminuer une colonne de véhicules civils ou une capitale bombardée à la taille d'un écran vidéo n'est pas la meilleure façon de réaliser les enjeux humains d'un bombardement.

L'ORDRE NOUVEAU

(p 492) Chaque médiasphère produit ses critères d'accréditation du réel.

Ce qui est posé comme à voir par chaque âge du regard est posé comme incontestable.

En logosphère, qui correspond aux théocraties, je peux contester les apparences du visible, mais non qu'il existe un au-delà du visible et que je doive focaliser vers lui mon œil spirituel.

En graphosphère, qui annonce les idéocraties, je peux douter des dieux et des idoles mais non de la vérité, et qu'elle doit être déchiffrée dans le grand livre du monde, en rapportant les phénomènes du visible aux lois invisibles.

En vidéosphère, ou vidéocratie, je peux ignorer les discours de vérité et de salut, contester les universaux et les idéaux mais non la valeur des images. Son incontestable présupposé est le lieu commun d'une époque.

Les nouvelles imageries numériques produisent un savoir et un pouvoir plus qu'enviables. Les traitements informatiques accroissent considérablement notre maîtrise des distances, des organes et de leurs maladies, de nos constructions par plans et épures et de nos propres hypothèses intellectuelles, en permettant une traduction visuelle de modèles théoriques abstraits. Les nouvelles prothèses de vision, en démultipliant notre information, accroissent nos facultés d'intervention sur l'environnement et notre surface de contact avec l'univers.