

Edmond Couchot

Des images, du temps et des machines dans l'art et la communication

Des images, du temps et des machines dans l'art et la communication, Edmond Couchot, Paris, Editions Jacqueline Chambon-Actes Sud, 2007

Leonardo/Olats a le très grand plaisir de publier sur son site l'Introduction et l'Epilogue du livre d'Edmond Couchot "*Des images, du temps et des machines dans l'art et la communication*" et remercie l'auteur ainsi que l'éditeur de la confiance qu'ils nous témoignent ainsi.



Page 4 de couverture

À l'heure où les technologies numériques tendent à contrôler de plus en plus étroitement la sphère de la communication et de l'art dans le monde et bouleversent les relations que nous avons entretenues jusqu'alors avec les images, Edmond Couchot analyse les rapports souterrains et profonds qui lient ces dernières non seulement aux machines, mais aussi au temps : toute image secrète une temporalité qui lui est propre et ne livre son sens que si le regardeur la partage.

À partir de ce constat, l'auteur examine l'évolution des différentes modalités qui interviennent dans ces rapports — de l'icône médiévale à l'image numérique —, lorsque la production des images passe de la main des peintres à des machines de plus en plus complexes et autonomes.

Edmond Couchot termine son étude en mettant en lumière les changements radicaux que nous vivons actuellement avec l'émergence d'une nouvelle temporalité imposée par les machines numériques (ordinateurs, réseaux mondiaux de communication, jeux électroniques ou dispositifs artistiques) affectant profondément autant nos comportements quotidiens que les fondements de notre culture.

Toute notre manière de vivre et de concevoir le temps est à réinventer.

Edmond Couchot est Docteur d'État et Professeur émérite des universités. Il a dirigé la formation Arts et Technologies de l'Image à l'Université Paris-8 pendant une vingtaine d'années. Platicien d'origine ; il s'intéresse en tant que théoricien aux relations de l'art et de la technologie et a publié sur ce sujet de nombreux articles et trois livres : Images. De l'optique au numérique, Hermès, 1988, La Technologie dans l'art, J. Chambon, 1998, L'Art numérique, en collaboration avec N. Hillaire, Flammarion, 2003.

Photo de couverture : dispositif interactif créé par Edmond Couchot et Michel Bret. Les plumes virtuelles interagissent en temps réel avec le souffle du spectateur.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

1. LA DIMENSION TEMPORELLE DE L'IMAGE

Le temps du voir

Temps et espace de présentation

Temps de perception

Le temps du faire

Technique et perception

L'acte de figuration

La condition d'intelligibilité de l'image

Les modes d'être temporels du signe

Présent linguistique et intersubjectivité

La résonance temporelle

Résonance et empathie

Les modes de résonance temporelle de l'image

Présence de l'imageur : affirmée/effacée, unique/multiple

2. DE L'INTERCESSION A L'INTERSECTION

L'image et le temps au Moyen Age

Du temps du mythe au temps de l'Histoire

Image et icône

Figures du sacré

Une image sans auteur

L'image et le temps à la Renaissance

Les « nouvelles images »

L'horloge et le temps mécaniques

Point d'être, point de vue, point de fuite

Point de temps

Sujet, image, objet

3. L'IMAGE AUTOMATIQUE ET LE TEMPS

Le temps photographique

L'objet photographié : une réalité statistique

Nouer/dénouer le nœud de temps

Le corps et l'appareil

L'art photographique contre la photographie de l'habitus

Le temps cinématographique

L'illusion du mouvement

Mouvement, histoire, récit

Le temps du faire au cinéma

L'auteur : de la présence à l'absence

Le temps télévisuel

La vision à distance

L'illusion de la présence

Le temps du faire et le temps du voir à la télévision

L'image électronique : de l'industrie à l'art

4. L'IMAGE EN TEMPS REEL

Le temps uchronique

Nouvelles horloges, nouvelle seconde

La simulation du temps

Temps réel et interactivité

Les conditions d'intelligibilité de l'image dans le temps uchronique

Des dispositifs, des corps et des machines

Une nouvelle matrice perceptuelle

Le corps dans la commutation

Les dispositifs neutres

Les dispositifs signés : l'amont et l'aval

Vivre le temps, aujourd'hui et demain

Les arts et les jeux en temps réel

L'image autonome

Le temps uchronique contre le temps de l'Histoire

ÉPILOGUE

INDEX DES NOMS

INDEX DES NOTIONS ET DES TECHNIQUES

DU MEME AUTEUR

Images. De l'optique au numérique - Les arts visuels et l'évolution des technologies, Editions Hermès, Paris, 1988.

La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998.

(Ouvrage traduit en portugais)

L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art, Éditions Flammarion, 2003, en collaboration avec Norbert Hillaire.

INTRODUCTION

Depuis le milieu du XIX^e siècle, les techniques figuratives se sont engagées dans la voie d'une automatisation croissante. La photographie a automatisé la capture de l'image et sa reproduction, le cinéma a automatisé l'enregistrement du mouvement, la télévision a automatisé sa diffusion tout en la rendant instantanée. A chaque saut, ces techniques se sont transformées en machines de plus en plus complexes. Tandis que chaque progression provoquait en retour des effets inattendus et profonds et participait à imposer une représentation du monde qui apparaissant toujours plus objective, plus proche du réel, parce que plus automatique et moins contaminée par la présence de l'imageur. Dernières nées de cette longue évolution, les technologies numériques automatisent aujourd'hui les rapports du regardeur à l'image et permettent à celui-ci d'interagir avec l'image au cours même de sa production et de sa diffusion, imposant encore une fois une perception du monde et du temps fondée sur une autre logique. L'automatisation est en train d'attribuer à l'image des propriétés qui n'appartenaient jusqu'alors qu'aux êtres vivants : la vie, l'intelligence, voire l'émotion. Certains travaillent même à doter l'image de demain d'une conscience. D'automatique, l'image devient autonome. Nous vivons l'une de ses plus grandes mutations depuis ses origines.

Il s'en suit une certaine confusion quant à ce qu'a été ou est devenue l'image. Devant la multiplicité des apparences qu'elle emprunte et des logiques figuratives dans lesquelles elle s'insère, on ne sait plus si l'on doit parler de l'image, en tentant d'en saisir la substance permanente, ou des images, en invoquant des singularités techniques et sémiotiques en perpétuel changement. Certains pensent clarifier la situation en introduisant une autre distinction, toute manichéenne, entre les « bonnes » et les « mauvaises » images. Il y aurait d'un côté l'Image « vraie » — celle qui ne trompe pas, à vocation éthique et artistique, en voie de disparition — et de l'autre, les images, ou l'« imagerie », voire le « visuel » — images fallacieuses dont le sens s'épuiserait dans la technicité, au service d'un pouvoir néfaste. Cette division systématique fondée sur le seul sens qu'elles sont supposé avoir nous empêche de comprendre que leurs différences profondes (il y en a) ne résident pas dans leur substance iconique, mais dans des processus de nature déterminée et partagés par toutes, au-delà de leur infinie variété, qui président à leur sens. Il est alors tout autant justifié de parler de l'image, dans une acception généralisante, que des images, lorsqu'il s'agit d'espèces propres aux différents régimes figuratifs qui traversent l'histoire.

Pour tenter de comprendre ce qui distingue les images actuelles des précédentes et replacer cette mutation dans une histoire, ce livre se propose, non pas de livrer au lecteur quelque clé magique lui permettant de saisir avec certitude le sens de toute image, mais de répondre à la question : qu'est-ce qui fait que l'image a un sens ou n'en a pas ? La réflexion développée se situe donc en amont du sens, dans une région où d'autres mécanismes que

ceux, bien connus, dits de « lecture » ou de décodage, interviennent dans la rencontre de l'image et du regard. Quel est alors l'intérêt de ce livre ? Il tient dans le fait qu'à trop s'attacher à dévoiler le sens de l'image, on laisse s'échapper une part importante de son travail souterrain. Certaines opérations, en effet, d'ordre physique, mental et corporel, accompagnant la genèse et la réception de l'image, préludent à l'apparition du sens. Des opérations qui ne livrent pas le sens de telle ou telle image, mais qui en conditionnent l'émergence. Qui mettent en lumière le lien caché qui attache toutes les images à la technique et au temps, et révèlent la présence insistante ou effacée de leur auteur.

La question-clé qui traverse tout ce livre est par conséquent la suivante : à quelle condition l'image est-elle intelligible ? C'est cette condition d'intelligibilité que l'ouvrage, en ouverture, définit. J'ai découvert, il y a quelques années, que le linguiste Émile Benveniste, dans un article lumineux, traitait d'une question analogue à propos du langage. Qu'est-ce qui fait, disait-il, que deux interlocuteurs se comprennent ? En d'autres termes, à quelle condition le langage devient-il intelligible ? Cette condition tient dans le fait, non pas seulement qu'ils parlent la même langue (condition nécessaire mais non suffisante), mais que celui qui parle et celui qui écoute s'accordent sur la même temporalité de référence. C'est en acceptant, sans aucune convention préalable, comme son propre présent le présent vécu par celui qui parle, au moment où il parle, que celui qui écoute accède au sens de ce qui est dit. La temporalité du locuteur est identifiée par l'auditeur à la temporalité qui informe sa propre parole, quand il prend à son tour la parole. Les interlocuteurs entrent « en résonance », ils se partagent le même présent : présent fondateur à partir duquel se construisent le passé et l'avenir, s'organise la langue, le sens des paroles échangées devient accessible. Ainsi s'établit la communication linguistique.

Je me suis posé la même question à propos de l'image, avec les précautions d'usage car l'image n'est pas du langage, mais l'image et le langage ont, dans certaines limites, le même rapport au temps. On reconnaît aisément que l'image est liée au temps quand elle est mobile — c'est le cas de l'image cinématographique et télévisuelle —, mais on accepte plus difficilement qu'une image fixe ait un rapport intime avec le temps. Quand on lui consent ce privilège, on fait généralement intervenir la notion de lecture : le parcours de l'image avec les yeux ou le déplacement du regardeur introduisant, par le mouvement, une certaine temporalité. Cependant, l'image fixe, et l'image mobile, ont une autre dimension temporelle sans lien avec le mouvement oculaire. L'image naît au monde, non pas seulement dans l'esprit de son concepteur, sitôt qu'elle prend forme, forme matérielle et visible. L'acte technique exécuté par l'imageur qui lui donne cette forme — le *faire* — l'inscrit irréversiblement dans le temps : le faire est son origine temporelle. Au temps du faire succède, dans les régimes figuratifs traditionnels, ou s'entremêle, dans le régime numérique, le temps vécu par le regardeur lorsqu'il porte ses yeux sur l'image : le temps du *voir*.

L'image délivre son sens, ou s'y refuse, au moment du voir, seulement si la condition d'intelligibilité qui lui est propre est remplie. C'est-à-dire, si, comme dans le langage, les temporalités vécues par l'imageur au moment du faire, et par le regardeur au moment du voir, s'accordent et entrent en résonance. Si l'un et l'autre partagent mentalement, au-delà du temps, le même présent fondateur à partir duquel s'organise le temps propre à chaque espèce d'image. Cet accord ne met aucun système symbolique en jeu, aucun décodage, aucune lecture, mais il mobilise des processus cognitifs sensorimoteurs qui résonnent au plus profond du corps et guident vers le sens. Regarder une image, c'est tenter de retrouver la présence d'un autre corps, de se projeter dans l'autre — l'imageur —, mais sans se confondre avec lui. A cette condition seule le regardeur accédera au sens de l'image. Ainsi, le temps se glisse au cœur de la question de l'intelligibilité de l'image : c'est une certaine manière de vivre le temps qui nous fait accéder à sa signification.

Cette condition reste constante au cours de l'histoire de l'image, sans doute aussi longue que celle du langage, mais elle est soumise elle-même à des modalités qui varient et obéissent à des régimes figuratifs différents. Ces modalités sont en grande partie induites par la technique, d'autant plus fortement que les techniques figuratives se développent dans le sens de l'automatisation. Ainsi les modalités qui réalisent la condition d'intelligibilité de l'image médiévale, ne sont pas les mêmes que celles qui réalisent la condition d'intelligibilité de l'image perspectiviste ou des images photographiques, cinématographiques et télévisuelles apparues au cours des deux derniers siècles ; celles-ci diffèrent encore totalement des modalités qui réalisent la condition d'intelligibilité de l'image numérique, dernière née dans l'univers en expansion permanente des images. L'image et le temps sont organiquement liés par la technique. Une technique qui intervient autant au moment originaire du faire, de la production de l'image, qu'au moment du voir, de sa réception.

Ce qui explique l'importance accordée dans cet ouvrage aux techniques figuratives. C'est, en effet, par et à travers des opérations techniques au cours du faire et du voir, que se créent chez les imageurs et chez les regardeurs des comportements particuliers caractérisant leurs relations à tel ou tel type d'image. Car la technique n'est pas seulement un moyen de produire des artéfacts — dont les images —, elle est aussi un moyen de percevoir le monde et d'en construire des représentations, partielles mais efficaces. On ne fait pas et on ne regarde pas une photographie comme une peinture, un film comme une bande vidéo, une émission de télévision en direct comme une image de synthèse interactive. L'expérience technique acquise et développée par l'imageur et le regardeur, quoique différente sur certains points, engendre des comportements perceptifs — des manières d'être et d'agir identifiables avec précision selon les techniques — partagés par le plus grand nombre. Ils constituent, quand ils sont suffisamment développés, des habitus caractéristiques de chaque régime figuratif et qui conduisent par des voies différentes à la réalisation de la condition d'intelligibilité de l'image, ou à son échec. Si cette condition repose toujours sur ce que j'ai défini comme une résonance temporelle entre le temps vécu par l'imageur et le temps vécu par le regardeur au moment du voir, les modalités imposées par les habitus diffèrent parfois profondément. Mais soyons clairs : la technique ne détermine pas le sens de l'image, elle participe seulement, mais puissamment, à ce qui permettra au regardeur d'accéder au sens.

L'étude s'attache par conséquent à analyser, de ce point de vue, l'évolution des techniques figuratives du Moyen Age à nos jours. J'aurais pu commencer par la Renaissance qui marque une rupture forte avec la conception médiévale de l'image et qui inaugure de nouvelles techniques figuratives, mais il m'a paru nécessaire d'évoquer, assez brièvement du moins, ce type de régime figuratif pour son rapport, non pas à la technique qui n'est pas encore automatisée, mais à l'Histoire et à une nouvelle conception du temps. J'aurais pu également, par économie et pour travailler sur un corpus plus homogène, m'en tenir aux dernières techniques figuratives, mais c'était priver le lecteur d'éléments comparatifs indispensables.

Le balayage d'une aussi longue période historique, pour risqué qu'il soit dans ses raccourcis inévitables, permet de mettre en évidence un fait décisif dans l'évolution des techniques figuratives et donc de l'image. Elles ont ceci de remarquable qu'elles se développent dans le sens d'une automatisation croissante. Faible avant le début du XV^e siècle, cette automatisation s'affirme avec les procédés perspectivistes sous la Renaissance, connaît une période de stabilité assez longue, et rebondit au cours du XX^e siècle avec la photographie. Les techniques qui succèdent (cinéma, télévision, image numérique) sont ensuite autant de sauts quantitatifs et qualitatifs dans la progression de l'automatisation.

Les techniques, à une époque donnée, composent un vaste réseau qui les rend interdépendantes les unes des autres. Les techniques figuratives en particulier interfèrent avec beaucoup d'autres techniques : celles qui sont en rapport avec l'espace telles que l'architecture, la navigation, la cartographie, ou celles qui sont en rapport avec

les forces, l'action, la vitesse, telle que la mécanique. On constate ainsi que la mécanique, qui trouve une de ses expressions les plus évoluées avec l'horloge, a joué un rôle considérable dans l'automatisation des processus figuratifs, soit indirectement en tant qu'elle a participé avec d'autres techniques à la création de l'espace-temps moderne, soit directement comme ce sera le cas plus tard dans la photographie, le cinéma et la télévision, et dans l'image numérique qui n'aurait pu exister sans la présence invisible de ces horloges ultraprécises qui règlent la marche des ordinateurs et des réseaux. Il s'en suit qu'à un certain stade de leur automatisation, les techniques figuratives entrent en synergie avec les techniques chronométriques et contribuent aux modifications des régimes figuratifs et des habitus qui leur sont liés.

L'automatisation a un effet contradictoire. D'une part, elle facilite la production, la conservation, la reproduction et la circulation des images, d'autre part elle, provoque un désengagement de plus en plus important de l'imageur dans le faire puisqu'un nombre de plus en plus grand d'opérations est pris en charge par la technique elle-même. Ce déplacement des fonctions créatrices de l'imageur entraîne un refoulement de sa présence au moment du faire dont il s'éloigne, voire s'absente. Se pose alors la question : comment la temporalité du regardeur pourra-t-elle entrer en résonance avec celle de l'imageur — le photographe, par exemple — si au geste singulier de ce dernier se substitue un processus machinique ? Comment la condition d'intelligibilité de l'image photographique pourra-t-elle se réaliser ? Questions qui se répéteront et se compliqueront avec la montée en force de l'automatisme dans le cinéma et la télévision, entraînant chaque fois de nouvelles réponses. Elles rebondiront encore avec les dernières conquêtes technologiques du numérique qui confèrent à la machine une autonomie proche de la vie et de l'intelligence naturelles. L'accès au sens de l'image passera-t-il alors par la nécessité d'entrer en résonance avec une machine qui joue à nous ressembler ? Peut-on établir des relations d'intersubjectivité avec une telle machine ? Pour introduire et traiter ces questions, il m'a été nécessaire de convoquer un grand nombre de techniques et d'analyser les changements dans la perception et la conception du temps qu'elles ont imposées à travers leur usage. Le lecteur pourra peut-être en trouver la description trop précise et trop longue, mais il m'a semblé essentiel de mettre à jour les fonctionnements cachés, tout spécialement les processus impliquant le temps.

J'ai également convoqué un assez grand nombre d'œuvres d'art. Et l'on pourra me reprocher de leur avoir accordé une place trop importante. Ce qui serait la cause — critique propre à une certaine culture française soucieuse de séparer les genres — d'un déséquilibre, voire d'une hétérogénéité, dans le corpus de l'ouvrage. J'ai cherché délibérément, en effet, à rapprocher l'art de la technique, non pour les confondre mais pour déceler leur intrication organique, et cela pour au moins trois raisons.

La première est que les techniques figuratives exigent toutes, sauf de rares exceptions, de la part de leurs utilisateurs un certain coefficient d'art. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les images ne sont réalisées que par des artisans ou des artistes très qualifiés au moyen de procédés qui engagent toujours leurs corps. Mais avec la photographie, l'image est mise à la portée de tous et le corps est moins sollicité. Son coefficient artistique se réduit, sauf dans la photographie qui revendique délibérément son appartenance à l'art. Au fur et à mesure que l'automatisation de l'image franchit une étape supérieure, ce coefficient diminue systématiquement. Néanmoins, il en demeure toujours quelque trace que la seule technique ne saurait effacer et qui reste encore teintée de la présence de l'imageur.

La seconde est que l'art entre souvent en opposition avec les habitus constitués, les visions du monde et les façons de vivre et de concevoir le temps. Ce qui ne veut pas dire que l'art soit une référence de vérité ; l'art n'échappe pas aux perturbations qui frappent la société. Mais c'est un analyseur puissant des habitus et il participe à son tour à former ces habitus. En interrogeant avec impertinence, mais en toute connaissance, la technique et ses usages, en les poussant à leurs extrêmes limites, voire hors de leurs limites, l'art en dévoile des

aspects insoupçonnés : il nous alerte, nous ravit, nous éveille, nous transforme. L'art fait penser la technique autrement, contre sa propre instrumentalité. Il change ainsi non pas la condition d'intelligibilité de l'image qui obéit à la même loi simple dans tous les régimes figuratifs, mais les opérations qui réalisent cette condition, telles que les différents modes de résonance de l'image, les rapports de l'imageur, de l'image et du regardeur et plus généralement de l'auteur, de l'œuvre et de son destinataire et, au sein de ces rapports, la présence cachée ou au contraire affirmée de l'auteur, d'un auteur unique ou d'une communauté d'auteurs. Si le temps est bien au centre de la question de l'intelligibilité de l'image, la question de la présence lui est alors indéfectiblement attachée : d'une présence non pas abstraite ou symbolique, mais qui retentit de toute sa corporéité et de tout son vécu, de toute son histoire unique et singulière.

La troisième raison est que l'art n'est plus dans l'art. Avec les technologies numériques, l'art déborde de son domaine. Certaines attitudes propres aux artistes — du bricolage au jeu, une volonté de présence dans les dispositifs, de critique et d'innovation — se retrouvent souvent chez les utilisateurs ordinaires. Se servir de ces technologies n'est pas forcément se dissoudre dans une agitation décervelée, c'est aussi, malgré les risques liés à la technique, inventer des comportements et des usages que l'industrie et le marché n'ont pas prévus.

La dernière partie de cet ouvrage, sensiblement plus importante que les précédentes, est dédiée à l'image numérique et à cette nouvelle forme de temporalité qui lui est propre, curieusement appelée « temps réel ». J'assume cette répartition, car si cette étude a dû nécessairement renvoyer à l'histoire des images et de ses techniques, elle a voulu aussi fournir quelques éléments de compréhension quant à la situation actuelle de l'image et des bouleversements profonds qu'elle provoque. Plus que jamais, l'image est omniprésente, elle pénètre au cœur de toutes nos activités, individuelles ou collectives, quotidiennes ou intermittentes. L'image numérique ouvre un nouvel espace — l'espace virtuel —, mais elle plonge aussi le spectateur dans une temporalité dont il fait l'expérience pour la première fois, une sorte de temps hors du temps, uchronique. C'est une autre façon de vivre et de concevoir le temps que l'image nous impose. C'est-à-dire une autre façon de regarder, d'agir, de jouer ou de jouir de notre corps, de l'habiter ou de le quitter, de l'amputer ou de l'amplifier, de nourrir notre imaginaire, de nous lier aux autres ou de nous en délier. Une autre façon de penser le passé et l'histoire, l'avenir et la fin des temps, le présent et son insistance dévorante.

C'est enfin une autre relation à la machine qui s'instaure, machine à image ou machine à tout faire à laquelle nous déléguons chaque jour un peu plus de nous-mêmes, de notre vie, de notre intelligence, de nos émotions, de notre présence. Une machine qui nous ressemble de plus en plus et qui nous renvoie notre propre visage, hésitant entre le ravissement et l'inquiétude.

ÉPILOGUE

A suivre l'enchaînement des régimes figuratifs qui se sont succédés et imbriqués du Moyen Âge à nos jours, on constate que la condition qui conduit au sens de l'image satisfait toujours au même principe de résonance. Le sens de l'image n'est accessible que si une résonance, différée ou simultanée, s'établit entre le temps où l'image est produite et le temps où l'image est perçue — résonance qui permet au regardeur de retrouver la temporalité vécue par l'imageur au moment, bref ou long, unique ou multiple, où il a opéré, c'est-à-dire son présent et sa présence : le fait d'avoir été là *en personne*, devant l'image et de l'avoir créée. Ce phénomène de résonance temporelle, à laquelle obéit également le langage, met en jeu des mécanismes cognitifs d'empathie temporelle très profonds qui nous projettent en l'autre sans nous confondre avec lui. Toute communication, d'ordre linguistique ou visuel, n'est possible qu'à cette condition. Mais cette condition est elle-même soumise à des modalités diverses qui caractérisent les différents régimes figuratifs. On constate aussi que parmi ces modalités, les techniques jouent un rôle de plus en plus important, poussées par une montée en puissance de

l'automatisation, à partir d'une période relativement récente puisqu'elle appartient à la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Dans le régime iconique, les techniques figuratives, quoique très évoluées, ne sont pas encore automatisées. Les modalités qui interviennent dans la réalisation de la condition d'intelligibilité de l'image sont essentiellement d'ordre religieux. L'image n'est pas une représentation, elle est une incarnation du Père. Elle ne livre son sens qu'à la condition que le regardeur — l'adorateur — entre en résonance avec Celui dont elle est l'image. L'adoration de l'icône plonge le croyant dans le présent de l'Incarnation, repère temporel unique et absolu à partir duquel se déroule un temps linéaire, fortement orienté, arraché au retour éternel des cycles : l'Histoire. L'icône n'est pas seulement une image, c'est aussi une doctrine liée à l'idée que le visible conduit le croyant vers l'invisible — vers le Père à travers le Fils, vers la Vérité. L'image fonctionne sur le mode sacré de l'intercession. Elle porte une signification doctrinale et institutionnelle sur laquelle l'Église fonde son pouvoir universel. A la maîtrise de l'espace des institutions, elle ajoute la maîtrise du temps. Elle inscrit le temps dans cette Histoire et se donne comme l'instrument de son inscription. D'autres régimes figuratifs, vers la fin du Moyen Âge, comme le blason et la cartographie nautique, associés à la nouvelle mesure du temps imposée par les horloges mécaniques, contrebalancent progressivement le régime iconique et préparent les mutations de la Renaissance.

L'image produite par les machines perspectivistes de la Renaissance n'opère plus sur le mode de l'intercession mais sur celui de l'intersection ; elle est définie par des laïcs et non plus par des clercs. L'image rompt avec le régime iconique. Les deux méthodes de base, la géométrie (l'élévation du carré de base) et la pratique (l'intersecteur) commencent à automatiser partiellement mais efficacement les processus figuratifs. La main et l'œil ne sont pas encore totalement libérés, mais ils sont assistés avec efficacité dans leurs tâches. Les relations du regardeur à l'image et à l'objet auquel cette image renvoie ne s'établissent plus selon une direction verticale, de bas en haut, mais selon une direction horizontale. La perspective s'inscrit dans la logique directionnelle des cartes nautiques, mais elle opère dans un monde terrestre en trois dimensions. Alors que l'icône exige que l'imageur efface sa présence au bénéfice du prototype, l'image perspectiviste permet au peintre d'affirmer au contraire fortement sa présence et sa propre temporalité — le temps singulier qu'il a vécu au cours de sa confrontation au modèle. Cette présence se cristallise en un point de temps précis, bref ou long, analogue temporel du point de vue.

En occupant la place du peintre au sommet de la pyramide visuelle au moment du voir, le spectateur retrouve mentalement la position dans l'espace qu'occupait celui-ci au cours du faire, ce qui le conduit, en passant d'un référentiel spatial à un référentiel temporel, à retrouver la présence du peintre et sa temporalité. Le tableau donne à revivre le présent déjà vécu par l'auteur de l'image. Il re-présente. Le regardeur entre alors en résonance différée avec le peintre, et par ce relais temporel, avec le temps de l'objet ou de l'être figuré. Le regardeur et le peintre partagent en cet instant le même présent axial et générateur à partir duquel se construiront le passé et le futur du tableau. L'accès à la lecture, à son décodage culturel ou savant, voire religieux, c'est-à-dire au sens de l'image, n'est possible qu'à cette condition. Le point de temps met en relation et à égalité deux sujets, le peintre et le spectateur. Ainsi se fonde le régime figuratif et temporel de la représentation optique où l'objet (vu), l'image et le sujet s'alignent dans une relation horizontale qui définit leur fonction et leur identité.

Les peintres en joueront avec génie, en s'y soumettant ou en la déformant, pendant quelques siècles, pour la plus grande joie des amoureux de la peinture. Mais la perspective est aussi une technique appréciée pour son objectivité géométrique ; elle servira à dessiner avec précision — et sans que s'introduise dans l'image une subjectivité parasite — les objets les plus complexes, réels ou imaginaires, ainsi qu'à transmettre des

connaissances et des savoir-faire (les encyclopédies en feront un grand usage). Dès qu'elle s'installe dans l'image, l'automatisation conduit paradoxalement autant à magnifier la présence de son auteur qu'à l'effacer.

Cette première phase du régime figuratif fondé sur la représentation dura près de cinq siècles, du premier quart du XV^e siècle à la seconde moitié du XIX^e siècle ; c'est la phase optique-géométrique de la représentation. Ces techniques restèrent stables pendant une très longue durée, et leur permanence, loin de figer l'image, encouragea au contraire la floraison des styles, des écoles, des genres, des personnalités qui s'affirmèrent à travers la peinture, tout autant que les innombrables applications de l'image hors du domaine purement artistique. La deuxième phase du régime figuratif optique s'ouvrit au milieu du XIX^e siècle avec la photographie, technique qui avait l'avantage sur la perspective de produire des images au moyen de procédés presque totalement automatiques. Les procédés de capture de l'image y sont optiquement isomorphes à ceux de la perspective. Les procédés de fixation, par contre, sont chimiques ; ils éliminent la main, mais ils laissent encore à l'œil et au corps une certaine responsabilité. La présence du photographe est fortement atténuée, ce qui vaut à la photographie sa réputation d'objectivité. La photographie est la phase optique-chimique de la représentation optique.

Avec le cinéma, l'automatisation de l'image fait encore un bond. Ce ne sont plus seulement la saisie et la fixation de ses formes, de ses couleurs, de sa composition qui sont automatisées, mais la saisie et la fixation sur une pellicule mobile du mouvement des objets. La représentation entre dans sa phase optique-chimique-mécanique. À l'automatisation de l'enregistrement du mouvement par l'image s'ajoute ensuite, avec la télévision, l'automatisation de sa transmission, de sa multiplication et de sa réception. C'est la phase optique-électronique. Dans les techniques optiques (photographie, cinéma et télévision) la morphogenèse de l'image sur le fond de la caméra obéit aux mêmes lois de projection ; ces techniques s'inscrivent dans le prolongement direct de la perspective. Le rapport entre l'objet filmé, l'image et l'imageur (ou le spectateur) reste identique : l'image est toujours une intersection qui sépare, tout en les unissant, le sujet et l'objet. Les trois acteurs de la représentation restent alignés. Par contre, le temps du faire subit des changements. Dans la photographie, il tient principalement dans la pose, le plus souvent très brève par rapport à la pose picturale, ou parfois très longue, mais toujours réglée mécaniquement. Un instantané n'est pas comparable à un croquis sur le vif. Dans le cinéma, le temps du faire tient à la fois dans le plan et dans le montage qui reconstitue une temporalité propre au récit filmique. Dans la télévision, une rupture nette s'introduit : la saisie de l'image, sa transmission, sa multiplication et sa réception sont simultanées et quasi instantanées.

On constate parallèlement que, si les techniques optiques restent globalement conformes à un modèle morphogénétique qui remonte à la Renaissance, les techniques chronométriques de leur côté ont beaucoup évolué, elles dépendent de systèmes mécaniques ou électroniques qui découpent le temps en instants équidistants de plus en plus brefs et homogènes. La prise de temps s'automatise elle aussi. Il en résulte plusieurs conséquences quant au rapport entre le faire et le voir. Dans la photographie et le cinéma, le faire préexiste au voir. La résonance entre la temporalité du spectateur et celle de l'imageur est différée. Il en va autrement dans la télévision (en direct) où le faire et le voir sont simultanés et quasi instantanés. La résonance entre la temporalité du spectateur et celle de l'imageur est immédiate, mais celle-ci tend à s'effacer à l'avantage de la réalité filmée et de son présent. Photographie et cinéma appartiennent encore pleinement au régime de la représentation optique, avec cette différence que la télévision ne re-présente plus, elle présente. Elle s'intercale entre la représentation et le régime figuratif qui va suivre, celui de la simulation.

Le numérique, dont la technologie est liée en partie aux progrès de la chronométrie, fait faire à son tour à l'image un saut dans l'automatisation qu'elle porte à son plus haut niveau, introduisant ainsi une rupture radicale dans sa morphogenèse et sa chronogenèse. En mode dialogique, l'image est produite dans le temps même où elle est

perçue, mais à la différence de la télévision elle n'est pas la capture d'une fraction visible du réel, d'un déjà-là : elle est le résultat d'un calcul automatique et d'opérations langagières. L'image ne re-présente plus, ne présente plus, elle simule. Ce qu'elle donne à voir n'est plus la trace optique du réel mais la projection visuelle d'un modèle : une simulation logico-mathématique du réel, de ses formes, de ses structures, de ses lois, ou tout aussi bien une simulation des constructions de l'imaginaire qui se présentent, à travers les interfaces, avec toute la force et la consistance du réel. Le temps du voir fusionne alors étroitement avec le temps du faire dans cette durée hors temps qu'est le temps uchronique. Et il est de plus en plus difficile au regardeur, devenu interacteur, de retrouver le présent vécu par l'imageur au moment du faire et d'entrer en résonance avec lui, puisque le faire ne s'accomplit pleinement qu'au moment du voir. En interagissant avec l'image, la distance qui séparait le regardeur de l'image et de l'objet disparaît, le regardeur est dans l'image et non plus devant l'image. Objet, image et sujet se désalignent et échangent leurs identités. Le régime figuratif est celui de la simulation. On note qu'il peut s'hybrider sous différentes formes avec le régime précédent, ce qui empêche souvent d'en saisir la spécificité.

L'automatisation des techniques figuratives à partir de la photographie se traduit par une tendance à déplacer ou à effacer de plus en plus la présence de l'imageur au profit d'un contact de plus en plus direct, désubjectivisé mais toujours relayé par l'image, entre le regardeur et le réel. C'est effectivement une caractéristique forte de ces techniques qui sont utilisées et appréciées pour leur apparente neutralité : l'automatisation, en éliminant la présence humaine et sa subjectivité, apparaît comme le garant de l'objectivité de l'image. La réduction mécanique, puis électronique, du temps du faire à des durées de plus en plus courtes, dans la capture et dans la transmission de l'image, est également ressentie comme un garant d'objectivité. La résonance temporelle tend à se déporter vers la machine elle-même. Il existe toujours cependant, une présence, même ténue, spectrale, derrière les caméras : un corps qui secrète sa propre temporalité. Il existe toujours un corps appareillé aux interfaces numériques qui, tout en amont du faire de l'image, enregistrent en les virtualisant les mouvements, les gestes, les expressions de l'auteur initial, et dont la temporalité — si ce dernier s'y applique — peut entrer en résonance avec celle du coauteur. Mais en s'autonomisant, en acquérant certaines qualités des êtres vivants et intelligents, l'image parée de ces nouveaux atours, semble avoir perdu complètement le peu qui lui restait de sa médiatrice. Elle n'est plus celle qui transmet le message, elle est celle qui le crée : une entité virtuelle, certes imaginée par un auteur, mais qui invente ses propres lois, son propre comportement. L'image n'échappera-t-elle pas alors à son créateur, poussée par lui-même à cette émancipation ? L'interacteur aura-t-il encore quelque chance d'entrer en résonance avec l'auteur de cette messagère ?

Il apparaît enfin que les modalités propres aux régimes figuratifs qui interviennent dans la condition d'intelligibilité de l'image contribuent très largement à définir et à imposer, à travers les habitus, une perception et une conception du temps propre à chacune de ces modalités. Ainsi, le régime iconique médiéval met fin aux conceptions cyclique ou mythique du temps au bénéfice d'une conception historique. Avec l'Incarnation commence l'Histoire : la naissance du Christ dans la culture occidentale chrétienne est l'an un de cette Histoire : date pivot dans le temps chronique de la culture chrétienne. Mais cette Histoire n'est qu'un passage mondain. Elle se terminera avec la parousie, ou le second avènement du Christ, et son sens profond ne sera révélé qu'en cette dernière heure.

Avec le régime de la représentation qui se substitue peu à peu au régime précédent sans le rendre complètement caduque, car la religion pèse encore sur la conception du temps, c'est une vision — et une pratique — beaucoup plus tournée vers le présent qui fait dorénavant loi. Ce ne sont plus les rituels religieux qui scandent le temps des hommes, mais le commerce, les échanges, la navigation, la connaissance, l'organisation quotidienne du temps de travail, la mesure mécanique du temps, l'insertion de la temporalité vécue par chacun dans un temps collectif désacralisé réglé par les horloges. Les « visibilités » ne conduisent plus aux « invisibilités », mais à des choses, à

des êtres de la même essence que l'homme et dont celui-ci partage le temps ici-bas. Comme les lignes de fuite de la perspective qui se rejoignent à l'infini, le temps est infini. Il se déroule, tel un fil sans fin qu'aucun événement sacré ne viendra rompre. La conception de l'Histoire change : l'homme n'est plus condamné à attendre la fin des temps pour en saisir le sens. Ce sens se construit à partir du présent, jour après jour. La représentation, tant par l'image que par l'écrit, donne à revivre des événements qui ont eu lieu, qu'elle a choisis et ordonnés, parfois qu'elle a déformés, mais qu'elle a fixés solidement dans la matière. Elle agit comme le foliot des horloges mécaniques, régulant le cours du temps, empêchant son accélération ou son ralentissement, le balisant de repères stables.

Avec la photographie et le cinéma, se constitue un immense réservoir d'événements visuels re-présentables à loisir, une mémoire brute du monde où la fiction se mêle au réel et qui devient un élément essentiel de l'Histoire. Mais alors qu'un certain écart spatial et temporel tient à distance l'objet ou l'événement représentés, l'image et le regardeur, la télévision court-circuite cet écart en rendant la capture et la transmission de l'image instantanées. L'événement n'est plus ce qui est advenu, un fragment du passé que l'image donne à revivre, il est ce qui advient à l'instant même dans le champ de la caméra. La télévision joue sur la simultanéité, et non plus sur la succession d'instant et sur leur enregistrement. Le foliot régulateur bat de plus en plus vite. Le direct n'a pas de mémoire (sauf à être enregistré, ce qui n'en fait plus du direct) ; il pourchasse l'événement en même temps qu'il le crée.

Avec le numérique, dernière étape de l'automatisation de l'image, la représentation cède le pas devant la simulation. Le temps est reconstitué synthétiquement, virtualisé, comme l'espace. Il échappe ainsi au temps chronique et à ses repères stables et fixes, et se développe à l'intérieur des dispositifs de simulation en de multiples arborescences, sans fin ni origine, échappant à toute orientation privilégiée. Si le numérique accélère fortement les échanges d'informations et contribue, avec l'ensemble de la sphère médiatique, à provoquer un emballement vertigineux de la communication, s'il enferme encore l'interacteur dans une temporalité qui s'effondre en un présent de plus en plus insistant rendant insupportable toute attente, voire toute projection dans le futur, il plonge aussi ce dernier dans une temporalité « exotique » dont il n'a jamais fait l'expérience. Le temps uchronique ne produit plus d'événements, il produit des éventualités, des simulations d'événements, remettant ainsi en cause le fonctionnement de la mémoire et de l'Histoire.

Inhérente à l'automatisation des processus figuratifs, cette tendance qui expulse de l'image la présence de son auteur pour lui substituer la présence neutre de la machine est largement exploitée dans les systèmes de communication — tout autant que dans les systèmes fonctionnant sur le régime de la commutation propre au numérique. La communication y trouve le moyen de rendre la production, la circulation et la réception des informations aussi claires et fonctionnelles que possible. Une photographie, un film, un contact télévisuel, une banque de données hypertextes ou d'images interactives, qui ont pour fonction de produire et de transmettre des informations dont le sens se doit d'être le moins ambigu possible, exigent que la présence d'un auteur ne trouble pas le message. À l'inverse, si l'absence de l'auteur est la condition d'une bonne communication, cette absence devient hautement indésirable dans la sphère artistique, dès lors que les artistes utilisent les mêmes techniques. C'est donc à cet effacement de l'auteur dans les rapports à l'image et au réel que l'art — dont la logique n'est plus celle de la fonctionnalité — s'efforcera de s'opposer, à partir de la photographie.

La question ne se posait pas aux imageurs du Moyen Âge qui ne redoutaient aucune concurrence mécanique et qui, en outre, avaient pour devoir d'effacer leur propre présence afin de faciliter l'intercession entre le croyant et le prototype. Elle ne se posait pas non plus aux peintres de la Renaissance dont la présence au point de vue était exigée par les techniques figuratives qui commençaient à s'automatiser. Par contre, à partir de la photographie, la réduction toujours plus importante de la présence de l'imageur a forcé ce dernier à se réintroduire dans l'image

au moyen de différents artifices. La plus grande partie de l'art au cours des XIX^e et XX^e siècles s'est construite contre cette tendance des techniques à dépouiller l'imageur de ses privilèges et de sa responsabilité d'auteur. La situation paradoxale des artistes qui se proposent de réintroduire dans le faire leur présence les oblige à déployer des stratégies imaginatives en renouvellement constant et à retourner ces techniques contre elles-mêmes et contre les habitus qu'elles engendrent¹.

Ce que nous disent ces artistes à travers leurs œuvres n'est pas que l'art est culturellement supérieur à la communication, le sujet à l'objet, l'imaginaire au réel, la signature à l'anonymat, l'individuel au collectif. Ce qu'ils nous disent n'est ni le vrai, ni le raisonnable, ni le juste. L'art vit les mêmes crises que le reste de la société, les mêmes doutes, les mêmes contradictions. L'art est fragile. Il lui est difficile d'échapper aux lois du marché, à l'arbitraire des institutions et du pouvoir, à la pesanteur des écoles, à la mode. Il est lui aussi captif de cette attraction exercée par un présent envahissant qui rabat tout événement sur le maintenant : il n'y a plus d'art que *contemporain* et l'on ne retient du passé que ce qui est conforme à ce modèle. Il y a quelques années, un historien et critique bien connu organisait à Bruxelles une exposition au titre surprenant : *Voici. Cent ans d'art contemporain*. Ici, en cet instant et en ce lieu, un siècle entier implose en un seul et même présent qui retient toute échappée du temps vers le passé et le futur. Hier et demain se dissolvent, non pas dans une éternité sereine mais dans un aujourd'hui qui ne cesse de se répéter impatientement. L'art d'hier n'aurait d'intérêt que dans la mesure où toute différence serait gommée avec l'art d'aujourd'hui et par conséquent, celui de demain.

Non. Ce que disent ces artistes, c'est d'abord que l'art ne cherche pas à détruire systématiquement toutes les formes de production, d'échange symbolique et de conservation d'informations et de connaissances dont l'automatisation rend plus efficace la fonction instrumentale. Mais ils disent aussi que la communication et ses mutations numériques ne sont pas les seuls moyens de créer du sens. Que la technologie ne porte en elle aucune fatalité, qu'elle ne détermine rien, sauf à lui laisser le champ libre. Qu'il ne faut pas ignorer sa puissance mais en jouer, la comprendre pour la maîtriser, l'exploiter en tout sens, découvrir sa face cachée, la conduire vers d'autres possibles. Ils disent qu'il faut troubler l'image trop ressemblante que la machine nous renvoie, composer avec ce temps hors du temps où elle nous plonge, trouver les interstices à travers lesquels inscrire notre présence dans l'image.

Url initiale du texte sur le site archive : <http://archive.olats.org/livresetudes/etudes/imagesTemps.php#Epilogue>

Copyright Association Leonardo/OLATS © 1997, republié 2024

¹ - Ce qui ne veut pas dire que l'artiste qui continue d'user de techniques non automatisées n'ait pas, lui aussi, à imposer sa présence contre les habitus culturels majoritaires, mais il emploiera d'autres moyens.