

Alexandre Bonnier — *Nous avons souhaité vous réunir : Klaus Blasquiz, Vilém Flusser, Enrico Fulchignoni, Piotr Kowalski, Abraham Moles, Eric Spitz, Jean Zeitoun, sur le thème « technologie et imaginaire ». Il n'y aura pas de préambule à cette table ronde afin de ne pas imposer au départ une direction trop précise à notre discussion. Peut-être aussi parce que j'ai certains doutes et certaines inquiétudes sur ce sujet, tout en étant fasciné par lui, je l'avoue.*

Y aurait-il entre ces deux mots accolés pour les besoins de la cause « technologie » et « imaginaire », pour les uns une antinomie et pour les autres des rencontres. Peut-être constaterait-on aussi une démultiplication de l'imaginaire par la technologie ? Je ne sais. Car pourquoi prendrions-nous en charge les fantasmes collectifs qui s'expriment face aux craintes engendrées par les machines-robots ?

Mais dans le futur quel sera le rôle des technologies complexes dans la création artistique ? Que ces technologies soient manipulées par des artistes ou qu'elles inspirent ces derniers ? Que l'art technologique existe en tant que tel ou que les technologies expriment d'elles-mêmes des régions inexplorées par ces artistes. Art technologique à l'état brut. Art technologique sans art. Technologie qui en soi pourrait être une investigation du monde... Bref l'Art sans artiste, etc, etc...

D'une façon simpliste nous pouvons dire que deux tendances se manifestent aujourd'hui dans l'avant-garde artistique : l'une qui refuse de s'intégrer au monde social pour les raisons que l'on imagine et s'attache à dévoiler des choses confidentielles ou contestataires avec des moyens volontairement

réduits (les moyens de l'artisanat, de la tradition ou des techniques pauvres), l'autre qui utilise des moyens puissants pour que soient découvertes à l'intérieur même de ces technologies avancées, les manifestations d'un nouvel imaginaire.

C'est le deuxième point qui nous intéresse aujourd'hui .

Vilèm Flusser — *Quand j'ai été invité à participer à cette table ronde, j'ai revu la question et j'aimerais vous soumettre deux problèmes.*

Premier problème : peut-on encore parler d'une différence entre art et communication, établie par les nouveaux systèmes techniques ?

Deuxième problème dont Alexandre Bonnier a parlé : y a-t-il des régions fantastiques qui peuvent être révélées par les nouvelles techniques ?

Je voudrais illustrer le premier problème par les questions suivantes : on nous dit à la télévision « ceci est un programme qui nous vient de la lune ». Est-ce une a-présentation d'une réalité ou s'agit-il d'un programme dit imaginaire qui vient d'une surface de la ligne dite imaginaire ? Est-ce là une représentation de la réalité ? J'aimerais établir cette différence.

Je vais définir comme « a-présentation », un message dans lequel les phénomènes qui sont la dimension sémantique du message, sont les causes des phénomènes que nous percevons. Par exemple, si je vois un homme sur la lune, cet homme est l'une des causes de l'image que je vois sur l'écran.

Tandis que dans la « représentation », je vais dire que les phénomènes qui sont la signification ne sont pas une cause, mais sont représentés par des symboles. Par exemple, si je vois à la télévision une représentation imaginaire de la lune, l'homme que je vois est le symbole d'un homme sur la lune. Le récepteur a-t-il encore la possibilité de distinguer entre « a-présentation » et « représentation » ? Je crois qu'à mesure que la technique avance, cette possibilité de distinguer entre « a-présentation » et « représentation », donc entre « l'imaginaire » et « le rapporté », disparaît. C'est un des problèmes qui me préoccupe beaucoup.

Voici un autre exemple : vous allez au cinéma, vous voyez

d'abord les actualités, et ensuite le film. Vous croyez que les actualités sont une « a-présentation » des faits et le film une « représentation » des faits. Le film est donc imaginaire, les actualités ne le sont pas, mais il nous est impossible de faire la distinction. Nous ne savons pas si nous voyons vraiment, par exemple, les Jeux Olympiques ou si nous voyons des acteurs qui présentent les Jeux Olympiques. Je crois que c'est un grand problème parce que la différence entre art et reportage disparaît.

Le deuxième problème que je voudrais vous poser se rapproche des régions fantastiques dont Alexandre Bonnier a parlé. Nous avons maintenant, je crois, la possibilité d'atteindre une capacité humaine de pensée qui n'avait pas encore été touchée: par les films à trois dimensions, par les films subliminaux, par les films futurs qui attaqueront nos nerfs olfactifs ou tactiles, par exemple. Cela provoquera probablement en nous une forme de pensée totalement nouvelle. Je n'ai pas élaboré la chose, j'aimerais seulement vous soumettre ces deux problèmes qui sont liés l'un à l'autre et résumer ce que je viens de dire.

La technique n'est plus seulement une médiation entre nous et la réalité, elle s'impose. La technique des mass media s'impose comme notre unique réalité, elle nous coupe totalement de la réalité des générations antérieures, on ne peut donc plus parler de technologie et d'imaginaire, technique cela suffit.

A. Bonnier — *Ne pourrait-il y avoir deux propos ? Le vôtre en tant que spécialiste des mass media, et un autre. J'affirmerai volontairement que le premier m'intéresse moins que d'autres formes d'expression fondamentalement nouvelles.*

Ainsi, actuellement des expériences fabuleuses sont faites. Imaginons par exemple un procédé qui projetterait directement les images sur la rétine. L'illusion projetée de l'image deviendrait naturellement réalité. Pourquoi ? Parce que si la distance qui existe entre l'image et celui qui regarde disparaît, l'image devient le réel. Là, fiction et réalité prendraient la même allure. Nous serions dans la réalité halluci-

natoire, plus exactement dans la fiction réelle, plus exactement dans l'image comme on est plongé corporellement dans la réalité, etc... Vous voyez !

Alors nous entrons dans une suite de phénomènes complexes qui modifient entièrement notre position dans, ou face au monde. Ainsi s'estompent nos idées ou nos assurances sur sa perception...

V. Flusser — *Vous dites la même chose que moi à un niveau différent. Cette impossibilité que nous avons, du moins je crois, de distinguer l'imaginaire du réel.*

Eric Spitz — *Mais est-ce que cela n'a pas toujours existé ? Il y a 2000 ans, on n'avait que les mots pour s'exprimer et on ne faisait pas de distinction entre ce qui était la vérité et ce qui était une fable. Dans la représentation en peinture il n'y avait rien de nouveau non plus, je pense qu'il y a toujours eu cette possibilité de passer de ce que vous appelez « le rapporté », à l'« imaginaire ».*

V. Flusser — *Evidemment la difficulté de distinguer le mensonge et la vérité, de l'erreur et la vérité, existe toujours, mais il y a toujours eu une nette distinction entre l'imaginaire et la réalité. On n'a jamais pris, par exemple, un roman au même niveau ontologique qu'un journal.*

E. Spitz — *D'accord.*

V. Flusser — *Au moins, la distinction était plus nette qu'aujourd'hui. Je vais vous donner un exemple de choses qui m'impressionnent. Je reprends l'exemple de la lune. Imaginez que sur votre écran de télévision vous ayez une image de la lune, avec la mention « en direct de la lune ». Pourquoi met-on cela ? Pour que personne ne croie que c'est du laboratoire, mais cela n'avance à rien parce que ce « en direct de la lune » peut être mis sur une image de laboratoire et aucun critère ne nous permet de faire la différence.*

E. Spitz — *Mais si on prend l'exemple de la Bible qui est un livre qui ne date pas d'hier : expliquez-moi quelle est la partie qui a été imaginée et quelle est la partie réelle ?*

V. Flusser — *Je dois insister, parce que l'imaginaire n'est ni une erreur ni un mensonge, l'imaginaire veut signifier une réalité.*

E. Spitz — *Mais dans la Bible, ça existe. C'est une parabole, c'est la même chose.*

Abraham Moles — *Je suis un peu de l'avis de Monsieur. En effet, quand nous considérons certaines tribus qui n'ont pas d'écrits mais une transmission orale, à la fois de contes et d'éléments réels, guerriers ou d'aventures, cela devient extrêmement confus. Je serais d'avis de refuser de prendre la peine de faire quelque distinction que ce soit. Par contre, je me rapprocherais plutôt de Monsieur Flusser en d'autres domaines et aussi, d'abord dans une qualité et une finesse.*

Il est bien exact que les tableaux d'un bon nombre de peintres, poursuivaient le but d'une « photographie d'identité » qu'ils n'étaient pas encore capables de réaliser. Les portraits de Madame Vigée-Lebrun étaient exactement des photos d'identité de personnages aussi réels que possible. Ce qui me paraît intéressant, et là je ne sais si je formule votre idée en d'autres termes, ce serait l'idée de mise en cadre, mise sur socle. Si vous mettez un « cadre » ou un « socle », l'image que vous faites apparaître correspond bien à cela, elle dépend de la présence du « cadre ».

Il y a là un processus de jeux imaginaires et réels. Au fond c'est la qualité de la perception.

A partir du moment où l'on peut avoir une perception rétinienne d'une qualité suffisante cela revient à dire que nous pouvons rentrer dans l'image puisque l'image rentre en nous, et que par conséquent entre l'image et le réel nous trouvons un exemple célèbre que Monsieur Flusser connaît bien, l'exemple du roman de science fiction de Casarez : L'invention de Morel. Je le rappelle brièvement : débarquement dans une

île d'un naufragé qui découvre qu'un certain nombre de personnages y jouent un certain nombre de scènes, font un certain nombre de choses. Mais ces personnages ne le voient jamais. Il se dissimule, il les craint et eux ne le voient jamais. Un beau jour, il constate simplement que ces personnages sont, ce que nous appellerions en termes modernes (Casarez ne connaissait pas ce mot), un hologramme généralisé, un «cinéma holographique» réalisé par un système automatique. Le personnage pénètre à l'intérieur de ce qui était l'écran. Je ne suis pas tellement loin de l'image que vous aviez évoquée.

On peut se demander, si ceci aurait une conséquence sur les résultats, et là je ne suis pas du tout d'accord avec vous ; mass media ou pas mass media, c'est sur la créativité des gens qu'il me paraît intéressant de raisonner. Y aurait-il, par de nouvelles techniques très développées, un nouveau champ de créativité auquel les gens n'ont pas vraiment pensé ou dont ils ne se sont pas encore servi ? En d'autres termes, ne serions-nous pas tout simplement un peu fatigués, aux limites de notre capacité d'imaginer ?

Enrico Fulchignoni — *Je voudrais reprendre ce qui a été dit tout à l'heure à propos de la différence très nette qu'il y a entre l'imaginaire et le réel : l'image de l'imaginaire et l'image du réel, en rappelant un peu les données d'un psychologue qui n'est malheureusement plus assez connu ni étudié de nos jours, il s'agit de Janet. Il a introduit une notion extraordinairement efficace sur le degré de densité du réel.*

Un fait, dit-il qui se passe à 10 m. ou 1 m. de distance, et un fait qui se passe à 100 m., impliquent un degré de densité du réel complètement différent. A chaque époque de la civilisation on a créé des paramètres pour évaluer le fait qui se passe à 10 m., le fait qui se passe à 100 m., le fait qui se passe à des kilomètres de distance. Il donne toute une série d'exemples extrêmement stimulants pour dire quels ont été les critères à telle époque et à tel moment, pour établir qu'une chose était présente, à moitié présente, ou absente.

Il voit quelqu'un dans la rue, mais n'entend pas sa voix. L'homme dont il peut entendre la voix, est déjà à moitié

présent. Il dit que pendant des siècles, le critère de la voix qu'on entend donnait la notion de présence totale. Au fur et à mesure que la voix s'éloigne, il y a une présence, une demi-présence, et à un certain moment une absence. C'était un critère extrêmement fécond. Mais qu'ont fait la plupart des psychologues contemporains ? Ils ont introduit un élément de présence globale sans nuance, ou bien d'absence totale.

A. Moles — *Elle est prégnance de l'imaginaire.*

E. Fulchignoni — *Voilà. Une sorte de prégnance totale, mais qui a détruit cette sorte de qualité variable qu'il y avait dans le réel.*

A. Moles — *Je crois qu'il n'est pas détruit, qu'il faut l'utiliser d'une autre façon, à une autre échelle. Au fond, les remarques que vous faites sur la fonction du réel de Janet, la densité y étant un peu plus perfectionnée, sont assez en accord avec nos remarques sur la « proxémique ». Quand on va suffisamment loin, le monde perd sa consistance ; au-delà de l'horizon, le monde c'est un peu une blague, enfin « ça se raconte ». Ceci est totalement contraire à l'attitude scientifique que nous ne redécouvrons et ne rationaliserons qu'après. La raison nous montre que nous devons marcher de telle façon, mais la sensibilité nous dit par exemple que la terre est plate et elle continue à être plate, sauf accidentellement pour les astronautes...*

E. Fulchignoni — *Pour rester toujours dans ce secteur de « densité du réel », au niveau chronologique et non plus spatial, Janet dit des choses passionnantes. A propos de la plus grande densité du présent, du présent actuel, par rapport au futur proche qui est plus présent que le passé lointain, il dit qu'il ya le passé immédiat venant tout de suite après et le futur très éloigné. Si l'on réfléchit sérieusement, il est très clair que le futur proche nous est plus présent que le passé immédiat, parce qu'il y a une densité de participation.*

V. Flusser — *Maintenant je peux peut-être mieux formuler ce que je voulais dire. Dès que nous disons par notre raison que le réel est moins présent dans le temps et dans l'espace que ce que nous appelons par notre raison l'imaginaire, nous commençons directement à avoir des difficultés à distinguer le réel qui par la raison devient imaginaire, de l'imaginaire qui par la raison devient réel.*

A. Moles — *C'est le taux de densité de présence en un lieu de l'espace-temps qu'on peut ou mesurer ou estimer. Nous commençons à essayer de l'estimer par la quantité d'actes effectués dans celui-ci : la densité d'action.*

V. Flusser — *Exact.*

E. Fulchignoni — *Pourquoi ne pas faire un catalogue, par exemple, de ces actes ?*

A. Moles — *Je dirais, pour plus de précision, que l'idée de l'insertion de l'être dans le réel est basée sur un degré d'activité, sur le nombre d'actes effectués en un point de l'espace et du temps.*

Une cellule de l'espace-temps, par exemple, est meublée par le nombre d'objets qui se sont accumulés par l'intervention d'une certaine technique de collection. Elle est basée sur l'appel sémantique fait en un lieu nommé et qui existe en tant que lieu. Pour reprendre le développement de Monsieur Fulchignoni, quand celui-ci n'est pas nommé, il existe un peu moins bien.

D'autre part on peut essayer dans une sorte d'étude «proxémique» de voir quelles sont les fonctions qui donnent beaucoup de prégnance au point et celles qui lui en donnent peu. Il y a des jeux de distance et en particulier le rôle des discontinuités.

Nous pouvons quand même essayer ici d'être un peu concrets. On peut se demander si les nouvelles technologies permettent de fabriquer des quantités de discontinuités dans l'espace-

temps que l'on pourrait difficilement fabriquer autrement, je pense tout simplement à la discontinuité thermique. On peut fabriquer assez facilement avec radiateurs, murs chauffants, courants d'air, etc.... des discontinuités thermiques fortes. On peut aussi, avec des projecteurs, réaliser des tables d'amoureux dans les bistrot, d'une façon infiniment plus efficace qu'on ne pouvait le faire autrefois avec la bougie. L'idée de base de ces cellules était que tous les phénomènes perceptifs suivent la loi de l'inverse du carré de la distance.

Enfin c'en est ici un cas extrêmement simple et on sait jouer, on sait faire un catalogue d'un certain nombre de fonctions, de discontinuités ou de répartitions qui permettent de construire des points ou des cellules. On peut créer des discontinuités dans le temps. Je rappelle que la discontinuité nocturne a été une grande discontinuité du développement de l'être et que maintenant on pourrait la remettre en question si l'on voulait s'en donner la peine.

Je crois donc qu'il y a un jeu que prolonge la remarque de Monsieur Fulchignoni sur l'idée d'exploiter ces fonctions du réel, un degré, une quantité du réel, en faisant un catalogue avec des échelles. Raisonnablement on pourrait le demander à des psychologues de l'espace. J'ai l'impression que nous tenons à peu près le principe et qu'il suffit de le travailler.

A. Bonnier — *J'aimerais que Spitz, avec un esprit différent formule une critique de vos propos.*

E. Spitz — *Si je reprends ce que vous avez dit, je ne comprends pas pourquoi on fait des catalogues. Ce n'est pas en faisant un catalogue de mots, un dictionnaire, qu'on écrit un poème. C'est la même chose si je fais un catalogue de toutes les discontinuités dans le temps, dans l'espace, même en dehors, même dans l'espace non euclidien si ça vous fait plaisir. Je suis toujours étonné de voir à quel point les gens sont impressionnés par la technique. Personnellement si je le suis, c'est par certains de ses aspects et non pas parce qu'il s'agit d'une nouvelle technique : ça ne veut encore rien dire. Vous avez*

dit qu'on savait faire des radiateurs, mais on sait faire beaucoup de choses. On savait déjà en faire beaucoup il y a 30 ans et finalement, très peu ont été exploitées. Il existe des choix et des milliards de combinaisons pour la création artistique par exemple. On a plus de possibilités qu'avant, on peut faire une image tridimensionnelle, comme vous l'avez dit tout à l'heure, mais je ne pense pas que ce soit si important.

En fait, je suis moins enthousiaste parce que je connais peut-être davantage ce jeu. Les nouveautés techniques m'étonnent moins parce que je les vis chaque jour, je suis peut-être plus prosaïque, c'est possible.

Je reviens à la poésie : je ne pense pas qu'on peut nécessairement écrire un poème avec des choses parce qu'elles sont nouvelles, je me trompe peut être...

A. Moles — *Mais si on peut. Je crois que « nécessairement » est un mot à double sens. Il n'est pas nécessaire de le faire mais peut-être est-on simplement paresseux.*

E. Spitz — *Je ne pense pas que ce soit une attitude, une finalité. Ce n'est pas en faisant des collections de performances par exemple, qu'on peut faire quelque chose.*

V. Flusser — *Vous avez tout à fait raison, les nouvelles techniques sont seulement des élaborations graduelles des anciennes. Mais ne croyez-vous pas qu'une somme quantitative arrive à un point critique tel que cela donne un saut qualitatif et que nous en sommes peut-être à ce point-là.*

E. Spitz — *Absolument. C'est ce que je voulais dire. On arrive à cette situation, pas seulement en art mais aussi dans l'organisation de la société, où on pourrait « pratiquement » faire beaucoup de choses. On pourrait en faire tellement avec la technologie qui existe aujourd'hui, qu'il s'agisse d'électronique ou d'autres technologies, qu'on n'est plus limité sur le plan technique, mais en fonction d'une espèce de volonté de faire. Je voudrais seulement insister sur le fait que ce n'est pas en faisant des catalogues qu'on fera quelque chose. Je*

suis contre cette méthode de catalogue, parce que je pense qu'il faut tout simplement procéder comme on l'a toujours fait.

Mais ce qui me semble encore plus important, et très différent de ce qui se passait avant, en dehors des technologies possibles, c'est que la technique permet aujourd'hui cette communication presque simultanée avec un très grand nombre de personnes, et cela c'est nouveau. C'est la première fois peut-être dans l'histoire. Je crois que c'est par là qu'il y aura de grands changements. Je crois que c'est la première fois que l'on voit vraiment des millions, des centaines de millions et des milliards de personnes concernées.

A. Bonnier — *Je ne suis pas d'accord avec vous lorsque vous présentez cela sous un aspect modernisant. J'entends par là que vous présentez ça comme si nous passions d'une technique un peu plus ancienne à une technique un peu plus récente, comme si c'était une suite logique (c'est évidemment dans l'histoire une suite logique), mais comme si rien non plus ne naissait de spécifique de cette précipitation. A un certain moment tout cela se renverse fondamentalement et nous percevons des choses différemment. Il se peut qu'un match de football au Brésil soit plus intéressant dans la mesure où il est retransmis en France et que le phénomène du « direct » intensifie le spectacle. Le phénomène du direct est inouï. Mais ce que je trouve d'encore plus inouï, est ce qui se passe lorsque, à un certain moment, un but est marqué. Tout s'arrête et nous revoyons l'opération en un temps qui n'est plus le temps du réel, mais un temps didactique, un temps théâtral, je ne sais. Un temps de retour en arrière et pourtant un temps présent, un temps réel et un temps accusant le temps réel. Aller et retour du temps, temps différents... La réalité en direct a une échelle gigogne. Nous entrons peut-être dans quelque chose de fondamentalement nouveau : l'artifice démultiplié.*

E. Spitz — *Mais si je me place à la fin du XIXe siècle, vers 1870, ce que je trouve de fantastique c'est qu'on ait su*

arrêter le temps : on a fait une photographie. C'était la première fois. Qu'allait-il se passer ? La première photographie était l'arrêt du temps, donc c'était aussi important. Il y a beaucoup plus de choses, c'est exponentiel, mais je pense encore une fois qu'on n'est pas dans une situation particulièrement différente de la situation précédente, à part le domaine de la participation d'un plus grand nombre de personnes. C'est mon opinion personnelle...

V. Flusser — *C'est justement ce que je voulais dire, mais je ne suis pas d'accord avec vous. Vous avez admis qu'il y avait un aspect cumulatif. Je sens qu'actuellement nous en sommes à un point critique. Vous avez dit que vous étiez moins impressionné que nous parce que vous connaissiez chacun de ces problèmes. Il est vrai que si l'on prend chacun des développements techniques, ce n'est pas impressionnant. L'impression de crise arrive quand on voit l'ensemble et l'effet cumulatif de ces choses. La photographie est peut-être une révolution plus grande que la télévision, dans le temps : on a voulu arrêter le temps. Mais si vous prenez l'effet cumulatif des choses, nous vivons effectivement dans un monde différent désormais.*

E. Spitz — *Mais pourquoi dites-vous cela ?*

V. Flusser — *Je vois une aliénation généralisée de la grande population comme jamais auparavant, parce qu'on ne peut plus en sa conscience distinguer entre l'imaginaire et le réel.*

E. Spitz — *Imaginons une situation, hypothèse de travail : nous sommes les seuls à connaître la technologie moderne et tout ce qui se passe. Les autres travaillent dans les champs, complètement isolés, on ne les voit pas. Diriez-vous alors qu'il y a un grand changement, que le monde va s'arrêter, que quelque chose va se passer ?*

V. Flusser — *Oui, je vais vous le dire : dans les champs, normalement, un travailleur de la terre au Brésil chercherait à manger ce que la terre donne, mais la télévision l'aliène de telle façon*

qu'il ne mange plus de tapioca et qu'il veut manger des pommes de terre qu'il doit importer de Hollande. C'est un exemple.

E. Spitz — *Je crois qu'on s'est mal compris. Ce qui est nouveau c'est qu'il existe des millions et des millions de gens qui participent à cette évolution et que c'est la première fois.*

V. Flusser — *Votre exemple de l'homme de la terre est très bon pour mon argument.*

Piotr Kowalski — *Ce n'est pas du tout à cause de la télévision, de la technique de la télévision, mais des images qu'on met dans cette télévision. Je crois qu'il faut faire une distinction. Il ne faut pas présenter la technique comme un mur, comme vous l'avez exprimé au départ, puisque si on la présente de cette façon, il n'y a plus rien à faire et ce n'est pas la technique qui vous oblige à manger des pommes de terre dans une situation où vous pouvez produire autre chose.*

V. Flusser — *Tout à fait d'accord, je voulais en arriver là, mais je ne voulais pas tout dire dès le commencement. Il est évident que je ne veux pas «chosifier» la technique. Je me rends compte que la technique est dans des mains qui l'utilisent d'une façon intéressée. Dès le moment où la technique peut substituer l'imaginaire au réel, ceux qui détiennent la technique peuvent manipuler les masses.*

A. Moles — *D'autres phénomènes commencent à se produire, il me semble que nous restons trop étroits d'esprit. Il semble par exemple que (je vais employer un mot qui va vous choquer le recensement de ce qu'on peut appeler des utopies concrètes ou des approches d'utopies, est en soi une bonne méthode pour se rendre compte de ce qui se produit. Je ne suis absolument pas d'accord avec vous sur le plan méthodologique, sur l'inutilité de faire des listes. Quand je dis «listes», cela veut dire que l'observateur est obligé de recréer des éléments du réel et de se dire automatiquement qu'on pourrait les croiser entre eux pour ouvrir un nouveau champ de liberté qui n'était*

pas ouvert jusqu'à présent, par notre incapacité de prendre en charge les phénomènes et les listes. C'est le procédé le plus sage, je ne dis pas que ce soit le seul, je ne prétends rien de tel, mais enfin recenser les utopies concrètes, recenser les possibilités, se demander comment on peut les mettre ensemble, est en soi un programme qui ne me paraît nullement déraisonnable.

Je pense à toute une tradition de la création intellectuelle qui combine un ou plusieurs éléments nouveaux avec des éléments anciens, et recherche justement ces notions. C'est un procédé classique de l'aménagement, la matrice CIAM en donne un bon exemple. Les listes de possibles sont une des techniques de la créativité.

E. Spitz — *Je n'ai jamais dit qu'il ne fallait pas combiner les éléments : mais que si vous faisiez des listes de tous les éléments, les combinaisons seraient très nombreuses. C'est le point de départ qui me semble mauvais.*

A. Moles — *Je poserai la question fondamentale. Quand on voit justement les possibilités dont disposent les ingénieurs (je prends par exemple les ingénieurs dans le domaine de la construction), il me semble qu'au fond, pour des raisons qui sont très fortement liées à l'économie, on est un peu paresseux d'esprit. Il y a un grand nombre de choses qu'on pourrait faire et qu'on ne fait pas parce que cela coûte trop cher (enfin les formules classiques qui sont bien connues), et l'on peut se demander justement si la situation de notre société ne permettrait pas une plus grande fantaisie dans certains domaines.*

A. Bonnier — *A mon avis il n'y a pas que des raisons économiques à cela. Je sais pourtant que nous vivons une société soumise. Mais il y a aussi des contraintes imposées par ces phénomènes économiques : une société donnée, pour des raisons d'efficacité, forme des spécialistes qui deviennent les détenteurs de sciences et de techniques dont elle a besoin. De plus elle impose directement ou non une direction aux recherches, que celles-ci le soient pour des raisons de rentabilité*

ou parce qu'elle correspond à des motivations plus ou moins idéologiques.

Nous, nous considérons qu'à l'intérieur de ces techniques nous avons la possibilité d'intervenir librement de telle sorte que le produit prévu soit perturbé et offre ainsi d'autres possibilités. C'était la question que je voulais poser à Kowalski qui, en tant que créateur, se situe à ce niveau. Excusez-moi de prendre les moments les plus connus de votre propre travail que sont « les explosions ». Il semblerait qu'elles aient modifié assez considérablement l'attitude des techniciens vis-à-vis des problèmes de résistance des matériaux ou de déformation de surface, par exemple.

P. Kowalski — Pour revenir un peu en arrière, je crois qu'il est peut-être toujours bien de poser des questions, que les gens qui sont trop spécialisés ne se posent pas, parce qu'elles n'entrent pas dans la règle du jeu. Dans ce sens le catalogue permet peut-être d'apercevoir par les croisements dans la matrice des problèmes ouverts, quelles questions n'ont pas été posées et donc de les poser. Et je crois que l'intuition permet aussi de poser des questions dans le sens d'une solution possible. A condition de maîtriser suffisamment les techniques pour formuler ces questions, on peut obtenir des résultats pratiques comme dans mon cas.

A. Bonnier — Rappelez un peu votre expérience, il n'est peut-être pas évident que chacun ici la connaisse.

P. Kowalski — J'ai travaillé pendant plusieurs années sur des problèmes posés par l'action d'une force dans un champ à limite fermée. Je me suis servi par exemple, de surfaces élastiques tendues dans des cadres rigides et qui, sous l'action d'une force déformante, deviennent automatiquement des surfaces minima. Comme matériaux pour ces surfaces j'ai pris des caoutchoucs, des plastiques thermoformables ou certains liquides autorétractables au séchage comme le « cocoon ». Je fixais ces formes en moulant des polyesters, des bétons, ou en déposant du métal par électrolyse sur ces

surfaces élastiques qui avaient donc le double rôle de définir la forme et de servir de moule par la suite.

Un jour, j'ai vu dans une revue de métallurgie la photo d'une pièce industrielle emboutie par explosion. La feuille de métal était dans ce cas poussée dans le moule par la force de l'explosion, au lieu de l'habituelle force mécanique d'un poinçon. Je me suis dit, pourquoi employer les presses quand on peut employer directement l'énergie ?

Comme depuis plusieurs années déjà je me servais, pour produire des formes, d'une force appliquée directement sur des surfaces élastiques, j'ai pensé qu'on pouvait ainsi former le métal directement avec l'énergie des explosions. Il s'est avéré que cette intuition était juste et que le métal se comportait, dans ces conditions de formage libre, comme une feuille élastique et qu'il suivait les mêmes lois. Ceci personne ne le soupçonnait auparavant.

J'ai fait un film à la fin de mon travail à l'usine, pour montrer qu'on pouvait façonner le métal autrement qu'à travers la traditionnelle industrie lourde d'emboutissage, cette industrie qui est le privilège des nations nanties. Ainsi sans grands investissements et avec un équipement à la portée de tous, l'eau, l'explosif et le savoir faire, n'importe quelle nation pourrait se doter à peu de frais d'une certaine industrie assez sophistiquée de transformation du métal. Le but de mon travail était de montrer qu'on pouvait sauter certaines étapes dans l'évolution et produire des choses différemment.

A. Bonnier — *Quelle est la suite donnée ? Est-ce que par exemple le procédé est utilisé actuellement ?*

P. Kowalski — *Il est utilisé un peu partout, mais pas en formage libre comme je le préconisais et pas exactement dans les domaines et les pays auxquels j'avais pensé. J'avais pensé surtout que c'était une voie pour les pays du Tiers-Monde.*

E. Spitz — *J'ajouterai que c'est l'idée d'un homme intelligent qui a travaillé dans d'autres domaines et qui transpose une technique ou une expérience dans une autre technique. Ce*

phénomène n'a rien à voir avec la création. Il est sûrement souhaitable de prendre une technologie qui est utilisée pour fabriquer quelque chose, et de l'utiliser dans un contexte tout à fait différent. Il y a des gens qui en sont capables. Je crois que tout le monde est d'accord pour dire que tous les raisonnements sont quelque chose de mauvais et que la plupart des progrès de l'industrie se font par une espèce de «cross-fertilization».

A. Bonnier — *Mais ne pourrait-on avoir une idée totalement opposée à la vôtre. Il est évident que l'on peut présenter les choses de cette façon. Ne pourrait-on aussi élaborer à ce sujet une théorie que l'on nommerait «théories des failles». En un système technologique (j'appelle système technologique une chose refermée sur elle-même comprenant à la fois l'objet technologique, la machine et les processus mentaux qui l'accompagnent) des failles peuvent être provoquées qui modifient et parfois retournent complètement les fonctions et les buts. Alors nous entrons dans le domaine de la création et je ne veux prétendre alors que celle-ci soit réservée aux seuls artistes.*

V. Flusser — *Est-ce que votre technique est applicable par exemple, à l'architecture, à la sculpture, etc... ?*

P. Kowalski — *Oui, et à une très grande échelle. En fait, il n'y a pas de limite d'échelle, c'est le grand intérêt de cette technique, elle peut avoir un effet immédiat dans la construction de bâtiments, de bateaux, d'avions, etc...*

A. Moles — *Il y a toute une série de méthodes créatrices de l'esprit parmi lesquelles les méthodes qui consistent à rechercher les failles dans une continuité à l'intérieur d'un système dimensionnel quel qu'il soit.*

Il y en a une autre qui consiste à vouloir transgresser des limites qui ont été arbitrairement et préalablement fixées (et il faut absolument se les fixer pour pouvoir les transgresser). Cette démarche est très facile : ce sont les méthodes de

«cross-fertilization». Tous ces procédés qui existent bel et bien, sont maintenant un peu l'A.B.C. des instituts de recherches. L'une des questions qui me paraît se poser, c'est que justement, les instituts de recherches sont très liés encore à l'idée de «problem-solving» (résolution des problèmes préalablement posés), beaucoup plus qu'à l'exploitation du champ des possibles, ou à sa fabrication un peu arbitraire et un peu gratuite. Ceci pour des raisons que nous connaissons bien et qui sont liées à notre société. Mais justement il semblerait que toutes les questions soient ici présentes et reviennent à dire : ne pourrait-on pas changer de mentalité ?

E. Spitz — Vous avez dit que les centres de recherches étaient fondés sur le «problem-solving» et je suis entièrement d'accord avec vous, cela vient de la volonté économique du système dans lequel nous vivons. Néanmoins, il y a actuellement dans le monde, de nombreux centres de recherches universitaires qui ont beaucoup de possibilités et qui ont souvent adopté cette attitude.

Dans des pays comme la Russie, la recherche est très isolée de l'industrie et il y a beaucoup de chercheurs en Russie et dans les pays socialistes. Je ne compare pas du tout les systèmes politiques. Je dis seulement qu'il est sûr, que là-bas finalement les chercheurs sont plus libres. Ils sont fonctionnaires, ils peuvent avoir des idées. Encore une fois, quand on regarde un peu en arrière (je vais passer pour un réactionnaire), cette attitude qui consiste à vouloir faire des choses était très à la mode il y a une vingtaine d'années. Cela donnait très peu de résultats et c'est là où l'on a résolu le problème, que l'on a finalement poussé la technologie plus loin, que l'on a fait des choses que j'appellerai utiles et que l'on a fait progresser la société technologique. Il n'est pas si simple de dire : faisons un centre de recherches qui ait des ouvertures.

A. Moles — Je voudrais revenir à une idée qui vient d'être évoquée. Il y a les spécialistes du champ de conscience restreint, et on peut essayer de trouver des types de formation où un jeu de l'imaginaire soit plus nettement incorporé à l'intérieur de la technologie. Je pense à Négroponte ou M.I.T.

qui s'amuse finalement lui aussi. Je pense à l'esprit de jeu, et à un esprit de jeu qui est fondamentalement éloigné de la mentalité de la société dans laquelle nous vivons.

A partir du moment où l'artiste détruit un peu sa fonction et met en cause le rôle de l'art dans la société actuellement, on peut peut-être le considérer simplement comme un «artiste scientifique». On va plutôt parler de la qualité de son champ de conscience et de sa capacité combinatoire : ce seront les véritables profils psychologiques des êtres, alors qu'autrefois il y avait la catégorie des artistes.

E. Fulchignoni — Je crois qu'il serait extrêmement passionnant d'étudier la fonction de l'artiste dans le secteur des sciences humaines parce que dans ce secteur la technologie, le pouvoir de création artistique et les sciences humaines font des mélanges parfois très explosifs.

Vous parlez des pays socialistes, j'y ai eu une des expériences les plus passionnantes de ma vie, que je veux vous raconter. J'ai vu en 1963 à Moscou la première du film de Fellini : «Huit et demi». C'est un film dans lequel on voit quelqu'un rêver. Il y a deux dimensions : celle du rêve et celle de la réalité. Tantôt on le voit objectiver ses fantasmes, on voit ce qu'il ferait : il aurait un harem et il fouetterait ses ennemis. Toute ce que l'homme désire est objectivé, réalisé. Ce film a eu le premier prix au Festival International de Moscou. Il a été projeté devant 5 000 spectateurs au Palais du Kremlin.

Si vous regardez un peu l'histoire du cinéma soviétique, tout existe, excepté cette dimension qui est la dimension de l'onirisme du désir, du non-réel, du non-définissable, du non-concret etc... Dans le cas de «Huit et demi» c'est un artiste qui leur a offert cette possibilité, c'est lui qui a introduit dans leur expérience psychique directe cette dimension que chacun de nous possède : le rêve. Il les a mis en contact à l'improviste avec une dimension de l'expérience psychique universelle qu'ils n'avaient jamais vue se manifester sur leurs écrans depuis la Révolution d'Octobre.

Le film a gagné le premier prix du Jury, mais il a été interdit le lendemain ; il n'est jamais plus passé sur les écrans parce

qu'il était considéré comme immoral et dangereux. Mais l'opération scientifique avait été faite. Fellini avait montré pour la première fois (c'est une sorte de copernisme) depuis des années et des années de réalisme à l'écran une dimension du psychisme qui n'existait plus pour eux au cinéma. L'auteur de cette expérience n'était ni un psychologue, ni un scientifique, mais un artiste qui, grâce à cet effort de créativité, a pour une fois au moins, introduit une dimension qui manquait depuis trop longtemps à leur expérience.

A. Moles — Le rôle du surréalisme est extrêmement typique à cet égard. Les surréalistes se classaient eux-mêmes vaguement dans la catégorie des artistes, même s'ils commençaient par s'en défendre et le surréalisme se rapportait à la phénoménologie avant la lettre. Ils ont apporté un certain nombre de techniques (techniques mentales, etc...), des quantités de rapprochements de valeurs, de propositions. Il y a un travail assez précis dans ce domaine, c'est celui de Christian Kellerer «Objet trouvé» und Surrealismus qui donne des exemples assez concrets dans ce domaine. «Objet trouvé» est un terme qui n'a pas été développé, qui est une enquête basée sur une certaine orientation.

E. Fulchignoni — Puisque l'on parle de l'Occident et finalement des civilisations technologiques vivantes dans des pays socialistes et non socialistes, je crois qu'il serait intéressant de se pencher un moment sur cette dichotomie.

Voilà une partie du monde dans laquelle il y a un développement technologique très différent du nôtre, très raffiné dans certains secteurs, moins développé dans d'autres, mais qui a éliminé totalement une dimension qui est une dimension archi présente dans l'anthropologie culturelle de l'Occident, la dimension du non-rationnel, de l'onirique. En Occident cette dimension est plus élargie parce qu'elle comprend la conscience «telle qu'elle est» et «telle qu'elle est avant d'être». Cet homme global est biologiquement tourmenté, il est onirique, indéfinissable, on ne peut pas agir sur lui uniquement avec la volonté, il est sensuel et violent. Ce tableau que j'ai caricaturé représente une dimension que tout l'Occident a

admise maintenant. Donc il y a une dimension volontaire et rationnelle de l'homme tel qu'il devrait être (la communiste) et une autre, mélange de volonté et de pulsion, de raison et d'irrationnel, de l'homme «tel qu'il est». Je continue de caricaturer, je ne fais pas de jugement de valeur, mais je crois que cette double notion de l'homme (et de la société) a, sur le plan de la création, des conséquences très différentes.

Vous avez cité avec éloge la situation des laboratoires et la liberté des savants. J'aimerais que vous compariez la liberté des savants aux contraintes des artistes. Les savants sont extrêmement libres, les artistes sont totalement handicapés, mais pourquoi ? Parce que leur activité ne peut que se dérouler dans une dimension qui est celle de l'imaginaire. Alors pourquoi amputer l'être humain de cette dimension ? On n'y réfléchit jamais assez. Il y a vraiment deux positions actuellement dans le monde des artistes : l'une où l'homme est valable en tant «qu'être tel qu'il devrait être» et l'autre où il est «tel qu'il est», c'est-à-dire «vécu» à travers ses forces, ses instincts, ses pulsions.

V. Flusser — Votre système est fascinant et il y aurait une explication facile. Que veut dire : devoir être ? Cela veut dire avoir un modèle qui est un rêve collectif à appliquer. Les pays socialistes se basent peut-être sur un rêve officiellement accepté qui doit être réalisé, donc on ne peut pas permettre des rêves privés.

E. Fulchignoni — Mais la technologie vient se greffer là-dessus en disant : la seule chose que nous devons faire c'est multiplier les apparences du Beau tel qu'il est. En effet, c'est ce que nous voyons en Russie avec l'Opéra, le ballet ou la sculpture, par exemple. C'est du platonisme esthétique. Il n'y a pour eux depuis de trop nombreuses années que la multiplication de ce qui est considéré comme parfait. Leur politique culturelle consiste à multiplier un canon établi une fois pour toutes et qui ne sera jamais sujet à discussion, à analyse ou à critique intérieure. Pour nous, le processus de création excède peut-être dans la direction opposée. Toutefois la position de la

critique, je crois, nous donne une dimension de l'Occident qui est très différente.

A. Moles — *J'aimerais savoir ce que ferait un esprit surréaliste face aux grandes technologies. J'aimerais savoir ce qui se passerait si douze surréalistes étaient embauchés chez IBM (en mettant tout de même des frontières suffisantes à leurs actions pour qu'ils ne soient pas trop dangereux).*

Klaus Blasquiz — *Ça c'est pratiquement déjà fait avec les mémoires électroniques, les ordinateurs, etc... Pour en revenir un peu à ce que vous disiez tout à l'heure, vous parliez des catalogues : justement les mémoires sont des catalogues. On parlait de la fonction de l'artiste, je pense qu'il s'agissait du choix et de l'intuition ; l'intuition qui, à partir d'éléments technologiques, fait le changement du chercheur et de ce qu'on peut appeler un artiste, enfin, de la personne qui crée d'une autre façon avec son imagination, autrement qu'avec des données rationnelles ou réelles. Je crois que c'est là la différence fondamentale, c'est-à-dire qu'à la limite la technique importe peu. Je veux dire qu'on peut très bien par n'importe quelle technique, technologie, exprimer une chose. Elle sera dans son temps, elle est différente parce qu'il faut utiliser des technologies qui correspondent à l'époque. En l'occurrence il y a un autre problème maintenant, c'est qu'on a envie de communiquer simultanément avec le plus grand nombre de gens possible, alors on utilise les technologies de mass media qui nous le permettent.*

A. Bonnier — *Vous dites ça, vous qui êtes musicien, dans ce cas précis, je crois savoir que vous utilisez des moyens techniques assez considérables. Lorsque les groupes pop se déplacent, ils se déplacent avec des tonnes de matériel.*

K. Blasquiz — *Le groupe Magma n'est pas un groupe de musique «pop» réellement, c'est de la musique nouvelle. Je considère la musique «pop» comme un petit événement qui n'a duré que quinze ans. C'est le rock-and-roll, de la musique que*

des blancs ont raflée aux noirs, etc... Nous prenons les instruments qu'ont utilisés ces gens-là, mais nous incorporons à ces instruments, cette technologie avec, par exemple, les synthétiseurs de sons et les mémoires, c'est-à-dire les ordinateurs. On donne à ingérer à ces mémoires, telles les mémoires électroniques et les mémoires magnétiques, des tas de choses qu'on a choisies, le plus grand nombre possible de matières premières en musique, et on leur donne un but. On veut une fugue dans tel esprit, et avec cette mémoire on obtient la fugue. Vous allez me dire qu'il s'agit de musique électronique, pas du tout parce qu'il y a le choix au départ de toute façon.

V. Flusser — *Quels sont les critères de choix ?*

K. Blasquiz — *C'est subjectif toujours.*

A. Moles — *C'est ce que nous appelons justement les filtres dans une certaine branche de la théorie musicale. Prenez l'ordinateur par exemple, domaine dans lequel on peut raisonner plus commodément. Vous sortez de cet ordinateur un certain nombre de produits que vous ne savez pas juger. Ils comportent de nombreuses variantes, et parmi celles-ci l'ordinateur, pour l'instant, n'est pas capable de choisir. Il vous donne le stock. Vous appliquez ce qu'on peut appeler «des filtres intellectuels» qui sont en réalité liés à une certaine prégnance de la forme, dont on doit penser qu'à un stade ultérieur ils seront aussi récupérés dans une étape particulière du programme. A ce moment-là il y aura d'autres variantes possibles, et on recommencera comme cela.*

K. Blasquiz — *Il y a deux manières de filtrer. Il y a la première au démarrage : on a vraiment envie d'un objet particulier et on fait en sorte qu'on obtienne des objets approximatifs par rapport à celui-ci, ensuite il est aisé de choisir. La seconde manière de filtrer est celle du choix des objets à l'arrivée, une fois que la mécanique a «créé». Le choix peut être alors une forme de création instantanée.*

Jeanne Gatard — *Si je comprends bien, vous donnez l'histoire à manger à la machine, vous lui commandez une fugue et vous avez une œuvre.*

Mais pardonnez-moi, cette œuvre me paraît digérée depuis longtemps. Ne craignez-vous pas de ruminer plus que de créer. Je crains qu'il s'agisse plus de restitution que d'art peut-être, l'art étant ce qui est autre perpétuellement. Sinon, pour moi c'est de l'académisme ruminant ou quelque chose de semblable, mais pardonnez-moi.

E. Spitz — *Le choix est quand même fait par l'homme. Je vais encore prendre un exemple historique : comparé aux instruments à vent, le piano était une machine compliquée avec une mécanique absolument fantastique où finalement il suffisait d'appuyer sur une touche. On a beau dire qu'on peut appuyer d'une façon différente avec le doigt ou en laissant tomber un poids, le son est à peu près le même. Donc l'objet musical d'une note ou d'un accord complet a été fabriqué sur un piano. On ne l'a jamais fait avec l'électronique parce qu'on peut faire plus. Actuellement la situation change parce que les choses évoluent, mais elle a changé également quand on a trouvé le piano, un instrument à clavier, et qu'on a joué des accords. La plupart des personnes qui ne sont pas en contact intime avec la technologie ont l'impression de quelque chose de magique parce qu'il y a une mémoire. Tout le monde comprenait le piano parce que c'était une mécanique et qu'on avait l'habitude de travailler avec cette mécanique ; finalement il n'y avait pas beaucoup de différences entre la machine à musique et d'autres machines. Les gens comprenaient cette mécanique, l'électronique leur paraît plus compliqué. Ça a l'air plus abstrait, mais en réalité ce n'est pas très différent, c'est une machine plus complexe : au lieu de choisir un son, un accord, je choisis tout une suite que j'ai arrangée avant, suivant certains critères pour lesquels j'ai opté librement, c'est tout, ce n'est rien d'autre.*

V. Flusser — *Vous avez dit qu'on avait tendance à voir de la magie dans la technique je dirais plutôt de l'anthropomorphisme, parce que la mémoire de l'ordinateur simule beaucoup*

mieux l'homme que le piano ne le fait, par exemple. Donc cela devient réellement de plus en plus anthropomorphe.

A. Moles — *Monsieur Flusser, je me méfie un peu, je m'en excuse, de la tendance que vous manifestez quand vous dites : « ne vous en faites pas, tout s'arrangera, on va s'habituer ». Je voudrais faire remarquer par exemple qu'on a tout de même un peu réfléchi dans la philosophie de la technique sur le terme de machine. Il faut bien se souvenir que nous vivons à une époque où le terme même de machine qui était employé à propos du levier par Archimède, n'est plus employé par aucun ingénieur. Plus personne ne dira jamais qu'un levier est une machine.*

Il y a à chaque instant une grandeur qui est le degré d'automatisme, impliquant une plus ou moins grande maîtrise dans son champ de conscience et nous n'avons pas cette maîtrise totale. Or, aujourd'hui (voir la psychologie de la créativité), il est connu que c'est justement dans des domaines où nous sommes incapables de la moindre formulation que se situe la création, car nous savons tout dire, mais à ce moment-là on ne fait plus rien, on évite les équations.

P. Kowalski — *Je suis en désaccord avec Spitz sur ce point : certaines techniques contemporaines permettent quand même de renverser la situation de création, du choix positif au choix négatif. Ça veut dire qu'au lieu de chercher dans l'immense vague une chose à laquelle j'arrive par inspiration, je peux m'offrir le luxe d'avoir un champ devant moi d'où je vais rejeter des choses pour n'en garder qu'une. C'est une situation complètement différente et qui n'a jamais existé. J'ai travaillé de cette façon et beaucoup d'artistes travaillent ou vont travailler de plus en plus ainsi. Pour moi c'est un changement qualitatif énorme, c'est vraiment une autre situation. On est passé de l'autre côté. Les surréalistes l'avaient senti et l'écriture automatique était un petit peu le seuil de la machine psychologique dans ce sens là. On a essayé de trouver la technique, mais surtout la technique psychologique, celle de se libérer soi-même, d'accepter ce choix négatif. Elle*

consistait à se convaincre que le choix négatif pouvait être acceptable. Mais ce n'est que par la suite, il y a dix ans environ, qu'on est passé à cette activité qui nous permet d'agir consciemment avec le choix négatif. Et c'est seulement à travers les machines au sens large et les systèmes logiques que celles-ci peuvent nous offrir, qu'on peut y accéder.

A. Moles — Je donne un petit exemple qui va dans votre sens et qui est presque une parabole. Nous connaissons tous le travail d'une dactylographe : elle a un certain nombre de touches devant elle et toute son éducation consiste à faire le moins de fautes possible. Essayons d'imaginer des systèmes très peu éloignés de ceux de la pensée humaine et de l'écriture manuscrite, et dans lesquels le travail de correction serait négligeable et serait 100 fois inférieur en coût. Comment se réaliserait une conception écrite : le travail d'une dactylographe et celui de l'écrivain devant la machine à écrire ? Tous ceux qui ont travaillé de cette façon savent que le fil même de leur pensée créatrice est guidé par le jeu de la machine et la fatigue de faire des corrections. Tous ceux qui ont pratiqué la composition à la machine à écrire le savent. C'est si vulgaire, si courant, si banal. Pourrait-on penser à d'autres systèmes, voir évoluer d'autres systèmes de pensée ?

E. Spitz — Je ne suis pas entièrement d'accord avec ce que disait Kowalski tout à l'heure, mais je voudrais vous donner un exemple encore plus typique que celui des dactylos, c'est celui du comptable. Aujourd'hui il ne fait pas de calcul. Il n'y en a pratiquement plus un qui fasse des multiplications. Autrement dit un comptable fait un travail tout à fait différent, donc sa psychologie change. Nous sommes entièrement d'accord. Je dirais presque que c'est banal. Je voulais seulement dire que cette évolution a toujours existé. Si je reprends l'exemple de tout à l'heure, la dactylo qui change une virgule est un événement moins important que celui de l'apparition de la vapeur, c'est évident. Je suis entièrement d'accord avec vous que tout a toujours changé, mais j'ai l'impression que vous croyez qu'on est arrivé au stade où quelque chose va se passer à cause de la technologie. Je le pense également non

pas à cause du niveau où se trouve la technologie, mais surtout, je l'ai dit depuis le début, à cause de la participation des gens. A chaque moment de l'histoire, les gens ont eu cette impression que quelque chose les surpassait.

V. Flusser — Vous parlez toujours du passé : le passage du paléolithique au néolithique est vraiment un changement technologique qui a complètement transformé le monde.

P. Kowalski — Je crois que la technique nous permet de faire ces choses mais pour qu'on ose l'employer dans le sens d'une libération, il faut que le poète nous démontre qu'on peut le faire, qu'il démolisse le tabou. C'est de cette façon là que Dada ou le surréalisme a ouvert le champ de l'automatisme, qu'il a démolit les tabous et qu'il nous a permis d'utiliser des machines de cette sorte. Aujourd'hui, d'autres poètes ou d'autres gens vont le faire. C'est toujours le poète qui démolit le tabou.

A. Bonnier — Entendu ! Mais je voudrais rejoindre ce qui a été dit tout à l'heure. Naturellement, Kowalski, vous venez d'utiliser le mot « tabou », j'utiliserai pourtant à l'inverse le mot « mythologie ». Une chose me semble intéressante : par exemple, actuellement par un moyen technique (et là nous entrerons dans une certaine mythologie, mythologie particulière, mythologie personnelle) l'on arrive à chanter avec sa propre voix. Sa propre voix est reproduite cinq ou six fois sur la même bande. Finalement il y a un aspect narcissique dans le fait de chanter avec soi-même. Là on entre dans une certaine mythologie qui n'a plus rien à voir avec votre propos, mais c'est impensable sans cette technologie, c'est inimaginable autrement.

K. Blasquiz — On appelle ça le « re-recording » : on enregistre sa voix et on rechant dessus. On en fait vingt-cinq dans des tonalités différentes, on peut reproduire un chœur. C'est ce que font les compositeurs avec les chœurs traditionnels. Ils reproduisent leur voix en prenant des personnes différentes.

A. Moles — *Avec des fluctuations dans ce domaine, vous avez trois techniques : le chœur, le «re-recording» qui est une chose traditionnelle et le «vocoder». Vous avez aussi des techniques plus perfectionnées, j'ai personnellement beaucoup travaillé le «vocoder». Ce n'est pas la même chose qu'un chœur, et pour prendre l'instrument tel qu'il est et que je connais bien, vous avez dans un chœur les fluctuations de chacune des voix guidées par un certain nombre d'éléments normalisateurs, tandis que dans le «vocoder» par exemple (je laisse de côté le «re-recording» pour l'instant), vous n'utilisez qu'un certain jeu de catégories ; par contre la forme mélodique, elle, sera déterminée de façon constante avec des amplitudes différentes. On pourrait perfectionner bien sûr, il y a l'ordinateur. Je reviens à ce qu'on sait du champ des possibles pour définir et cataloguer (je le dis pour vous faire plaisir) un certain nombre de dimensions de variabilité, et ensuite jouer avec toutes ces dimensions. Nous sommes en ce moment à un niveau très sobre, au niveau de la réalisation d'une ligne de mélodie préexistante par exemple. Il y a là un nouveau champ offert à un certain raisonnement de l'interprétation, à un art de l'interprétation, et pourtant c'est un art mineur par rapport aux arts de création.*

E. Spitz — *Vous m'avez donné une bonne occasion de montrer à quel point c'était difficile, et particulièrement en musique. Si vous faites le catalogue de toutes les possibilités, aujourd'hui avec les synthétiseurs, et même pour l'orgue, on peut tout faire. On a la possibilité de choisir les sons, l'intensité, la forme d'attaque. On peut mélanger, on peut retarder, on peut ajouter une phase aléatoire, on peut faire vibrer, d'ailleurs il y a des machines qui ont été construites comme cela. Quand on veut faire quelque chose avec ces machines, il faut avoir une idée a priori parce que si vous faites le catalogue tout de suite, c'est infini, on peut le démontrer. La technologie moderne permet de synthétiser n'importe quel son. Je peux donner des ordres à l'ordinateur ou la machine, et c'est là ce qu'il y a de nouveau. Qu'est-ce que je donne comme ordre ? Il y a un catalogue infini, je peux tout faire.*

A. Moles — *C'est maintenant que commence le problème, que veut-on faire quand on peut tout faire ? A ce moment là, vous tombez sur d'autres problèmes. Je voudrais vous faire une remarque. Votre formulation est incorrecte, justement le catalogue n'est pas infini. Il est parfaitement fini mais très grand, et la combinatoire le conduit à des grandeurs multipliées. Au point de vue philosophique, c'est très intéressant. L'esprit humain, au lieu d'écrire le signe « infini » ou le signe « limite », s'aperçoit que le vertige de la combinatoire est beaucoup plus intelligible pour le conduire à l'infini. En d'autres termes, c'est un « passage », ceci d'un point de vue philosophique. Vous avez à ce moment là un processus cyclique, vous commencez par dire : « je voudrais faire quelque chose », vous ne savez pas très bien quoi mais vous avez une vague idée. Vous demandez. Je rappelle par exemple le travail de M. V. Mathews réalisant Music IV qui est un classique dans ce domaine. Vous demandez et ensuite vous dites : « maintenant, ceci réagit sur ma propre conceptualisation, c'est-à-dire sur ma propre création ». Puis : « non ce n'est pas cela, c'est autre chose » et vous continuez par un processus de dialogue dans lequel il faut oser avoir un tempérament de jeu. Quand on le voit sur le terminal aux laboratoires de Bell, on saisit très bien qu'à un certain moment il faut dévier, sortir quelque chose du jeu. Il y a des gens qui jouent et des gens qui ne jouent pas.*

E. Spitz — *Mais avec une boîte de peinture vous faites la même chose, sans ordinateur. Je passe vraiment pour un réactionnaire qui serait contre la technologie moderne, ce n'est pas du tout le cas. Je m'oppose seulement. Vous avez l'impression parce que la technologie est là, parce qu'une nouvelle technologie est là que d'un seul coup, le problème se résout.*

A. Moles — *Avec l'ordinateur il y a un champ que vous ne maîtrisez pas, et c'est pendant que vous acquérez progressivement sa maîtrise, qu'il produit, qu'il secrète les produits nouveaux. A partir du moment où la maîtrise est totale, il faut aller ailleurs.*

V. Flusser — *Je voudrais dire une chose qui me paraît fondamentale dans notre discussion, je voudrais préciser et déromantiser un peu le terme de «poète» et peut-être aussi le terme d'«intuition».*

P. Kowalski — *Je n'ai employé ni l'un ni l'autre dans un sens romantique.*

V. Flusser — *Un poète pour moi, et là je serai un peu heideggérien, est quelqu'un qui laisse la chose être la chose et qui ne voit que ce qu'elle permet en tant que telle, donc un poète supervise la réification de l'homme par la technologie parce qu'il regarde la chose «technologie», il la laisse être, et il se demande ce qu'il peut en faire. C'est ça la poésie. Heidegger appelle cela «Invergo». Donc la méthode phénoménologique.*

E. Fulchignoni — *Ça m'a beaucoup amusé de vous entendre développer la notion de catalogue qui avait été annoncée au départ. Il y a un catalogue des objets et un catalogue des états de conscience possibles dans leurs rapports avec ces objets. Je suis tout à fait d'accord avec Monsieur Spitz, la technologie nous donne des variations infinies de possibilités d'expériences, mais il serait passionnant de faire les catalogues des états de conscience possibles et susceptibles d'accueillir ces possibilités infinies. Au point de vue anthropologique, je considère qu'il y aurait une sérieuse leçon de modestie à faire, parce que d'une part il y a cet orgueil infini du savant qui se dit : «voilà nous avons des possibilités mentales presque infinies» et d'autre part la modestie du psychologue qui se dit : «ton corps peut supporter tant. Au-delà, toutes les variations perceptivessent du bruit, de l'éblouissement, de la souffrance». La situation dans laquelle nous nous trouvons est que cette expérimentation folle et non humaine, qui a été donnée aux artistes, n'a pas tenu compte du fait qu'il existait aussi des possibilités qui sont vraiment finies, parce que la structure de l'être humain est une structure finie.*

A. Moles — *Vous avez si vous voulez les premiers écrivains*

de la musique électronique. Je pense à Yorg Mager par exemple, qui a dit : «je vais vous ouvrir l'océan des sons». Nous avons fait des quantités d'études, j'ai travaillé dix ans sur l'objet sonore et la synthèse des sons à l'époque héroïque de la musique concrète, mais pour employer une phrase qui a été beaucoup répétée depuis : l'océan des sons était une mare. C'était effectivement un peu plus grand que les structures orchestrales, mais ce n'était pas infini, loin de là. Alors que pourrait-on bien faire ? On pourrait faire autre chose : par exemple combiner deux listes de sensibilités dont l'une serait la liste des sensibilités sonores et l'autre la liste des sensibilités spatiales. Pas par la voie de la stéréophonie bien sûr, qui est insuffisante, mais par d'autres voies dont le «Planétarium» de San Francisco donne un bon exemple.

A. Bonnier — *J'aimerais continuer, mais j'aimerais bien vous entendre Zeitoun, ne serait-ce que pour connaître votre attitude.*

Jean Zeitoun — *Tout ce que je peux dire c'est que j'ai entendu un certain nombre de termes : imaginaire, réel, technologie et j'ai eu l'impression que, à chacun de ces trois termes, il s'est associé une série de confusions qui faisaient que dans le fond, très honnêtement, j'ai l'impression de n'avoir rien compris. Je ne suis pas persuadé non plus, mais ça n'est peut-être qu'une prétention de ma part, que tout le monde ait bien compris ce que chacun de nous a dit. J'essaie de m'expliquer. Quand au début de la discussion, vous êtes partis en essayant de parler du réel et de l'imaginaire, et de leur différence, moi je me suis demandé où était la différence, dans la mesure où l'imaginaire s'inscrit nécessairement comme un fait objectif associé à des gens ayant certains types de messages qui vont entraîner une réaction en conséquence. C'est une certaine réalité. Imaginaire donc, pour qui ?*

Alors certains ont pris la position qui consiste à en faire un domaine privilégié pour l'artiste. D'autres ont dit : l'imaginaire, c'est l'imaginaire des masses, des foules. A ce niveau là il me semble que l'imaginaire des masses, on compte dessus pour

faire le gros du travail. Quant à la technologie, on sait mal de quoi il s'agit. On ne sait pas quelle est la puissance de cet imaginaire technologique, ni même en fait si cet imaginaire n'existe pas déjà, et produit un certain consensus social à un moment donné. Je dis qu'à ce niveau là il y a une confusion permanente, c'est pour ça que je ne me suis pas permis d'intervenir. Mais si vous me posez la question, les questions m'ont semblé fuser à des niveaux très différents.

Quand il s'est agi de technologie, je pense que le problème était le même. Une question était de savoir : j'ai un certain joujou, qu'est-ce que je vais en faire ? Que les combinaisons soient finies ou non, pour moi cela relève d'un dialogue, si vous voulez à peu près inintéressant, puisque l'on peut admettre que tout est fini, nous sommes finis a priori, donc nous ne pouvons pas faire autre chose que du fini, éventuellement du démontrable. Mais admettons qu'on y passe sa vie, je ne vois pas qui passerait sa vie à se demander s'il peut « compter » toute sa vie. Laissons donc tomber ce paradoxe, tout est fini, donc le problème n'est pas là. A propos de l'utilisation de la technologie, j'ai été un peu surpris par votre remarque au sujet de Fellini : lorsque qu'il a proposé quelque chose de nouveau en Union Soviétique (ce n'était pas de la technologie ; je vais me servir de votre exemple pour le cas de la technologie), les gens ont été surpris par ce spectacle. Je dirais oui, mais parce qu'on leur a présenté brutalement une chose qui n'existait pas alors. C'est ce qui se passe lorsque vous présentez un avion à une société archaïque ; ses membres se demandent de quoi il s'agit s'ils ne l'identifient pas. Là était le problème, et l'appropriation officielle et l'aspect exceptionnel de cet événement là disparaîtront totalement en tout cas avec l'effet de surprise.

Vous avez parlé de la technologie comme objet intéressant par les moyens qu'offre au Tiers-Monde un système d'explosion pour la formation des métaux dans des surfaces relativement limitées. C'est intéressant, mais qui peut se permettre de faire ces choses ? Ce n'est pas parce qu'une potentialité existe qu'elle est exploitée. On a évacué totalement la dimension des rapports sociaux là-dedans. Il me semble que ce n'est pas parce que les procédés existent qu'ils peuvent se

réaliser. Lorsqu'on dit qu'il faudrait examiner l'ensemble des cas de conscience des individus, je dirais : faites le donc ! Que vous soyez au stade du « il faudrait », je dirais : c'est proche de ma définition de l'imaginaire. Dans le fond, comme cela je comprendrais mieux. C'est ce qui, une fois pour toutes, à un moment donné, est considéré comme irréalisable.

Cela dit, tout l'imaginaire dont on a pu parler à un moment donné me semble en fait une certaine forme de la production du réel, une certaine production des rapports entre les individus. Ainsi la théorie des failles dont vous parliez, m'intéresse. Je reprends l'exemple du téléphone que vous avez donné : le réseau téléphonique énorme permet une correspondance entre des gens anonymes par l'intermédiaire de branchements plus ou moins bien faits, par delà les lignes normales. Bien sûr, mais cette réalisation de l'imaginaire, c'est une manière de produire et de transformer le réel. Ce n'est pas autre chose. Mais je crois que l'imaginaire au plan individuel consiste à savoir saisir quelque chose qui est utile quand on le devine, quand on le comprend. Imaginez que vous ayez une technologie si complexe qu'il faille votre vie pour vous y former, vous ne la dominerez pas. En tout cas, elle vous conditionnera bien plus que vous ne la maîtriserez. Il s'agit à ce moment là non pas de prendre le point de vue d'un individu vis-à-vis d'un appareil, mais d'un ensemble d'individus, de toute une société. Peut-être là serais-je assez d'accord avec l'idée que ce n'est pas de la participation, mais une certaine appropriation ; parce que participation suppose que vous ayez une intention quant à la finalité de la technologie. Je crois, bien que la notion de finalité soit inscrite au départ dans la production de la technologie, qu'elle se trouve irrélevante dans l'approche de la manière dont chaque individu s'approprie les choses. Dans l'exemple du téléphone, et par la manière dont l'imaginaire permet de transformer les rapports entre les gens et peut-être d'établir des rapports entre eux (ils sont incompréhensibles a priori pour tout autre individu qui ne participe pas), je crois qu'il y a place pour l'imaginaire. Il y a l'imaginaire dans la mesure où il y a appropriation abstraite du réel. Tout le reste me paraît assez ambigu. Quand bien même j'aurais des appareils complexes et un cœur artificiel,

je vivrais. J'aurais des lunettes et des jumelles, je m'habituerai à voir à l'envers, je vivrais comme n'importe qui, j'aurais appris à dominer mes instruments. Mais je ne vois pas en quoi l'imaginaire intervient là.

C'est pourquoi je serais assez d'accord sur le fait que ce sont des choses extrêmement élémentaires que l'on veut absolument mythifier en parlant de technologie. Je dis qu'il faut savoir dans notre discussion :

1) si oui ou non on est de cet avis ; c'est la raison pour laquelle je n'arrive pas à prendre part au dialogue et que je discours seul en ce moment. Parle-t-on de la situation où un individu seul se trouve en face d'un appareil technologique qu'il ignore ?

2) si le problème de l'imaginaire est celui, disons d'un individu ou d'un artiste, ou d'une analyse de situation, ou le fait simplement d'une situation sociale avec des rapports donnés (rapports finalement déterminés par l'économie). S'il existait de quelconques possibilités d'action, ces possibilités seraient conduites et organisées à travers les rapports de force existants. On dit traditionnellement qu'on fait des voitures pour se déplacer, dans la mesure où dans les voitures vous faites autre chose que vous déplacer, il y a quelque chose qui est de l'imaginaire. C'est une autre appropriation du réel que celle de la finalité annoncée a priori. En cela c'est intéressant. Quant à dire qu'il nous faudrait faire ceci, je dis : ou vous le faites ou vous n'en parlez pas, parce que ce n'est pas un problème de fond. Ce sont des velléités sur le plan de l'imaginaire. Voilà un peu l'attitude que j'ai dans ce domaine.

V. Flusser — *Vous avez tout à fait raison, il y a une grande confusion entre ces trois concepts : réel, imaginaire et technique. Je ne peux pas définir ce que veut dire le réel, mais je crois qu'il y a 2 500 ans de tradition philosophique qui n'ont pas réussi à le définir. L'imaginaire, je peux le définir : l'imaginaire, c'est ce que la plupart des gens accepte communément comme « n'étant pas réel ».*

Je voudrais vous donner un exemple pour vous dire ce que j'avais dans la tête quand j'ai abordé ce problème : Dostoïevski est accepté comme un personnage réel et Ivan Karamazof comme un personnage imaginaire. La

technique qui nous le fait croire c'est la manière dont Dostoïevski a écrit « Les Frères Karamazof ». Le problème que j'ai émis ici est le suivant : demander aujourd'hui si Brigitte Bardot est réelle ou imaginaire n'a aucun sens.

J. Zeitoun — *Pas plus que maintenant Dostoïevski d'ailleurs, ni même un quelconque des Frères Karamazof.*

V. Flusser — *Il y avait des critères qui permettaient de faire la distinction entre le niveau ontologique de Dostoïevski et le niveau ontologique de Karamazof. Dostoïevski se trouve dans les documents historiques et Ivan Karamazof dans un roman. Nous n'avons plus de critères pour dire où les seins de Brigitte Bardot se localisent, sur quel terrain ontologique, parce que la technique qui les a présentés est devenue parfaite.*

J. Gatard — *J'ai peur que vous présentiez la technologie comme une sorte de mur sécurisant finalement, parce que l'imagination serait un peu paresseuse. Je crois que là il y a un problème faux, qu'on ne reste que dans un problème de forme. Il n'est jamais question du fond, de l'essentiel. J'aimerais que l'on essaye de faire surgir d'autres racines où la technologie serait vue comme un moyen d'ouvrir des chemins nouveaux.*

V. Flusser — *Je ne crois pas que vous ayez raison ni d'ailleurs que nous ayons maîtrisé ce point de vue. Il y en avait deux ; l'un de Monsieur Spitz : on ne doit pas survaloriser la technologie ; l'autre, pour ne pas se laisser opprimer par la technologie, il faut d'abord admettre sa force énorme.*

J. Gatard — *Et pourtant, excusez-moi, mais ce n'est qu'après le silence que l'on peut dire des choses. Si on s'accroche immédiatement à une technique pour lui faire dire quelque chose, on risque fort de s'y essouffler trop vite. Il y a peut-être quelque travail de tunnel où le « je ne sais quoi » se nourrit avant le choix d'une technique qui alors l'affirmera dans son application et au cours de sa fabrication. La découverte pourra*

naître de là et faire bifurquer bien ailleurs cette première intuition-prétexte.

Je me méfie plus de l'émerveillement donné par une technique brillante, un peu nouvelle, qui n'a d'autre fondement que celui de la mode si aguichante, que de l'inhabileté à vouloir dire quelque chose sans maîtriser encore les moyens de le dire.

E. Spitz — *Je dirais qu'on ne doit pas se faire prendre par l'étrangeté de la technologie moderne, c'est peut-être là que vous avez raison. De temps en temps, on a parlé comme si on voulait domestiquer cette technologie. Effectivement notre société offre un certain nombre de possibilités. Je me sens très pragmatique. Comment utiliser cette technologie nouvelle pour faire quelque chose de nouveau ? (Nouveau dans un certain sens, mais pas simplement parce que c'est une technologie nouvelle). Dans la vie courante par exemple, je souffre de certains inconvénients, mais je n'appelle pas cela être dominé par ces inconvénients. Je ne suis absolument pas dominé par le fait qu'on fait aujourd'hui des circuits intégrés d'orgue électronique, et je ne suis d'ailleurs pas plus dominé que les autres. Je suis désolé, je reviens toujours en arrière, mais nos grand-pères étaient aussi dominés par d'autres faits par rapport à la société de l'époque.*

V. Flusser — *Je suis tout à fait contre cette opinion.*

E. Spitz — *Je reviens à mon leitmotiv. Je suis dominé parce qu'aujourd'hui je suis dans une société de masse où la liberté est extrêmement limitée, mais je ne suis pas du tout dominé parce qu'on a inventé une technologie nouvelle. Je ne me sens pas du tout dominé par la technologie, en tout cas.*

V. Flusser — *Mais pour moi, c'est exactement le problème et je voudrais y répondre maintenant. Dans la tradition dont vous parlez toujours, il y avait deux domaines de la condition humaine : le domaine de la nature et le domaine de la culture. L'homme était dominé par la nature et s'est libéré de la nature en faisant la culture. Aujourd'hui, la situation est tout*

à fait différente, je suis dominé par les choses de la culture. La nature a disparu de l'horizon de ma situation. J'oublie que ces choses de la culture qui me dominent ne sont pas données comme les choses de la nature, mais elles sont manipulées par quelqu'un pour me dominer. Et c'est ça ma nouvelle situation.

E. Spitz — *Je ne veux pas répondre parce que c'est trop compliqué, mais je ne le ressens pas comme cela et je pense qu'on a toujours été dominé. Prenez le moyen-âge, on ne peut pas dire que les gens qui étaient dans cette belle nature n'étaient pas dominés. Ils ne se rendaient même pas compte que la nature était belle, ils étaient dominés par l'église. Quand vous parlez de domination, ça veut dire que l'utilisation des moyens technologiques (soyons précis, nous parlons de l'utilisation des moyens technologiques pour une espèce de manipulation de masse) a changé et qu'au lieu d'avoir une distribution de curés dans chaque village où il fallait éventuellement expliquer les choses aux gens (parce que les gens aiment être dominés d'ailleurs, il faut le dire), aujourd'hui nous avons peut-être une technologie plus moderne pour faire le même travail.*

V. Flusser — *Pas le même travail.*

E. Spitz — *Il y a une différence, je ne dis pas que c'est le même travail, mais je ne pense pas, si vous voulez, qu'à l'époque les gens se sentaient libres, et qu'aujourd'hui ils se sentent dominés.*

J. Zeitoun — *Là, je viens à votre aide. Je crois que la différence qui nous concerne ici, entre les sociétés pré-industrielles ou primitives qui n'ont pas réalisé une certaine accumulation primitive et la société industrielle occidentale actuelle, réside dans le fait qu'ils avaient un problème de contrôle social, mais en faisant ce qui était absolument nécessaire pour la production économique et la survie d'une société. Actuellement on travaille au niveau des idéologies car le contrôle*

économique même s'il est prioritaire est relativement assuré. Il y a une production des idéologies, et celle-ci peut-être fait appel à des choses qui ont peu trait à l'imaginaire. Mais je n'en sais rien.

E. Spitz — *Est-ce que ce n'était pas un peu dangereux ? C'est assez compliqué. La technologie était différente, je suis d'accord avec vous, mais je suis persuadé qu'il faudrait essayer de sentir des choses comme les gens les sentaient au moyen-âge. Cela se passait au niveau de la biologie, plus primitive bien sûr, dans le ton de l'époque.*

V. Flusser — *Comparez cette pipe par exemple à ce microphone. Derrière la pipe et derrière le microphone, il y a une idéologie. Derrière la pipe l'idéologie dit : fume-moi ; et derrière ce microphone elle dit : parle devant moi. Donc apparemment c'est la même chose, mais la pipe est un impératif qui m'est proposé, tandis que le microphone est un impératif qui m'est imposé. Si je veux parler dans une plus grande salle je dois utiliser ce micro, la pipe je peux la laisser. C'est la différence entre la société pré et post-industrielle.*

E. Spitz — *Non, absolument pas, alors là on peut démontrer tout ce qu'on veut.*

A. Moles — *Vous disiez qu'autrefois on craignait la nature, qu'en réalité maintenant on ne la craint plus du tout, mais qu'on est dominé par la culture. Il y a un point qu'on ne pense jamais à souligner, c'est que la nature s'est mise à exister dans l'esprit des hommes, au sens d'ailleurs d'une référence culturelle à la nature, à partir du moment précisément où la nature n'existait plus beaucoup. Alors, on l'inscrit dans les catégories culturelles.*

V. Flusser — *Vous pouvez distinguer trois situations dans l'histoire. Au début il y avait une situation où tout était social : l'arbre ou la pierre était mon partenaire social. Il y avait une déesse de l'arbre et de la pierre. J'étais opprimé*

par la société cosmique, par la suite j'ai été opprimé par la nature, et maintenant je suis opprimé par les choses de la culture. Donc notre engagement de liberté c'est l'engagement de comprendre et de dominer ce qui nous domine, donc de comprendre et de dominer la technologie.

E. Fulchignoni — *En tant que productrice par exemple, d'une nature qui a l'apparence de la nature, mais qui est finalement culture. Les possibilités de captation du sens de l'image (absolument inédites) sont fondamentales pour comprendre ce qui se passe dans cette transition qu'on appelle culture. La possibilité de capter le son et l'image est donc la possibilité de créer une culture qui est nature. Vous êtes esclaves, vous êtes dominés par quelque chose qui a l'apparence du réel et qui n'est pas le réel.*

E. Spitz — *J'ai assisté par hasard à un cours d'histoire de l'art où un professeur dont j'ai oublié le nom montrait des photos de cavernes qui représentaient la nature. Il nous a expliqué en long et en large, avec beaucoup de redondances, que l'art abstrait existait déjà car ce n'était pas une représentation si simple qu'on le pensait, mais qu'il y avait déjà des éléments qui étaient abstraction. J'ai trouvé ça assez amusant, et je pense, encore une fois, que la technologie a changé, mais que le problème reste le même.*

E. Fulchignoni — *Comment peut-on comparer la pression d'images qui nous venait de l'époque des cavernes à la pression d'images qui vient de notre époque ?*

A. Bonnier — *Je crois que ça n'a aucune espèce d'importance. Est-ce que le footballeur que je citais tout à l'heure, celui qui était « ralenti » par le moyen vidéo, existe ou n'existe pas ? Bien sûr qu'il existe, mais il n'existe pas aussi, parce qu'il n'est pas dans son temps réel. Il existe et il n'existe pas, le « direct », le « retour en arrière » et le « ralenti » ne sont pas du même ordre temporel. Le « direct » c'est le témoignage d'une action réelle ; le « retour en arrière » c'est la confirmation*

de ce qui vient de se passer ; le « ralenti » est la part didactique. Sur le même événement, les temps sont différents et pourtant le temps réel du match continue puisqu'après cette démonstration vidéo, « direct — retour — ralenti », le poste de télévision se rebranche automatiquement sur le match.

V. Flusser — *Un jour, un acteur célèbre marchait dans les rues de San Paolo, et les gens ont eu l'air surpris de voir qu'il existait vraiment. Je ne voulais rien démontrer je voulais proposer cela comme thème.*

Nous ne sommes plus capables de distinguer entre l'imaginaire et le réel. C'est une situation dangereuse, parce qu'on veut nous manipuler dans la direction que les détenteurs du pouvoir ont choisie. Que peut-on faire pour que la technologie ne soit pas employée seulement pour mêler l'imaginaire et le réel, mais pour nous donner vraiment satisfaction ? C'est le thème que je voulais proposer : au lieu de nous donner des messages qui ne permettent pas de distinguer entre l'imaginaire et le réel, est-ce que la même technologie ne peut pas être appliquée justement pour nous montrer la différence ?

E. Fulchignoni — *Vous savez, moi, j'ai développé depuis quelques temps la notion de pression d'images. Je crois qu'il serait passionnant d'établir une carte, une sorte de tableau des pressions d'images audio-visuelles qui s'exercent sur les différentes parties de la terre. J'ai eu la chance d'avoir l'occasion dans ma vie, de passer par exemple de New-York à Moscou ou vice versa en avion. Quand je suis arrivé à Moscou j'ai eu un sentiment de vide impossible à définir. Pendant des jours et des jours j'ai eu ce sentiment très curieux et très étrange, parce que j'avais une faim d'images. Et finalement, étant à New-York et feuilletant le matin le journal, les magazines, passant dans le métro, voyant les images publicitaires et marchant plus tard en regardant les affiches, je me suis aperçu que j'étais soumis à une pression d'images qui n'avait aucune comparaison avec celle que j'avais vécue à Moscou. Il n'y avait pas de publicité, il y avait un journal avec une photo, il y avait quelques rares portraits*

sur les murs des théâtres ou des cinémas. Finalement si on pouvait, dans la carte de la terre, établir qu'il y a des zones de basse pression et des zones de haute pression comme celles de la météorologie, on se rendrait compte de ces différences. Cette ambiguïté entre le réel et l'imaginaire, due à la pression d'images, fait qu'il y a des gens actuellement qui ne sont pas du tout dans le même état de tension.

J. Gatard — *L'homme moderne est si sollicité par la distraction qu'il ne sait plus ne pas pouvoir l'être, c'est grave, et bien loin d'une réelle tension.*

E. Fulchignoni — *Les américains, au point de vue de l'image, sont absolument fous. Je suis à cent pour cent d'accord avec vous. Ils sont arrivés à un point de saturation. Si on admet que l'homme est capable de réagir à un nombre d'images par une quantité d'énergie psychique dans une direction donnée, il n'y a pas une quantité inépuisable d'énergie qui lui permette de répondre à l'image. Alors imaginez qu'un homme est soumis à 50 000 images à Londres ou à New-York, et à 12 images au Koweït. Cet homme a une énergie disponible par laquelle il réagit à ces images en fractionnant son énergie. Quel est le rapport entre le réel et l'imaginaire de l'un et de l'autre ? Ce ne sont pas les mêmes hommes, ce sont des êtres complètement différents au point de vue existentiel. Je crois que le malentendu auquel on faisait allusion dès le début vient de là. Cette possibilité de confondre l'investissement psychologique émotionnel dans l'imaginaire et dans le réel, finit par être tellement grave dans certains pays soi-disant développés qu'on n'en arrive plus à imaginer quelle différence il y a entre la conduite hallucinatoire et le comportement réel.*

A. Moles — *Je vous signale qu'il y a actuellement des études qui sont faites pour rechercher des moyennes d'images par kilomètre de circulation à l'intérieur de différents types de vie. Il y a des parcelles de résultat dans ce domaine-là, et effectivement on pourrait faire une sorte d'écologie de l'image et une carte géographique de la densité d'images au*

kilomètre carré, au kilomètre cube. On ne peut pas aller très loin parce que ça deviendrait trop absorbant, mais on a par exemple quelques éléments de contraste qui mettent ces phénomènes en évidence. Il y a une puissance de l'imaginaire à travers son inflation.

E. Fulchignoni — *Il faut tenir compte du fait qu'il y a une disponibilité psychique qui est donnée et qui n'est pas infinie. J'insiste toujours sur ce point. Si un homme manifeste 50 000 réactions, il doit répondre à 50 000 stimuli. Quelle est la conséquence pratique pour un américain et un habitant du Koweït qui vont au cinéma ? Ce n'est pas du tout la même chose. Ils vont au cinéma, mais l'un investit une fraction de sa sensibilité qui est une fraction de 1 pour 50 000 et l'autre investit pour 1—12 disons. Quelle est la conséquence ? La densité de l'image pour l'américain doit être terriblement chargée de forces émotionnelles, de violence, de sexualité, etc... pour qu'il puisse réagir.*

Pour l'habitant du Koweït et pour l'américain, aller au cinéma signifie une chose complètement différente, l'un ayant 12 réactions audiovisuelles quotidiennes et l'autre 50 000 ! Je crois, Monsieur Flusser, que votre point de départ est parfait. Si nous tenons compte du fait que le monde actuellement est soumis à cette sorte de bombardement d'imaginaire et de réel, il y a des parties du monde où cette prépondérance de bombardement de l'imaginaire, à travers l'imaginaire objectivé de l'image, finit par être telle que la possibilité de réponse est complètement aliénée. Il y a de moins en moins de possibilités de séparation entre le réel et l'imaginaire.

V. Flusser — *Je voudrais seulement dire une chose pour montrer à quel point vous avez raison. Des personnages comme Superman, par exemple, ont tellement absorbé l'énergie de l'américain, qu'il ne peut pas imaginer la guerre du Vietman. Je ne crois pas que ce soient des mythes.*

A. Bonnier — *Précisément, ce qui me semble curieux c'est qu'actuellement au travers de ce fonctionnalisme, de ce*

rationalisme, de toutes choses techniques et scientifiques connues et répertoriées, nous percevons peut-être quelques prémisses de retour à la mythologie. Je reviens à ce que j'ai dit tout à l'heure. Je suis étonné que, sans que nous en ayons conscience, au niveau de la musique par exemple, un certain narcissisme s'exprime par la technologie en faisant qu'un être puisse chanter avec lui-même ; qu'au niveau de tentatives cinématographiques actuelles nous cherchions par exemple à incorporer notre propre visage — visage de spectateur — ou notre propre corps, à l'intérieur même de l'image projetée comme dans la projection sur écran miroir. Je pourrais citer une quantité d'exemples semblables purement technologiques : l'influence de l'électrocardiogramme, de l'électro-encéphalogramme, de la radiographie, radiothermographie, etc... de tout ce qui témoigne de notre propre énergie démultipliée par une quantité de moyens technologiques actuels.

N'entrons-nous pas dans quelque chose qui serait très proche des domaines mythologiques ? Serait-ce un retour en arrière qui manifesterait une réaction contre la technologie fonctionnaliste et en faveur d'une technologie mythologique, contre cette idée courante et cette lapalissade : après tout, fuyons devant les débordements technologiques ? N'y aurait-il pas une autre réaction : moi je m'accapare de telle ou telle technique et je la ramène à ma propre mythologie ?

A. Moles — *C'est l'anthropophagie de l'imaginaire comme aurait dit Oswaldo da Andrade.*

A. Bonnier — *Pourquoi pas ? Mais est-ce que ça n'existe pas actuellement ?*

A. Moles — *Je ne me rends pas très bien compte, mais ce qui me paraît important c'est qu'il existait un certain nombre de mythes très caractéristiques de la société et qu'on est en train de les réaliser par la technologie.*

Par exemple, le mythe d'aller dans la lune est un drame à mon sens. Depuis 3 000 ou 4 000 ans de culture, on est habitué à vivre avec, c'est un rêve. Puis on va dans la lune et on vous dit : c'est une question de prix de revient, on va voir

combien ça coûte, alors si vous voulez bien me payer, votre lune vous finirez peut-être par l'avoir. Il y aurait donc épuisement du réservoir des mythes (je prends les mythes au sens de Jung) qui se trouvent dans le cerveau de chaque individu comme partie intégrante de sa culture dite occidentale. A ce moment là on se dit qu'il faut en faire d'autres. On n'a pas suffisamment d'inquiétudes, il faut en faire naître de nouvelles.

V. Flusser — *Je voulais définir ce qu'est un mythe pour moi. Un mythe est une image qui est utilisée pour comprendre le monde, pour ensuite le réaliser dans le monde. Vous disiez que le mythe de Prométhée n'était peut-être pas encore réalisé, mais prenons le mythe d'Icare : c'était un modèle pour comprendre le monde et pour changer le monde à cause du modèle. Alors que maintenant on fait des mythes qui ne sont que des anti-mythes parce qu'ils sont faits exprès pour ne pas comprendre le monde et pour ne pas le changer. Ainsi les conclusions sont les mêmes.*

A. Bonnier — *Entièrement d'accord. Quand nous sommes allés sur la lune, la même année il y eut dans un journal les photographies d'un fœtus. Il est curieux que l'on ait présenté presque en même temps des photographies médicales et des photographies du premier homme dans l'espace, en suspension dans le vide et retenu par son cordon. On les a présentés de la même façon. Ce qui m'étonne en ce que vous dites, c'est que finalement, dans le cadrage même, dans la présentation même, dans l'image même de ce que l'on nous a montré il y avait une référence quelconque à une illustration de quelque chose que nous avons par-devers nous.*

A. Moles — *Ce sont les mythologies de Barthes. Je crois que la discussion s'est amorcée sur deux définitions assez distinctes du terme «mythe». J'ai pris le mythe au sens de Jung, archétype permanent, traduit par des légendes : désirs irréalisables qui ont une forme plus ou moins concrète dans l'imaginaire. Monsieur Flusser a utilisé une autre définition : image projetable sur le monde pour l'expliquer. Il n'est donc pas étonnant que nous divergions.*

A. Bonnier — *Je m'intéresse particulièrement à cet aspect mythologique en des expériences personnelles. Je tente actuellement, en me souvenant de Pénélope et des Parques, de faire tisser ma vie (ses pulsions) par la lecture de mon propre électro-encéphalogramme. Je branche ensemble deux machines : une lectrice et un métier à tisser. Le problème est de savoir si je peux utiliser une technologie actuelle pour exprimer, dire ou faire quelque chose de symboliquement aussi essentiel. N'y a-t-il pas une tentative assez désespérée ou au contraire extraordinairement ouverte pour récupérer les technologies par l'intermédiaire des mythologies ?*

A. Moles — *Je dirais que vous avez essayé de courir un risque, et alors peut-on savoir où en est cette expérience ? Y a-t-il des résultats ? Je voudrais citer un autre domaine que vous avez évoqué et auquel vous pensiez sûrement. L'histoire de ce qu'on a appelé la musique du «cortical art» (il y a une équipe aux Etats-Unis et une en France). On s'est dit : ce n'est pas mal, il y a des idées là-dessous. Il y a les ondes du cerveau, on pourrait peut-être s'en servir pour fabriquer une mise en ordre perceptible du phénomène sonore et que nous appellerons par conséquent une musique pulsive. On l'a fait. Techniquement ce n'est pas follement difficile. On peut dire que cela n'a pas réussi à donner une forme spécialement originale mais une attraction. Il est possible que ça marche dans d'autres cas, par exemple combiner la géophysique et l'encéphalogramme pour citer encore deux exemples technologiques.*

E. Fulchignoni — *Il y a une sorte de platonisme au fond de cette vision du monde : cette idée que cette perfection artistique technique est inscrite dans notre culture.*

A. Moles — *C'est du platonisme. Vous avez l'histoire des orgues de couleur qui est un très bon exemple de micro-mythe, qui se promène dans l'esthétique depuis trois ou quatre siècles. Ce n'est que très récemment qu'on a, avec les travaux de M. Alina et N. Schæffer, la possibilité de faire quelque chose*

qui est assez concret et qui s'en rapproche vaguement. C'est intéressant en soi, mais on aurait pu le faire aussi sans se laisser guider par la musique.

Donc cela apporte un petit quelque chose, tout en montrant les limites de la chose. Là c'est un phénoménologue qui serait bien placé pour énoncer les conditions de la vie, en disant : tout cela, c'est du pythagorisme. Moi je suis phénoménologue, je travaille dans un certain type de sensibilité, ensuite il y a les autres. On essaye d'établir des correspondances, et justement c'est un jeu de l'imaginaire : « technologie et imaginaire » dont nous parlions au départ. A ce moment là ça marche ou ça ne marche pas, on court des risques. Il est bien possible que vous tombiez sur une dualité, mais il faut prendre des risques, on est là pour ça.

P. Kowalski — *Le seul risque à prendre dans l'art c'est de dépasser l'esthétique.*

A. Moles — *Vous risquez de passer trois ans à ne pas trouver grand chose.*

P. Kowalski — *C'est le seul risque qui en vaille la peine. La seule raison d'être de l'art, c'est justement de dépasser l'esthétique. Les modèles pour l'art ne sont pas dans l'art. Donc il ne faut pas prendre ses modèles dans l'art. Faire des orgues, faire des orgues de lumière, de couleurs, c'est refaire quelque chose qui est déjà fait puisque vous vous basez sur des structures mentales qui sont plus ou moins les mêmes, qui sont déjà épuisées.*

A. Moles — *Dans la synchronisation d'un film et de la musique, il y a quelquefois des moments justement où, cherchant à reproduire les correspondances, vous atteignez une merveilleuse synthèse.*

P. Kowalski — *C'est une sorte de jouissance culinaire qui n'a pas grand chose à faire avec l'art.*

E. Fulchignoni — *Vous avez parlé de l'électro-encéphalogramme et là le platonisme est extrêmement passionnant à suivre. Mais le point qui me fascine est le suivant : cette perfection est-elle inscrite en nous ? Finalement c'est bien là le secret du surréalisme, quand on y réfléchit. Cette notion d'une perfectibilité qui est inscrite en notre culture, qui est soit un programme, soit une image onirique, soit une explosion, soit une rêverie, soit un mouvement involontaire, est-elle inscrite en nous ou est-elle le fruit d'une composition volontaire à laquelle le conscient ne peut se mêler, ou bien n'y a-t-il rien d'autre à faire que de nous dépouiller de tous nos réflexes conditionnés pour la retrouver ? Est-il possible que quelqu'un dispose de cette perfection, de ces trésors, à l'intérieur de lui-même ? On a analysé par exemple, les rythmes cardiaques en les comparant aux tam-tams des africains et on a retrouvé des analogies, à l'infini. Et les images symboliques des rêves ? Qu'en pensez-vous ?*

P. Kowalski — *C'est une recherche d'absolu, ou une recherche de sécurité ?*

E. Fulchignoni — *La recherche de sécurité est une composante fondamentale de l'être humain.*

P. Kowalski — *Oui, c'est possible.*

A. Bonnier — *J'ai eu en ma possession 5 électro-cardiogrammes de 5 êtres en train de mourir. Vous savez que légalement ce sont des preuves de la mort de ces êtres, puisque la mort recule. J'ai été stupéfait. Je ne sais pas si vous avez eu entre les mains des électro-cardiogrammes de gens allant vers la mort, je ne sais pas les lire médicalement, qu'importe, je ne les lis qu'en tant que peintre, c'est-à-dire avec une émotion. C'est très long, ils ont 50 mètres, et il faut les dévider. C'est curieux car ce sont de petits rouleaux qui ressemblent étonnamment aux rouleaux très anciens des écritures très anciennes des civilisations très anciennes. Bizarrement d'ailleurs ça n'est pas fermé avec du scotch, c'est fermé avec du sparadrap. Sur*

le sparadrap il est écrit « mort de Madame X, le 5 mai 1970 », et vous en avez cinq comme ça.

Imaginons que par un système électronique, je puisse réutiliser leur énergie graphique pour programmer un bal du samedi soir, et transformer les énergies de ces êtres morts depuis deux ou trois ans sous forme de spectacle lumineux ou musical ou autre. En quelle région serions-nous alors ? Serions-nous tout à fait dans la réalité ? Pourtant je ne suis pas du tout dans l'utopie. Je serais dans la région mytho-technologique. Nous avons actuellement les moyens technologiques de traduire en force certaines choses de cet ordre et peut-être y a-t-il un côté apprenti-sorcier.

A. Moles — Vous en avez un très bon exemple avec le travail classique de Gastaud, il y a 20 ans. Il prenait l'encéphalogramme (nous sommes encore dans la biologie, nous n'en sortons pas facilement), l'amplifiait, le collait sur un stroboscope devant les yeux du sujet et créait la crise d'épilepsie. Il est très intéressant de voir ce processus cyclique et l'amorce effectivement de l'apprenti-sorcier qui déclenche un mécanisme.

E. Spitz — C'est un électro-encéphalogramme ?

A. Moles — Oui, on amplifie l'encéphalogramme, on met une « gate » qui donne les pointes. Quand il y a un rythme alpha, les pointes qui arrivent là-dessus déclenchent le processus. Tous les sujets n'y passent pas. En effet, on l'a présenté en gros comme l'un des procédés d'analyse d'épilepsie, des systèmes épileptogènes. Mais c'est une expérience intéressante. Prenez la danse par exemple, on entre dans la danse, on met quelqu'un dans la danse, naturellement du point de vue déontologie médicale, c'est un peu douteux.

E. Spitz — Mais si on lui fait faire des choses plus rythmées que d'autres, il ne rentre pas dans sa crise épileptique ? Je vais vous donner un exemple : si on projette devant les yeux de la lumière à un certain rythme, on perd complètement la tête. Il y a quand même une très grande différence entre vos

deux travaux parce que ce qui est essentiel (je pense qu'on a compris ce que vous avez dit), c'est qu'il y a probablement un rythme, une résonance pour les sujets, qui fait quelque chose. Je veux dire : est-ce que c'est essentiel que ce soit un encéphalogramme ?

A. Moles — Oui.

E. Fulchignoni — Non, je ne suis pas d'accord avec vous. Vous touchez un domaine que je connais bien car je me suis occupé à une époque de ma vie des problèmes de possession. Les états de possession sont des états fascinants à ce point de vue là, parce que ce même effet de stimulation, que vous avez à travers la rétine et les yeux dans l'expérience de Gastaud, vous pouvez l'avoir par l'expérience du système acoustique et des oreilles.

Enfin ce qui déclenche les crises de possession en Afrique, c'est un stimulus sonore qui parvient pendant des heures à la même zone corticale. On peut dire schématiquement qu'il y a le cerveau archaïque, lequel est le responsable des rythmes du cœur, de la respiration, et le cerveau cortical qui est le siège des stimuli-réponses sensorielles.

Avec l'expérience de Gastaud, vous pouvez stimuler le cerveau cortical par des expériences visuelles, le déprimer et déclencher l'explosion de la partie sub-corticale, c'est-à-dire provoquer une manifestation épileptique.

Mais en Afrique vous pouvez obtenir des convulsions par stimulation sonore. Pendant 4 ou 5 heures le cerveau du sujet est stimulé par un rythme donné, très précis et qui fait qu'au moment où ce cortex est atteint, se produit le déclenchement de la partie sub-corticale. Le processus de possession est exactement le même que celui de Gastaud, c'est-à-dire la prise de pouvoir de la partie du cerveau archaïque qui déclenche le rythme et qui déclenche les phases incontrôlables du comportement somatique.

A. Bonnier — Il y a quand même une différence fondamentale entre ce qu'a dit Moles et ce que j'ai tenté de dire. C'est que je décidais d'entrer dans un domaine qui était celui de la mort.

Ce qui m'intéresse ce n'est pas du tout ce qui se passera. Ce qui m'intéresse c'est de réutiliser l'énergie d'un homme mort il y a 5 ans.

A. Moles — *N'y mettriez-vous pas un peu de sentiment, tel que je vous connais ?*

V. Flusser — *Ce que vous avez dit ici sur la possession m'a fasciné. Je ne connais pas évidemment le tambour africain, mais je crois que je connais le tambour brésilien. Je vais vous raconter comment ça fonctionne, et je voudrais après que vous m'expliquiez.*

Depuis trois ans il y a un groupe qui utilise un certain rythme, par exemple le rythme du Dieu Oshala. Au bout de 3/4 d'heure, il se produit ce que vous avez dit : une des négresses est possédée par le dieu signifié par ce rythme. Elle tombe, commence à rouler, son père vient et l'habille avec les «parapernalia» de ce dieu. Le dieu est invoqué pour la guérison d'un enfant, par exemple, mais il se peut que pendant ce temps un des tambours change de rythme, et prenne le rythme d'Eshu, le diable. A ce moment là, les deux dieux sont présents et quelques-unes de ces négresses sont possédées. C'est ce qu'on appelle chez nous «devenir des chevaux». Le dieu devient le chevalier et les négresses deviennent les chevaux. Certaines sont possédées par un dieu, les autres par le diable. Comment expliquez-vous ça ?

E. Fulchignoni — *C'est très simple, Jean Rouch et Bastide ont écrit à ce sujet des études que vous connaissez certainement. Ce sont des recherches que je mène en collaboration avec Rouch et d'autres depuis 5 ans. Il est évident qu'en terme de danse et de rythme, on peut obtenir ce qui fait le diagnostic en neurologie comme définition d'une maladie. En Afrique, quand vous avez un malade qui ne sait pas quel type de maladie il a, et qu'on veut susciter chez lui une crise de possession, c'est-à-dire l'équivalent d'une crise motrice, on essaie un rythme. Au Niger où j'ai assisté plusieurs fois à cette expérience, on essaie un rythme ternaire. Si le malade ne réagit pas, ils disent alors qu'il n'est pas possédé (dans la*

terminologie mythologique). Il n'est pas possédé par les dieux, par le «holey» comme ils appellent les esprits. Que dirait le psychiatre européen ? Il dirait par exemple : il n'est pas mélancolique. Il collerait une étiquette qui correspond à notre nosographie occidentale des coordonnées mentales. La différence de rythme provoque la naissance des réponses différentes selon que le sujet est pris dans ce rythme ou dans l'autre. Vous pouvez faire un diagnostic en parlant du rythme parce que ça répond à quelque chose...

V. Flusser — *La question que je vous pose est différente : pourquoi l'un des trois tambours change son rythme ? L'explication mythique évidemment est que Eshu s'est immiscé, il veut interrompre le dieu. Alors comment explique-t-on ça ?*

E. Fulchignoni — *C'est exactement la définition de l'artiste. Dans sa folie, il veut changer l'ordre du monde et il dit : «voilà, moi je ne suis pas satisfait par cet ordre du monde qui existe, je conteste, et j'invoque tel ou tel esprit pour qu'il me possède et qu'il parle à ma place d'une voix bien plus puissante que la mienne».*

V. Flusser — *Si vous présentez un candomble, vous avez exactement cette impression.*

E. Fulchignoni — *Ce problème de l'existence des rythmes inscrits en nous, qui sont révélés par la possession (phénomène d'une importance capitale aujourd'hui), sont à mon avis, quelque chose qui réunit les poètes du surréalisme, qui devrait réunir les poètes de la neurologie et les poètes les plus subtils de l'électro-encéphalogramme. Ce sont des phénomènes que tout le monde devrait connaître parce qu'ils sont d'une utilité fantastique pour comprendre ce qui se passe à l'intérieur de nos structures corporelles. On en arrive au point où on sait qu'il y a un réservoir caché et gigantesque d'énergie en chacun de nous et qu'il suffit d'un procédé tout à fait simple pour le dépister et le libérer. La plupart des manifestations de notre*

vie contemporaine sont des phénomènes de possession. Un match de football est une série de rythmes...

P. Kowalski — *Vous avez analysé les rythmes ?*

E. Fulchignoni — *Non, mais je vous assure que si vous faites le calcul du nombre de stimulations optiques, en particulier si vous calculez les stimuli réciproques que 100 000 personnes au coude à coude peuvent avoir dans un stade, et si vous faites le calcul statistique des coups de pied qui sont donnés, des stimuli visuels et des diverses réactions, il est aisé de comparer un match de football à une sorte de cérémonie collective de possession.*

A. Moles — *C'est une théorie physiologique du charisme.*

V. Flusser — *Si vous voulez voir la différence entre le football européen et le football brésilien sur cette base, vous verrez que le football brésilien vient directement de la Samba.*

E. Spitz — *On va s'arrêter, parce que si on va plus loin il n'y aura plus que des symboles dans tout ce qu'on fait, tout ce qui se passe dans le monde, tout ce que nous vivons. Ça dépend à quel niveau on se place, je pense qu'il y a des intensités plus ou moins fortes.*

Je suis passé ce soir pour un homme de science raisonnable très prosaïque et dépourvu de poésie, je l'ai un peu fait exprès. Je veux dire qu'effectivement si on se place dans un certain type de science, ou plutôt sous un certain angle, on voit la différence, tout devient à nouveau complètement inconnu et on peut se poser des questions. On s'étonne que les choses marchent. On trouve partout des relations bizarres. Autrement dit, autour de nous tout est un peu mystère finalement.

V. Flusser — *Je voudrais vous répondre si vous me permettez. C'est justement la différence qu'il y a entre la science de la nature et la science de la culture, parce que les choses de la nature n'ont réellement pas une dimension symbolique et*

nous allons découvrir qu'elles ont la signification que nous y mettons. Alors que les choses de la culture sont vraiment toutes des symboles, parce qu'elles sont faites par l'homme et que l'homme est «symbolisant». L'homme donne vraiment une signification à tout. La culture, y compris la technologie, sont symboliques.

E. Spitz — *Mais, est-ce que l'homme n'a pas choisi la façon dont il voit la nature. C'est le grand problème. Finalement nous avons divisé le monde suivant un certain nombre de critères, mais quels critères ? Ils dépendaient de quoi ?*

P. Kowalski — *L'homme ne voit pas la culture, il porte la culture. Il ne voit pas la nature, il est la nature.*

E. Spitz — *L'homme est aussi dans la nature.*

V. Flusser — *Il l'est et il ne l'est pas en même temps.*

P. Kowalski — *Malheureusement, à mon avis, il l'est toujours.*

A. Bonnier — *Je pourrais dire l'inverse de tout ce qu'on a dit aujourd'hui et imaginer qu'il y a encore des êtres qui dans leur solitude fabriquent des choses secrètes qui ne seront jamais vues. Peut-être est-ce bien ainsi !*