

Le monde : un système codifié

Si nous comparons notre situation avec celle qui durait encore avant la Deuxième Guerre mondiale, nous sommes frappés par le caractère relativement incolore de l'avant-guerre. L'architecture et les machines, les livres et les outils, les vêtements et les produits alimentaires : tout cela, par comparaison, était gris. (Au demeurant, l'une des raisons pour lesquelles le voyageur qui revient de pays socialistes a l'impression d'avoir revisité le passé, c'est que ces pays sont incolores : l'explosion des couleurs que nous avons connue ne s'y est pas produite.) Notre environnement est comblé de couleurs qui, jour et nuit, dans l'espace public et la vie privée, stridentes ou discrètes, sollicitent notre attention. Nos bas, nos pyjamas, nos conserves et nos bouteilles, les étalages, les affiches, les livres, les cartes géographiques, les boissons et les *ice-creams*, les films et la télévision : tout est en technicolor. Il ne peut pas s'agir là, c'est évident, d'un simple phénomène esthétique, d'un nouveau « style artistique ». Cette explosion de la couleur a un sens. Le feu rouge signifie « stop ! », et le vert criard des petits pois signifie : « achète-moi ! » Nous sommes arrosés de couleurs hautement significantes, programmées par les couleurs. Elles sont un aspect du monde codifié où nous devons vivre.

Les couleurs sont l'aspect sous lequel nous apparaissent les sur-

faces. Si donc une partie importante des messages qui nous programment se présentent aujourd'hui en couleurs, cela veut dire que les surfaces sont devenues un important vecteur de messages. Murs, abris, surfaces de papier, de plastique, d'aluminium, de verre, de textiles etc. sont devenus des « médias » qui comptent. Si l'avant-guerre était relativement gris, c'est parce que les surfaces jouaient un moindre rôle dans la communication. Ce qui prédominait alors, c'étaient les lignes : lettres et nombres alignés. La signification de tels symboles est dans une grande mesure indépendante de la couleur : un A rouge et un A noir renvoient au même son et, imprimé en jaune, le présent texte n'aurait pas un sens différent. C'est pourquoi l'explosion actuelle de la couleur dénote un accroissement de l'importance des codes bidimensionnels. Inversement : les codes unidimensionnels comme l'alphabet tendent à perdre de l'importance.

Le fait que l'humanité est programmée par des surfaces (des images) ne peut pourtant pas être considéré comme une nouveauté révolutionnaire. Au contraire, il semble s'agir du retour à une situation primitive. Avant l'invention de l'écriture, les images étaient des moyens de communication décisifs. Comme la plupart des codes sont éphémères, par exemple le langage parlé, les gestes, le chant, nous ne pouvons guère compter que sur des images pour déchiffrer le sens que les humains, depuis Lascaux jusqu'aux tablettes mésopotamiennes, attribuaient à leurs faits et gestes. Et même après l'invention de l'écriture, les codes bidimensionnels continuèrent à jouer un rôle important : fresques, mosaïques, tapisseries et vitraux. C'est seulement après l'invention de l'imprimerie que s'est tout à fait installée la prééminence de l'alphabet. C'est pourquoi le moyen âge – prolongé par la Renaissance – nous apparaît comme tellement coloré par rapport aux temps modernes. En ce sens, notre situation actuelle peut être considérée comme un retour au moyen âge, pour ainsi dire un *retour avant la lettre* *.

Mais ce ne serait pas une bonne idée que de comprendre notre situation comme un retour à l'analphabétisme. Les images qui nous

* Sic. En français dans le texte.

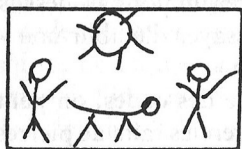
programment ne sont pas, en effet, de la même nature que celles d'avant l'imprimerie. Les programmes de télévision sont autre chose que les vitraux gothiques, et la surface des boîtes de soupe en conserve autre chose que celle d'une peinture de la Renaissance. En bref, la différence est la suivante : les images d'avant la modernité étaient des produits de l'artisanat (des « œuvres de l'art »), celles d'après la modernité sont des produits de la technique. Derrière ces images qui nous programment on peut découvrir la présence d'une théorie scientifique, mais il n'en va pas nécessairement de même des images pré-modernes. L'homme pré-moderne vivait dans un monde d'images dont le sens était « le monde ». Nous vivons, nous, dans un monde d'images qui tente d'être le signe de théories concernant le monde. C'est là une situation nouvelle, révolutionnaire.

Pour saisir cela, nous introduirons ici une parenthèse sur le concept de « code ». Un code, c'est un système de symboles. Son but : rendre possible la communication entre les hommes. Comme les symboles sont des phénomènes mis à la place d'autres phénomènes (qu'ils « signifient »), la communication est un succédané : elle remplace l'expérience vécue de ce qu'elle « veut dire ». Pour se comprendre, les hommes sont obligés de recourir à des codes parce qu'ils ont perdu le contact direct avec le sens des symboles. L'homme est un animal « distancié », il doit créer des symboles et les organiser en codes pour tenter de jeter un pont au-dessus de l'abîme entre lui et « le monde ». Il doit essayer d'établir une « médiation », de donner un sens au « monde ».

Où que l'on découvre des codes, on peut en conclure à la présence de l'homme. Les cercles faits de pierres et d'ossements d'ours qui, en Afrique, entourent les squelettes de singes anthropoïdes disparus il y a deux millions d'années nous autorisent à considérer ces anthropoïdes comme des humains. En effet, ces cercles sont des codes, les os et les pierres sont des symboles, et le singe anthropoïde était un homme, car il était suffisamment « distancié » (devenu fou) pour se sentir obligé de donner un sens au monde. Bien que nous ayons perdu la clé de ces codes – nous ne savons pas ce que signifient ces cercles – nous savons qu'il s'agit bien de codes : nous consta-

tons l'intention de donner un sens, leur caractère « artificiel ». Les codes plus récents, comme les peintures rupestres, se prêtent un peu mieux au déchiffrement, parce que nous utilisons nous-mêmes encore des codes analogues. Nous savons par exemple que les peintures de Lascaux et d'Altamira représentent des scènes de chasse. Les codes constitués de symboles bidimensionnels, comme c'est le cas à Lascaux, signifient en effet « le monde », du fait que ce qu'ils réduisent à des représentations, ce sont des réalités relevant de l'espace-temps quadridimensionnel. L'« imagination », strictement parlant, c'est la faculté de réduire le monde de la réalité à des scènes, des images, et inversement, de déchiffrer ces scènes comme des substituts de la réalité, de faire des « cartes géographiques » et de les lire, y compris des « cartes » de réalités désirées, par exemple de futures chasses (Lascaux) ou de gadgets à fabriquer (*blueprints*).

Ce caractère figuratif des codes bidimensionnels a pour conséquence de développer dans les sociétés qu'ils programment un mode de vie spécifique. On peut le nommer « forme magique de l'existence ». Une image, c'est une surface dont le sens est saisi d'un seul coup d'œil : elle « synchronise » la réalité qu'en tant que scène elle signifie. Mais après ce regard synthétique, il faut que l'œil analyse l'image en se déplaçant, afin d'en saisir vraiment le sens ; cette « synchronie », il doit la « diachroniser ». Par exemple : il est clair au



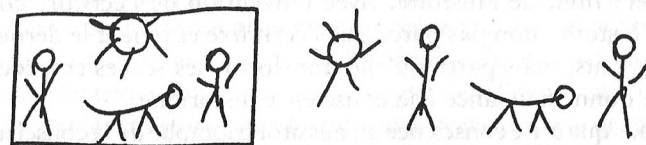
premier coup d'œil que cette scène [cf. supra] signifie une réalité du type de la « promenade ». Mais c'est seulement après avoir diachronisé cette synchronie que l'on se rend compte que ce sens de la promenade est donné par le soleil, deux humains et un chien.

Pour les êtres programmés par des images, le temps s'écoule dans le monde de la même façon que les yeux se déplacent sur l'image : il diachronise, à partir des choses il organise des situations. C'est le

temps du retour du jour et de la nuit, de la naissance, de la mort et de la renaissance, et la magie, c'est la technique qui convient à une telle expérience du temps. Elle met les choses dans l'ordre qu'elles doivent observer dans un temps cyclique. Et c'est le monde ainsi codifié, celui des images, le monde « imaginaire », qui a programmé et façonné pendant d'innombrables millénaires le mode d'existence de nos ancêtres. Le « monde », pour eux, c'était une foule de scènes réclamant un comportement magique.

Puis est survenue une révolution, un bouleversement aux conséquences tellement immenses que nous en avons encore le souffle coupé lorsque nous réfléchissons six millénaires plus tard sur l'événement lui-même. Cet événement, tel qu'on le voit représenté sur les tablettes cunéiformes de la Mésopotamie, on peut l'illustrer de la façon suivante :

L'invention de l'écriture en effet ne consiste pas tant dans celle de symboles nouveaux, mais plutôt dans le déploiement linéaire de



l'image, en « lignes ». Nous dirons qu'avec cet événement la pré-histoire s'achève et que l'histoire proprement dite commence. Mais nous n'avons pas toujours conscience que cette sortie de l'image et cette entrée dans un vide béant, c'est le pas qui, franchi, nous a permis de déployer l'image en une ligne.

La ligne située à droite à côté de l'image arrache les choses au cadre de la scène pour les mettre dans un ordre nouveau, celui du dénombrement, du calcul. Elle déploie la scène et la transforme en récit. Elle l'« explique » en dénombrant les symboles séparément, de façon claire et distincte (*clara et distincta perceptio*). C'est pourquoi la ligne – le « texte » – ne renvoie pas directement à la réalité concrète, mais à la scène figurée par l'image et qui, elle, renvoie à cette réalité. Les textes sont un développement d'images, et leurs

symboles n'ont aucune signification directement concrète, mais renvoient à des images. Ce sont des « notions », qui signifient des « idées ». Dans le « texte » ci-dessus, par exemple, l'image du soleil ne signifie pas directement le soleil en tant qu'expérience vécue, mais l'image du soleil, qui signifie, elle, « le soleil ». Les textes constituent un pas de plus que les images dans l'éloignement du vécu concret, et « concevoir » est le symptôme d'une distance supplémentaire par rapport à « imaginer ».

Si l'on veut déchiffrer (« lire ») un texte, par exemple celui de l'illustration ci-dessus à droite, on doit faire glisser l'œil le long de la ligne. C'est seulement au bout de celle-ci que l'on a reçu le message et que l'on doit s'efforcer d'en refaire la synthèse. La diachronicité des codes linéaires doit être synchronisée, ils réclament une réception progressive. La conséquence en est une nouvelle expérience du temps : celle d'un temps linéaire, du flux d'une progression irréversible, de la dramatique impossibilité de toute répétition, du projet : bref, de l'histoire. Avec l'invention de l'écriture commence l'histoire, non pas parce que l'écrit fixe et retient le déroulement des faits, mais parce qu'elle transforme les scènes en processus. Elle donne naissance à la conscience historique.

Non pas que cette conscience ait aussitôt triomphé de la conscience magique ; elle n'en est venue à bout que lentement et avec peine. La dialectique de la surface et de la ligne, de l'image et du concept a débuté sous la forme d'un combat, et c'est tardivement que les textes ont absorbé les images. La philosophie grecque et le prophétisme juif sont des déclarations de guerre à l'image : Platon, par exemple, méprise la confection des images, et les prophètes tonnent contre l'idolâtrie. C'est seulement au cours des siècles que des textes (Homère et la Bible) ont commencé à programmer la société, et la conscience historique est restée tout au long de l'Antiquité et du moyen âge la spécificité d'une petite élite de lettrés. La masse restait programmée par des images, même si celles-ci étaient de plus en plus infiltrées par des textes ; elle perséverait dans la conscience magique, elle était encore « païenne ».

L'invention de l'imprimerie abaissa le coût des manuscrits et per-

mit à une bourgeoisie en ascension d'accéder à la conscience historique de l'élite. Puis la révolution industrielle arracha la population « païenne » des campagnes à sa forme d'existence magique pour en faire une masse concentrée autour des machines ; par l'école primaire et la presse, elle imposa à cette masse une programmation par des codes linéaires. Dans les pays dits « développés », le niveau historique de la conscience se généralisa au cours du XIX^e siècle ; pour le reste de l'humanité, en revanche, elle se généralise en ce moment même, parce que c'est celui où l'alphabet commence à fonctionner réellement en tant que code universel. Si l'on considère comme la suprême expression de la conscience historique la pensée scientifique — parce qu'elle érige en méthode la démarche logique et processive du texte —, on peut dire que la victoire des textes sur les images, de la science sur la magie est l'événement d'un passé tout récent et que l'on est bien loin de pouvoir le considérer comme terminé.

Si le point de départ de ces réflexions est juste, en effet, on peut constater au contraire une évaporation de la conscience historique. Dans la mesure où les codes bidimensionnels, où les images remplacent les textes alphabétiques, ils suspendent l'expérience du temps saisie par les catégories de l'histoire avec son caractère dramatique : la progression et l'irréversibilité. Le monde codifié où nous vivons n'évoque plus un déroulement événementiel, le devenir ; il ne raconte plus aucune histoire, et y vivre ne signifie pas agir. C'est cette perte de sens que l'on appelle la « crise des valeurs ». Nous restons en effet dans une grande mesure programmés par des textes : par l'histoire, la science, les projets politiques, l'« art ». Notre « lecture » du monde, par exemple, est toujours logique et mathématique. Mais la nouvelle génération, programmée par les techniques de l'image, ne partage plus nos « valeurs ». Et nous ne savons pas encore quel sera le sens de cette programmation par les « techno-images » qui nous environnent.

Cette ignorance qui est la nôtre au sujet des nouveaux codes n'est pas surprenante. Il a fallu des siècles après l'invention de l'écriture pour que les scribes apprennent qu'écrire signifie raconter. Ils ont

sans doute d'abord simplement dénombré, et décrit des scènes. Il faudra tout autant de temps pour que nous apprenions à connaître les virtualités des technocodes : ce que signifie photographier, filmer, pratiquer la vidéo ou d'autres programmations analogues. Pour l'instant, notre télévision raconte encore des histoires. Mais ces histoires n'en ont pas moins déjà un caractère posthistorique. Il nous faudra beaucoup de temps et de luttes pour acquérir aussi une conscience posthistorique, mais on peut déjà constater que nous sommes en train de franchir un pas décisif en deçà ou au-delà des textes. Un pas qui rappelle le coup d'audace des scribes mésopotamiens avec leur écriture cunéiforme.

L'écriture, c'est un pas qui nous écarte des images, car elle permet de résoudre les images en concepts. En faisant ce pas, nous avons perdu la « foi dans les images », c'est-à-dire la magie, et atteint un plan de conscience qui nous a conduits bien plus tard à la science et à la technique. Les technocodes sont un pas de plus qui nous écarte des textes, car ils permettent de mettre les concepts en images. Une photographie, ce n'est pas, comme l'image traditionnelle, l'image d'une donnée factuelle, mais l'image d'une série de concepts que le photographe se forme au sujet d'une scène signifiant une donnée factuelle. Non seulement l'appareil photographique ne peut pas exister sans textes (par exemple des formules chimiques), mais encore le photographe doit d'abord imaginer, puis conceptualiser, pour pouvoir enfin « techno-imaginer ». Avec ce pas en arrière par rapport aux textes et cette entrée dans la techno-image est atteint un nouveau degré dans la prise de distance : la « foi dans les textes » – en les explications, les théories, les idéologies – est perdue, parce que les textes, comme jadis les images, révèlent leur nature de « médiations ».

C'est là ce que nous appelons la « crise des valeurs » : le fait que nous quittons l'univers linéaire des explications pour entrer dans l'univers techno-imaginaire des « modèles ». Ce qui fait des techno-images une nouveauté révolutionnaire, ce n'est pas qu'elles sont « audiovisuelles », des images en mouvement, qu'elles rayonnent d'un éclat cathodique ; c'est qu'elles sont des « modèles », c'est-à-

dire les images du concept d'une scène. Il y a « crise » parce que le dépassement des textes invalide les anciens programmes, comme entre autres la politique, la philosophie, la science, sans qu'ils soient remplacés par des programmes nouveaux.

Il n'y a dans le passé aucun précédent qui nous permettrait d'apprendre l'usage des technocodes, tels qu'ils se manifestent par exemple dans l'explosion des couleurs. Il nous faut pourtant l'apprendre, sans quoi nous serons condamnés à mener une existence précaire et privée de sens dans un monde codifié par la techno-imagination et dont le sens s'est perdu. Le déclin et la mort de l'alphabet signifie la fin de l'histoire, dans le sens étroit de la fin du mot. Les présentes réflexions visent à poser la question de l'ère nouvelle qui commence.

(1978)