

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

Commencements ["Naître / Birth of a concept", no 1 printemps 2003]

Silvestra Mariniello

Number 20, Supplement, Fall 2012, Spring 2013

traverser

crossing

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1023523ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1023523ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal)

ISSN

1705-8546 (print)

1920-3136 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mariniello, S. (2012). Commencements ["Naître / Birth of a concept", no 1 printemps 2003]. *Intermédialités / Intermediality*, (20), 33–48.
<https://doi.org/10.7202/1023523ar>

Commencements

SILVESTRA MARINIELLO

Aux étudiants du séminaire
qui ont contribué à cette réflexion.

« La question fait le vide autour d'elle.
C'est dans ce vide que j'essaie de me maintenir. »

E. JABÈS, *Du désert au livre*¹

33

L'intermédialité : ce terme a fait son apparition assez récemment, il y a une dizaine d'années peut-être, et n'arrête pas de se répandre : on le retrouve de plus en plus souvent dans les titres des colloques, des publications ou des projets de recherche. J'en questionne ici le commencement, non pour en repérer l'origine, ni pour retracer le développement historique de la pratique intermédiaire (cela a déjà été fait²) mais pour essayer de saisir les implications épistémologiques du concept.

L'INTERMÉDIALITÉ : UN CONCEPT ?

Intermédialité, s'agit-il d'un nouveau concept? D'un concept pour penser l'expérience de la transition que nous sommes en train de vivre³? D'un phénomène, comme l'électricité? D'une pratique? « Il n'y a pas de concept simple », disent Deleuze et Guattari, « tout concept a des composantes et se définit par

1. Edmond Jabès, *Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1980, p. 112.

2. Jürgen Müller, *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Nodus Publikationen, 1996.

3. Je m'associe à ceux qui décrivent l'époque à laquelle nous vivons comme une époque de transition, d'intervalle, ainsi que je le disais ailleurs en reprenant Hölderlin, entre le temps des dieux enfuis (l'État-nation, entre autres) et celui des dieux à venir, une époque de détresse aussi, une époque favorable aux poètes...

elles⁴. » Il forme aussi un tout « parce qu'il totalise ses composantes, mais un tout fragmentaire » et toujours se dessinant au seuil du chaos. Est-il alors possible de repérer les composantes de l'intermédialité? « Inter », par exemple, comme dans « inter-textualité » qui indique le renvoi d'une pratique médiatique à une autre, ainsi que la spatio-temporalité suspendue de l'« entre-deux »; « médium », le milieu dans lequel a lieu un événement; « médiation », qui renvoie à la façon dont une rencontre est possible entre un sujet et le monde, entre deux sujets dans un mouvement qui, à chaque fois, les constitue l'un par rapport à l'autre; appareil, qui dévoile la façon dont la technique informe la rencontre; devenir, qui révèle la dynamique inséparable de toute médiation. « Tout concept renvoie à un problème, à des problèmes sans lesquels il n'aurait pas de sens, et qui ne peuvent eux-mêmes être dégagés ou compris qu'au fur et à mesure de leur solution » (QQP, p. 22). À quel problème ou à quels problèmes renvoie donc l'intermédialité? Je peux seulement avancer des hypothèses. À un niveau très général, il s'agit de la pluralité des médias, de leur coexistence, de leurs croisements, de la synchronie implicite dans la médiatisation des événements (McLuhan parlait de « all-at-onceness »). À un autre niveau, il s'agit du problème relatif à la transformation rapide de la connaissance dans un environnement (médiatique, mais aussi géographique et les deux tendent à se confondre) qui privilégie les dynamiques, les passages, la circulation du sens, des personnes et des biens par rapport aux arrêts, aux résultats, aux objets; dans un environnement qui, malgré les apparences, ne dispose plus « le multiple de l'être pour et à l'égard de la signification⁵ ». Il s'agit, encore, du problème lié à la transformation de l'expérience dans ce même environnement, de la redéfinition de l'expérience historique et, en général, des problèmes relatifs à la transition d'un système de valeurs à un autre, encore indéfini. Il s'agit, enfin, du problème concernant l'émergence d'un milieu-réseau renvoyant à un sujet et à une mémoire qui ne semblent plus les mêmes que le sujet et la mémoire habitant l'écriture.

Le texte de Deleuze et Guattari nous fait faire un autre bout de chemin, si nous considérons leurs remarques sur l'histoire et le devenir des concepts. Tout concept a une histoire, « bien que cette histoire soit en zigzag, qu'elle passe au besoin par d'autres problèmes ou sur des plans divers » (QQP, p. 23) et un devenir, « qui concerne cette fois son rapport avec des concepts situés sur le même plan. Ici

4. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 21. Désormais, les références à cet ouvrage seront données dans le corps du texte précédées du sigle « QQP ».

5. Alain Badiou, « L'âge des poètes », dans Jacques Rancière, *La politique des poètes*, Paris, Éditions Albin Michel, 1992, p. 33.

les concepts se raccordent les uns avec les autres, se recoupent les uns les autres, coordonnent leurs contours, composent leurs problèmes respectifs, appartiennent à la même philosophie, même s'ils ont des histoires différentes » (QQP, p. 23). La notion d'intermédialité renvoie à celle d'intertextualité « qui visait à sortir le texte de son autonomie supposée et lire en lui la mise en œuvre d'autres textes pré-existants, le restituant à une chaîne d'énoncés », ainsi qu'à celle d'inter-discursivité qui reconduisait l'unité à la multiplicité des discours « que ramasse et traverse le texte⁶ ». L'inter-textualité et l'inter-discursivité feraient partie de l'histoire du concept, se situeraient sur un autre plan (d'immanence) que l'intermédialité, posant des problèmes qui resteraient fondamentalement internes au langage. D'autres concepts, comme ceux de médiation et d'appareil feraient plutôt partie du devenir du concept : tous situés sur le même plan d'immanence. Cet exercice, qui consiste à reprendre le parcours de *Qu'est-ce que la philosophie?* et d'essayer de le suivre pas à pas, a pour but seulement de montrer le périple que la conceptualisation (de l'intermédialité) dessine. L'enjeu n'est pas tellement d'arriver à répondre à la question initiale : l'intermédialité est-elle un concept? (ou qu'est-ce que l'intermédialité?), mais d'apercevoir la dynamique que ce questionnement déclenche et dans laquelle il s'inscrit, ainsi que d'explorer l'intermédialité dans sa dimension non objectuelle et d'en saisir la valeur épistémologique.

Comme le disent encore Deleuze et Guattari :

le propre du concept est de rendre les composantes inséparables *en lui* : distinctes, hétérogènes et pourtant non séparables [...]. Les composantes restent distinctes, mais quelque chose passe de l'une à l'autre, quelque chose d'indécidable entre les deux : il y a un domaine *ab* qui appartient aussi bien à *a* qu'à *b*, où *a* et *b* « deviennent » indiscernables. Ce sont ces zones, seuils ou devenirs, cette inséparabilité, qui définissent la consistance intérieure du concept. (QQP, p. 24-25)

Ce passage aide à voir la singularité et la nécessité du concept. C'est le jeu de ses composantes qui est pertinent. Prenons, par exemple, les concepts d'entre-deux et de médium. Les deux existent indépendamment et composent d'autres concepts en jouant avec d'autres composantes ; l'intermédialité est justement cette zone singulière où ils deviennent indiscernables. Si l'intertextualité est la zone dans laquelle l'entre-deux devient indiscernable du texte sur le plan d'immanence du langage ; si l'inter-artialité est le seuil qui réunit l'entre-deux et l'art sur le plan d'immanence de l'esthétique ; si la médiation (audiovisuelle) est le seuil entre le médium et le matériau sur le plan d'immanence de la technique, sur ce même plan, l'intermédialité est la zone où l'entre-deux et le médium deviennent

6. Éric Méchoulan, « Intermédialité : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, p. 9.

indiscernables. Qu'est-ce qu' « indiscernable » signifie dans ce contexte? Que, par exemple, le médium n'a rien à voir avec le moyen ou l'instrument (il n'y aurait aucun sens à questionner l'entre-deux moyens); que le médium ne coïncide pas non plus avec le support (qu'y a-t-il à penser entre deux supports?). D'autre part, la nature rhizomatique des médias change la valeur de l'entre-deux quand il s'agit de médias plutôt que de textes, d'arts ou de discours.

L'« inséparabilité » d'a et b évoque la dimension non objectuelle à laquelle le concept nous introduit. L'intermédialité conceptualise une dynamique de la pensée et une pratique. Cette approche a des implications épistémologiques importantes qui deviennent encore plus claires dans le passage suivant :

36

les composantes du concept ne sont ni des constantes ni des variables, mais des pures et simples *variations* ordonnées suivant leur voisinage. Elles sont processuelles, modulaires. Le concept d'un oiseau n'est pas dans son genre ou son espèce, mais dans la composition de ses postures, de ses couleurs et de ses chants : quelque chose d'indiscernable [...]. Ne cessant de les parcourir suivant un ordre sans distance, le concept est en état de survol par rapport à ses composantes. Il est immédiatement co-présent sans aucune distance à toutes ses composantes ou variations, il passe et repasse par elles : c'est une ritournelle, un opus ayant son chiffre. (QQP, p. 25-26)

Par cette image poétique de l'oiseau en tant qu'ensemble mobile de postures, de couleurs et de chants, Deleuze et Guattari révèlent un chemin de la pensée en tant que pensée des relations et plus précisément de la dynamique des relations, d'une pensée immanente à l'action et au mouvement. « Le concept dit l'événement, non l'essence ou la chose » (QQP, p. 26). En questionnant les alentours conceptuels de l'intermédialité et de son commencement nous avons pris un chemin qui ne nous amène pas à en dire l'essence, mais à en voir le mouvement, les effets, à voir les trajets qui dessinent plusieurs configurations du savoir possibles. En d'autres mots, ce parcours nous révèle plus les conditions de l'émergence du concept que le phénomène ou la série de phénomènes auxquels il renverrait. Le concept « n'a pas de *référence* » disent encore Deleuze et Guattari, « il est autoréférentiel, il se pose lui-même et pose son objet, en même temps qu'il est créé » (QQP, p. 27). Comment traduire cette affirmation en termes concrets? À quelqu'un qui lui demandait si c'était lui ou Griffith qui avait inventé le montage, Koulechov répondit que l'idée de montage était dans l'air; les idées, précisait-il, sont comme des mouches qui volent et nous, comme des singes, ne faisons que les attraper et les manger⁷. La réponse de Koulechov visait surtout l'idéologie du créateur, de l'inventeur d'idées qui, en réalité, seraient déjà là, et mettait l'accent sur la pratique,

7. Cité par Steven Hill, « A Prophet without Honor? », *Film Culture*, n° 44, 1967, p. 6.

sur une connaissance qui passe par un faire. L'affirmation de Deleuze et Guattari ne s'en éloigne peut-être pas, malgré les apparences. Le geste de créer un concept renvoie au concept même plutôt qu'à la réalité externe qu'il devrait exprimer ; il renvoie aux opérations de la pensée. De façon semblable, la manifestation d'une idée renvoie aux opérations qui l'ont rendue possible. La mouche intermédialité nous renvoie à l'air dans lequel elle vole, aux mouvements du vol, à l'existence d'autres mouches dans l'air, au fait qu'elles sont juste des mouches, qu'elles ont une vie éphémère, aux gestes des singes qui les attrapent et les mangent ainsi qu'au geste d'en vouloir identifier le créateur. L'organisme de la mouche, le nombre des pattes, la consistance des ailes, la couleur... ne sont pas pertinents.

Je termine cet itinéraire entrepris sous le guide des deux philosophes, par une dernière citation :

Le concept est le contour, la configuration, la constellation d'un événement à venir. [...] Le concept est évidemment connaissance, mais connaissance de soi, et ce qu'il connaît c'est le pur événement, qui ne se confond pas avec l'état des choses dans lequel il s'incarne. Dégager toujours un événement des choses et des êtres, c'est la tâche de la philosophie quand elle crée des concepts, des entités. (QQP, p. 36)

Ces mots viennent réaffirmer et préciser la nature non référentielle du concept. Le concept est « le contour », « la configuration », « la constellation d'un événement à venir ». L'intermédialité, par exemple, est l'ensemble des conditions qui rendent possibles les croisements et la concurrence des médias, l'ensemble possible des figures que les médias produisent en se croisant, la disposition potentielle des points d'une figure par rapport à celle d'une autre... L'intermédialité est la connaissance de ces conditions, de la possibilité des multiples figures, de l'éventualité que les points d'une figure renvoient à celle d'une autre. Considérons, par exemple, un film comme *Lightning over Water* (1980) où Wenders cherche Nicholas Ray au milieu d'images-vidéo, d'images cinématographiques, d'images des films qu'il a tournés et qui « parlent » de lui, d'images mentales. Au milieu de ces images, il cherche aussi ses sentiments par rapport à l'ami mourant. Qu'est-ce que l'intermédialité dans ce film ? Le passage constant de l'image floue, qui restitue le visage et le corps de Nicholas Ray dans son effrayante proximité à la mort (l'image vidéo ressemble à une radiographie avec la lumière sur les traits émaciés du visage et du corps qui les sépare du fond gris) à l'image plus nette (en 35 mm) d'un Nicholas Ray fatigué, éprouvé, mais présent encore à la vie ; de l'image étrangère, inquiétante, à celle plus familière, plus contrôlée ; du médium plus souple, présent sans interruption, au médium déjà lourd d'histoire et de mémoire... Tout cela crée une zone dans laquelle ce qui se donne à voir est justement la disposition *potentielle* des points d'une figure par rapport à celle d'une autre. L'intermédialité

n'est pas un médium *et* un autre, la différence des résultats des deux médias, mais l'événement de cette différence ; l'autoréférentialité du concept est identique à l'émergence de cette zone qui trouble la connaissance des choses et des êtres, le concept nomme la nécessité d'un changement dans la pensée. Autrement dit, dans le film de Wenders, le concept d'intermédialité est justement la prise en compte de la relativité du regard, de la précarité de la perception, de l'impossibilité de connaître autre chose que la variation, que l'instabilité du réel toujours médiatisé et du sujet qui s'y mesure, prise en compte qui affecte la connaissance non pas de la réalité, mais du rapport entre la pensée et le monde. Les images multiples de Nicholas Ray, différentes dans les différents médias renvoient les unes aux autres et se contaminent, jetant un doute sur la mémoire et l'autonomie des sentiments. Le concept « est distinct de l'état des choses dans lequel il s'incarne » (QQP, p. 36), l'état des choses, ici, ce sont les médias et leurs résultats différents, ainsi que l'acte de filmer la mort imminente de quelqu'un : le pur événement qui se laisse dégager est alors la médiatisation multiple du regard, des sentiments, de la connaissance. L'image-vidéo renvoie à l'image cinématographique présente ainsi qu'à d'autres images cinématographiques passées et à l'image invisible qui habite la mémoire de Wenders et des spectateurs ; le temps de la caméra cinématographique, rythmé par la fragmentation, renvoie au temps continu de la caméra vidéo ; l'intermédialité est alors la constellation produite par ce jeu de renvois.

LE COMMENCEMENT

Les derniers passages de *Qu'est-ce que la philosophie?* que j'ai cités nous amènent à un autre texte, *Beginnings* d'Edward Said. Chez lui, c'est le concept même de commencement qui est analysé et décrit comme autoréférentiel : « Paraphrasing both Hegel and Vico, we can say that formally the problem of beginning is the beginning of the problem. A beginning is a moment when the mind can start to allude to itself and to its products as a formal doctrine⁸. » Cette autoréférentialité pose le problème de la relation entre la pensée et l'expérience : comment concilier la continuité de l'expérience et la théorisation du commencement ?

What sort of action, therefore, transpires at the beginning? How can we, while necessarily submitting to the incessant flux of experience, insert (as we do) our reflections on beginning(s) into that flux? Is the beginning simply an artifice, a disguise that defies the perpetual trap of forced continuity? Or does it admit of a meaning and a possibility that are genuinely capable of realization⁹?

8. Edward Said, *Beginnings*, New York, Columbia University Press, 1975, p. 42.

9. Edward Said, *Beginnings*, p. 43.

Est-ce que le commencement serait seulement un artifice pour faire semblant d'interrompre le flux perpétuel de l'expérience? Y a-t-il du commencement hors du langage qui le dit? Y a-t-il du commencement dans la réalité? Il me paraît intéressant de confronter ce texte avec certains passages de *The Human Condition* de Hannah Arendt¹⁰. Dans le chapitre sur l'action, Arendt parle de « commencement » en le liant à l'action dont la parole est une occurrence. Arendt situe le commencement dans « la réalité brute », dans le flux de l'expérience, Said le voit comme ce qui permet de s'en extraire et d'exercer un contrôle sur le « désordre troublant de la réalité brute ». À l'irréversibilité de l'action, au flux continu de l'expérience, Arendt oppose le pardon et la promesse, deux actions qui permettent d'autres commencements, deux faits de langage, mais performatifs, des faits de langage et en même temps des actions. Dans le 11^e tableau de *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard, où Nana « fait de la philosophie sans le savoir », il est question du rapport entre la pensée, la parole et la vie. Un inconnu dans un café, explique à Nana ce rapport à partir de l'histoire de Porthos, l'un des trois mousquetaires qui, après avoir mis une bombe dans un souterrain se met à courir pour se sauver, mais se fait arrêter par la pensée de la course. Il se demande comment il est possible qu'il puisse mettre un pied devant l'autre et il ne peut plus avancer. Il en meurt. La pensée a tué la vie. Penser et parler sont indissociables dans le discours de l'inconnu. Nana, après avoir loué la vie sans parler, après avoir dit que les mots nous trahissent, arrive à la conclusion, qu'elle exprime par une question, que parler est mortel. L'inconnu est d'accord avec elle : il faut passer par la mort de la vie sans parler, pour vivre avec la pensée ; il faut renoncer à la vie pendant quelque temps pour pouvoir ne pas trahir les mots (parce que nous les trahissons aussi). Le discours de l'inconnu fait une distinction entre la vie quotidienne et la vie avec la pensée, mais le film, immanent à la vie quotidienne, dans lequel la parole nous révèle le « qui¹¹ » de Nana et de l'inconnu ne saurait pas souscrire à cette distinction.

La réflexion de Said est, comme celle de l'inconnu dans *Vivre sa vie*, toute interne au système scripturaire, celle d'Arendt semble créer un espace dans lequel la vie ne se laisse pas tuer par la pensée, où la pensée, la vie et le langage n'interagissent plus dans la configuration de la représentation.

10. Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.

11. Le « qui » est, d'après Hannah Arendt, comme on le verra mieux plus loin, the « distinct identity » de chacun « and is visible only to others » (Hannah Arendt, *The Human Condition*, p. 193) et se manifeste dans l'action et dans la parole en tant qu'action.

It is in the nature of beginning that something new is started which cannot be expected from whatever may have happened before. This character of startling unexpectedness is inherent in all beginnings and in all origins.[...] The new always happens against the overwhelming odds of statistical laws and their probability, which for all practical, everyday purposes amounts to certainty; the new therefore always appears in the guise of a miracle. The fact that man is capable of action means that the unexpected can be expected from him, that he is able to perform what is infinitely improbable. And this again is possible only because each man is unique, so that with each birth something uniquely new comes into the world¹².

40

Ce passage, qui a inspiré mon article, met l'accent sur l'inattendu, sur le miracle de chaque commencement. En effet, ce que nous dit Hanna Arendt c'est que l'homme est capable d'action et puisque chaque homme est unique, il est en mesure d'accomplir ce qui est infiniment improbable. Est-il possible de voir la naissance d'un concept de la même façon? Un concept, tel qu'on vient de le définir, est lui-même action et donc capable d'accomplir l'improbable, d'ouvrir des horizons inconnus, dont l'expérience nous transforme. Le commencement d'un concept implique le risque et le miracle de l'improbable, c'est pour ça, peut-être, que le concept est récupéré dans un discours, institutionnalisé.

LA GÉOGRAPHIE INTERMÉDIALE ET LE NOUVEAU SUJET

En 2001-2002 le séminaire « Problématiques de l'intermédialité », dont j'étais responsable à l'Université de Montréal, avait comme sous-titre: « La géographie intermédiaire et le nouveau sujet ». Partant de l'hypothèse que les médias reconfigurent le monde habitable en manipulant la distance, en nous proposant des expériences cognitives « désobjectivantes¹³ », en pluralisant et en relativisant la vérité, le séminaire soulevait la question du sujet. Dans quelle mesure le commencement d'un concept, qui vient répondre à cette réalité, ouvrant des horizons inconnus participe à, ou témoigne d'une métamorphose du sujet?

Le sujet intermédiaire est conscient de la différence de son regard et, plus précisément, des médiations du regard et de l'écoute, du fait que sa mémoire est de plus en plus inséparable de celle des médias (fait auquel il associe, de façon

12. Hannah Arendt, *The Human Condition*, p. 177-178.

13. Alain Badiou, « L'âge des poètes », p. 33. La poésie, dit Badiou, une certaine poésie, « active une désobjectivation » contre la réduction de la pensée à la connaissance, connaissance qui expose l'être dans la figure de l'objet. Mon hypothèse est qu'il y a une proximité entre la poésie désobjectivante et la technique audiovisuelle quand celle-ci se soustrait à toute fonction représentationnelle.

presque automatique, un affaiblissement de la mémoire, une précarité menaçante). C'est à partir de cette conscience qu'il questionne le système de règles éthiques et cognitives déjà existant ainsi que la construction de sa propre image. Les écrans et les cadres se multiplient à côté du miroir pour rendre à l'enfant une image plurielle et moins définitive de lui-même. L'échographie, elle-même (désormais enregistrée en cassette, et montrant le fœtus dans son devenir : créature « aquatique » et mystérieuse), jouera probablement un rôle encore insoupçonné dans la production de l'image subjective. Cette multiplication d'images affecte aussi l'adulte qui doit, par exemple, s'habituer à se retrouver et se reconnaître sur l'écran des nombreuses caméras de surveillance, intrusives et déroutantes, ou encore sur les photos numériques qui remplacent les photos analogiques, décomposant son image et lui proposant, presque immédiatement, une synthèse de ses traits. « Le numérique met le sujet en demeure de se redéfinir » écrit Edmond Couchot dans *La technologie dans l'art*¹⁴. Ce livre trace l'évolution du « sujet appareillé » tel qu'il émerge avec le dispositif de la perspective albertienne et le suit jusqu'à l'avènement du numérique. Les réseaux—la simple action d'écrire à l'ordinateur nous introduit dans un réseau—sont des prothèses « qui ne se limitent pas à prolonger le corps, mais qui le modifient dans ses comportements¹⁵ ». Edmond Couchot distingue entre la communication, et la « commutation », celle-ci étant propre au régime de la simulation dans lequel le numérique nous plonge. La simulation n'a pas, chez lui, les connotations négatives, voire catastrophiques, qu'elle a, par exemple, chez Jean Baudrillard. Elle implique la reconstruction virtuelle du monde par la numérisation : non pas un monde de simulacres (de fausses réalités) qui prendrait la place du monde réel, mais une synthèse, donc une réduction du réel, qui coexiste avec le réel et qui rend nécessaire une autre conception du sujet, de l'objet, et de leur interaction.

Il n'y a donc plus communication, au sens strict, entre un énonciateur et son destinataire, mais commutation, plus ou moins instantanée, entre un récepteur devenu émetteur, un émetteur devenu (éventuellement) récepteur et un « propos » flottant qui à son tour émet et reçoit, s'augmente et se réduit. [...] Au régime de la communication qui régit les médias, succède alors le régime de la commutation, propre aux systèmes dialogiques¹⁶.

14. Edmond Couchot, *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1998.

15. Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, p. 152.

16. Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, p. 156.

L'image ne s'interpose plus entre l'objet et le sujet, à l'intersection de leurs relations, les tenant à distance l'un de l'autre tout en les unissant (ce à quoi correspond sa fonction contradictoire d'écran et de fenêtre), elle devient le lieu, et définit l'instant, où ils se connectent, s'absorbent et s'hybrident l'un et l'autre — où ils commutent. Les frontières qui séparent et unissent dans l'univers réel l'objet, le sujet et l'image, se dissolvent dans le monde virtuel. L'image n'existe que dans la mesure où du sujet entre en elle. Mais aussi de l'objet. Le sujet ne fait plus front ni à l'objet ni à l'image, il quitte sa position focale, surplombante, épistémique. L'objet n'est plus ce qui est placé devant le sujet, ce qui lui fait obstacle. De nouveaux acteurs apparaissent: des entités hybrides, mi-image/mi-objet, mi-image/mi-sujet, mi-sujet/mi-objet, désalignés, déhiérarchisés, dérivant les uns par rapport aux autres, brouillant leur identité, s'interpénétrant, se contaminant mutuellement¹⁷.

42

Cependant, la distinction, structurant le livre de Couchot, entre régime de la représentation, auquel appartiendrait toute image analogique, et régime de la simulation, déclenché par le numérique, finit par être réductive. La technique audiovisuelle a déjà la capacité d'établir une dynamique, entre le sujet et le monde, autre que celle qui est prévue par le régime de la représentation. En fait, l'activité désobjectivante qui réunit la poésie et la technique audiovisuelle, comme je l'ai mentionné plus haut, indique un autre parcours qui, indirectement, rend problématique celui que trace Couchot.

La poésie de ces poètes active une désobjectivation.

Qu'est-ce que l'objet? C'est ce qui dispose le multiple de l'être pour et à l'égard de la signification. L'âge des poètes anime une polémique contre la signification, visant ainsi l'objectivité, qui est l'être captif de la signification, et nous proposant la figure sans figure, ou infigurable, d'un sujet sans objet. Caeiro le dit avec sa netteté coutumière: « Les choses n'ont pas de signification: elles ont une existence. Les choses sont l'unique sens occulte des choses ». Comprenons que pour Caeiro, la « chose » n'est nullement un objet. La chose est l'exister-multiple comme tel, soustrait à tout régime de l'Un¹⁸.

Ce que Badiou dit à propos de la poésie (une certaine poésie) me semble facilement extensible à l'audiovisuel, en particulier au cinéma (un certain cinéma). Combien de films contemporains ne sont-ils pas la mise en scène de « l'existence des choses » et de la tentative échouée de la part d'un sujet (dans le film mais aussi dans la salle) de leur imposer une signification? Je pense à un autre film de Wenders, *Alice dans les villes* (*Alice in den Städten*, 1973-1974), où le paysage américain, les actions et les paroles des gens *existent* et toute tentative de les interpréter

17. Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, p. 157.

18. Alain Badiou, « L'âge des poètes », p. 33.

(par la photo, l'écriture, la parole instrumentale) peut ne pas aboutir ; ou à un film comme *L'éclipse* (*L'Eclisse*, 1962) d'Antonioni, quand on résiste à la tentation de faire du titre une allégorie de la fin des sentiments chez l'homme contemporain ; ou encore au film *Bad Lands* (1974) de Terence Malick dans lequel le rythme, la répétition, le détail, le ton de la voix-off, suspendent la signification, pour révéler que les choses (un meurtre, un lien entre deux personnes, une plante, une araignée...) « sont l'unique sens occulte des choses ». Le « sujet sans objet¹⁹ » de la poésie audiovisuelle rejoint le « sujet qui quitte sa position focale, surplombante, épistémique²⁰ », nouvelle figure de la géographie intermédiaire.

Des événements récents ont donné au questionnement sur l'intermédialité une dimension urgente et concrète.

LE 11 SEPTEMBRE

43

Le « 11 septembre » a traduit la question du nouveau sujet en termes de responsabilité.

Plusieurs se sont demandé, devant cet événement : quel sujet sommes-nous ? ou plutôt, question inséparable de la première, quel sujet sommes-nous devant l'événement médiatisé : les images, les sons, leur répétition ? Quelle est notre responsabilité ? Comment penser la responsabilité ? Quelle est notre expérience de l'événement ? Y a-t-il une expérience singulière ? Comment l'événement s'inscrit-il dans notre mémoire ? Quel sujet sommes-nous, nous sommes-nous demandés, mais qui est-ce « nous » ? À un premier niveau, ce « nous » désigne les spectateurs des nouvelles : « nous » qui avons vu les tours du World Trade Center s'écrouler en direct à l'écran, qui avons entendu le silence et les voix brisées des reporters, qui sommes restés collés aux postes de télévision et de radio pour en savoir plus. À un autre niveau, c'est l'Occident qui se trouve visé dans l'un de ses symboles, là où il se croyait invulnérable ; c'est aussi « nous » en Amérique du Nord, plus proches de l'événement que « nous » dans d'autres pays occidentaux. Sur un autre plan, le « nous », même quand on partageait le lieu géographique et culturel, n'avait pas la même valeur selon que nous étions américains, canadiens, immigrants d'Europe, ou immigrants de l'Égypte, du Liban, du Maroc... Le même mouvement qui nous rendait tous témoins d'un événement unique — la répétition des images permettait la répétition de l'expérience chez ceux qui arrivaient trop tard (et en même temps commençait à engourdir la conscience de ceux qui les avaient déjà vues) —, produisait dans cette collectivité de spectateurs des

19. Alain Badiou, « L'âge des poètes », p. 33.

20. Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, p. 157.

séparations dramatiques et aussi, nous transformait, peut-être, en ces « nouveaux acteurs » dont Edmond Couchot parle : « des entités hybrides, mi-image/mi-objet, mi-image/mi-sujet, mi-sujet/mi-objet, désalignés, déhiérarchisés, dérivant les uns par rapport aux autres, brouillant leur identité, s'interpénétrant, se contaminant mutuellement²¹ ». Quelle est notre responsabilité dans ce contexte qui est le nôtre ? Comment penser la responsabilité ?

LA RESPONSABILITÉ

44

Dans « La question de la technique », Heidegger définit la « cause » (*aition*) comme « ce qui répond d'une autre chose²² ». Si les « hommes d'aujourd'hui » ont tendance à interpréter la responsabilité « en mode moral », chez les Grecs, la cause est « un faire venir », un « conduire quelque chose vers son *apparaître*²³ », un amener quelque chose de l'invisible au visible, un dévoiler. Il y a, néanmoins, une distinction à faire entre le dévoilement qui a lieu dans la production artisanale, par exemple d'une coupe sacrificielle, et le dévoilement qui a lieu avec la technique moderne, qui est plutôt de l'ordre de la pro-vocation. « Celle-ci a lieu lorsque l'énergie cachée dans la nature est libérée, que ce qui est ainsi obtenu est transformé, que le transformé est accumulé, l'accumulé à son tour réparti et le réparti à nouveau commué²⁴. » La technique moderne pro-voque le « réel » à une dynamique désobjectivante. Le réel n'est plus devant nous en tant qu'objet, mais en tant que possibilité d'un dévoilement, et, en même temps, de la transformation, accumulation et nouvelle transformation de ce qui a été dévoilé. La technique audiovisuelle pro-voque le réel à se dévoiler, par exemple, dans les modes du spectacle, à être présent dans les modes du spectacle, à s'accumuler en images et sons pour d'autres spectacles, à se répartir dans des discours de genre, sur des supports différents, qui, en renvoyant les uns aux autres, pro-voquent d'autres transformations.

On a pu le constater avec l'actualité historique du 11 septembre 2001. La responsabilité est à repenser dans cette pro-vocation qui n'aboutit pas à un sujet — soit l'homme ou la technique qui l'aurait dépassé — moralement responsable, mais à

21. Même si, à un premier niveau, les hiérarchies sont visibles et importantes, à un niveau plus profond, elles s'estompent dans le mouvement général, dans la constellation intermédiaire.

22. Martin Heidegger, « La question de la technique », dans *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1958 [1954], p. 13.

23. Martin Heidegger, « La question de la technique », p. 13.

24. Martin Heidegger, « La question de la technique », p. 22.

la redéfinition du sujet, de l'action, et aussi de la morale dans le cadre de la provocation. En fait le sujet humain est lui-même pro-voqué à pro-voquer le réel, par exemple dans les modes du spectacle. Les conséquences de cette réflexion sont importantes. Le sujet serait attiré (pro-voqué) à fonctionner (percevoir, penser, raconter...) dans un champ de possibilités ouvert, par exemple, par la technique audiovisuelle, et, par là, appelé à pro-voquer le réel à se dévoiler dans les modes, par exemple, du spectacle, à s'accumuler, à se transformer²⁵... Le discours répandu (juste, mais insuffisant) sur la manipulation médiatique, discours encore basé fondamentalement sur la conception instrumentale et anthropologique de la technique, pourrait laisser la place à une analyse des enjeux de la double provocation. Ce concept s'accompagne chez Heidegger d'un questionnement concernant la conscience que le sujet aurait de lui-même comme de celui dont le faire et le non-faire sont partout, d'une manière ouverte ou cachée, pro-voqués par l'essence de la technique moderne. La responsabilité est donc à partager entre la dynamique du dévoilement et la conscience de notre place dans le processus de dévoilement. Nous sommes toujours déjà dans un rapport à l'essence de la technique, mais nous pouvons développer une conscience critique dans le milieu qu'on partage avec elle.

45

LE « QUI » ET LE « CE QUE ».

Dans *The Human Condition*, Hannah Arendt distingue entre le « qui » et le « ce que » de l'être humain :

In acting and speaking, men show who they are, reveal actively their unique personal identity and thus make their appearance in the human world, while their physical identities appear without any activity of their own in their unique shape of the body and sound of the voice. This disclosure of « who » in contradistinction to « what » somebody is — his qualities, gifts, talents and short-comings, which he may display or hide — is implicit in everything somebody says or does²⁶.

La révélation du « qui », toujours involontaire, passe par l'action et la parole qui est, elle aussi, action. Identité personnelle et identité physique sont présentées comme distinctes, mais en fait elles semblent se ranger toutes les deux du côté de la révélation du « qui » par rapport à la dissimulation du « ce que ». Arendt continue en disant que la révélation de l'agent dans l'action a lieu « where people are *with others and neither for nor against them*²⁷ ». Hors de cet « être avec autrui » la

25. Cela concerne la réception autant que la production.

26. Hannah Arendt, *The Human Condition*, p. 179.

27. Hannah Arendt, *The Human Condition*, p. 180.

parole et l'action deviennent instrumentales. Comme par magie, la philosophie de Hannah Arendt trouve sa confirmation dans les pratiques audiovisuelles : le cinéma, « langue écrite de l'action », comme le disait Pasolini²⁸, est l'un des lieux de la prise de conscience de l'action humaine en tant que révélatrice de l'agent, le lieu privilégié de la révélation du « qui ». Aussi la technique audiovisuelle a-t-elle été souvent reconnue comme le milieu qui permet la rencontre avec autrui, l'être avec l'autre dans un « faire » (Rouch, Pasolini, Pault, Trinh-Minh-Ha, entre autres²⁹). Une chose est le potentiel de la technique, et autre chose ses manifestations institutionnelles. La tendance (surtout quand il s'agit de faire passer un discours sur le monde) est de cacher, voire de nier, le « qui » pour privilégier le « ce que » des gens et des événements. Les médias travaillent dans ce sens, remplis qu'ils sont d'images et de paroles qui nous disent ce qu'est une culture, un individu, un fait, etc. Mais entre les images, les voix enregistrées, se produit-il autre chose ? Entre les rythmes imposés par un montage et un commentaire et les rythmes captés par la caméra ou ceux « inventés » par la répétition, à quel savoir avons-nous droit ? À quelle expérience ?

« Qu'est-ce qu'être Arabe aujourd'hui où les cartes sont brouillées ? Au moment où, au nom de la catégorie ISLAM il y a une "huntingtonisation" généralisée des cultures Arabes ? Il faut chercher ailleurs, PARTIR d'ailleurs, déplacer, mettre en mouvement les catégories figées qui nous viennent d'un sens commun et du discours qui les nourrit³⁰ », plaidait Reda Bensmaïa après les événements du 11 septembre. Les médias nous diraient-ils le « ce que » impliqué par la question « qu'est-ce qu'être Arabe aujourd'hui ? », et l'intermédialité nous permettrait-elle d'approcher le « qui » ? Dans ce contexte, les photos, les discours, le montage continuent de produire le « ce que ». Dans le constant trajet d'une image à l'autre : film, reportage, caricature, photo, le mensonge et la simplification du « ce que » se

28. Pier Paolo Pasolini, « La langue écrite de la réalité », dans *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, trad. Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, coll. « Traces », 1976 [1972], p. 178.

29. Pour Pasolini, je pense surtout au *Carnet de notes pour une Orestie africaine (Appunti per un'Orestide africana, 1970)*; pour Rouch, outre son travail cinématographique, je me base sur l'article de Reda Bensmaïa, « Jean Rouch ou le cinéma de la cruauté », dans René Prédal (dir.), *Rouch, un griot gaulois*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1982; pour Pault, je fais référence à Marc Henri Pault, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan, 2000, et pour Trinh-Minh-Ha, en plus du film *Reassemblage* (1982), je me réfère au recueil Trin T. Minh-Ha, *Framer Framed*, New York, Londres, Routledge Press, 1992.

30. Ce texte est tiré d'un message électronique que Reda Bensmaïa m'a envoyé quand je l'ai invité au colloque « Modernités arabes », qui s'est déroulé à Montréal les 3 et 4 mai 2002.

montrent et l'espace s'ouvre pour mettre en mouvement les catégories figées (par exemple l'« arabité » et l'Occident), pour ouvrir sur un « ailleurs encore inconnu d'où partir, où chercher, hors du sens commun et du discours qui le nourrit. » La responsabilité du sujet intermédiatique est alors aussi celle de reconnaître cette simplification et ce mensonge, et de s'ouvrir sur un ailleurs inconnu, peut-être un ailleurs qui ne serait pas « captif de la signification ». Il s'agit de reconnaître « le multiple de l'être » dont parle Alain Badiou et de redéfinir le système de règles éthiques et cognitives, à partir de ce multiple qui ne se laisse pas réduire à un objet.

RÉCIT ET EXPÉRIENCE

Quelle est notre expérience de l'événement? Y a-t-il une expérience singulière? Comment l'événement s'inscrit-il dans notre mémoire? Les événements du 11 septembre nous avaient amené à nous poser ces questions. L'information, plausible, vérifiable, tue le récit, dit Benjamin dans « Le conteur¹ », et rend l'échange d'expériences impossible. Encore plus précisément, l'information qui a la prétention d'expliquer les événements et les psychologies dont elle rend compte, empêche le récit de devenir expérience chez le récepteur, arrête la dynamique qui va de l'expérience vécue au récit, puis encore à l'expérience vécue et au récit sans solution de continuité, dynamique rendue possible par l'opacité du récit et par son caractère immanent à la vie du narrateur. La plausibilité, la vérifiabilité, la vérité ne sont plus les traits caractéristiques essentiels de l'information, même si la tradition de leur crédibilité et de leur objectivité modèle encore les attentes des récepteurs. Parmi les conséquences, on voit se produire un phénomène intéressant: un « retour », au croisement des médias, à un récit dépourvu d'explication, qui déplace et potentiellement régénère l'expérience. *Le blanc de l'Algérie* de Assia Djebar semble confirmer cette tendance², un récit matérialisé dans une écriture contaminée par les médias de l'information et par le cinéma, un récit intrinsèquement intermédial. L'histoire récente de l'Algérie habite notre mémoire par des images et des sons avant qu'elle ne le soit par les textes: les reportages télévisés, les photos dans les journaux, les films (*La bataille d'Alger* (1966) de Pontecorvo, par exemple). Ce livre s'inscrit dans cette mémoire et reproduit une écriture presque audiovisuelle. La matière de l'histoire récente est *pro-voquée* par cette

31. Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », (*Œuvres III*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 [1936]).

32. Assia Djebar, *Le blanc de l'Algérie*, Paris, Éditions Albin Michel, 1995. Mais sur la page du titre, on lit bien: *Le blanc de l'Algérie. Récit*.

écriture-témoignage-reportage, n'appartenant plus au système scripturaire, à être présente dans le mode du récit.

Serait-il possible de voir dans la renaissance du récit, l'un des miracles du commencement? Là où on ne s'y attend pas du tout, l'improbable se réalise. L'intermédialité séparerait la vérité et l'information et, par la synchronie de plusieurs explications différentes, causerait la caducité de l'explication même (cet autre trait qui, pour Benjamin, caractérisait l'information³³). De même elle ouvrirait des horizons inconnus dont l'expérience produit un récit destiné à un sujet « mis en demeure de se redéfinir³⁴ ».

33. Walter Benjamin, « Le conteur », *Œuvres III*, p. 122-123.

34. Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, p. 131.