Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Membre de l'Université Paris Lumières

Ecole doctorale 138

Labo EA 4414, Histoire des arts et des représentations

Labex Arts h2h, Université Paris 8 Saint-Denis

Viviana LIPUMA

Les images à l'âge du silicium

Capitalisme, résistance et création (1970-2010)

Thèse présentée et soutenue publiquement le 21/03/2022

en vue de l'obtention du doctorat de PHILOSOPHIE de l'Université Paris Nanterre

sous la direction de Mme Anne Sauvagnargues (Université Paris Nanterre)

Jury :

Membre du jury	Mme Judith REVEL	Professeure, Université Paris Nanterre
Membre de jury	M. Maxime BOIDY	Maître de conférence, Université Gustave Eiffel
Directrice de thèse	Mme Anne SAUVAGNARGUES	Professeure, Université Paris Nanterre
Rapporteur	M. Guillaume SIBERTIN-BLANC	Professeur, Université Paris 8
Rapporteur	M. Dork ZABUNYAN	Professeur, Université Paris 8

Université Paris Ouest Nanterre - ED 138 « Lettres, langues et spectacle »
Labo Har, EA 4414, Histoire des arts et des représentations
Labex Arts h2h, Université Paris 8 Saint-Denis

Thèse présentée pour l'obtention du grade en
DOCTEURE EN PHILOSOPHIE ESTHÉTIQUE

le 21/03/2022
par Viviana LIPUMA

Les images à l'âge du silicium
Capitalisme, résistance et création (1970-2010)

Sous la direction de **Anne SAUVAGNARGUES**
Professeure des Universités, Université Paris Nanterre

« à ceux qui tiennent bon,
à ceux qui s'organisent.

à ceux qui portent des coups,
à ceux qui guettent le moment propice »

RÉSUMÉ DE THÈSE

Les images à l'âge du silicium
Capitalisme, résistance et création (1970-2010)

Par « silicium », nous désignons le *modus operandi* des sociétés capitalistes néolibérales dans la production et la modulation d'une subjectivité adaptée aux mutations économiques depuis l'apparition des machines cybernétiques dans les années 1970. Nous questionnons le rôle et l'impact que les images jouent dans ce processus, une fois que les transformations techniques débutées avec la bande vidéo (télévision) permettent une migration des supports fixes et des lieux prédéfinis, donnant lieu à une véritable invasion de nos cadres perceptifs et affectifs. S'interroger sur cette présence massive des images, c'est s'attacher à remonter aux conditions de leur production matérielle à l'ère des nouvelles technologies, c'est délimiter les enjeux politiques et économiques d'une production non-langagière de signes dans laquelle circulent les significations dominantes, notamment par le biais des médias et de la publicité. Mais c'est aussi dégager les conditions d'une réappropriation de la production matérielle et sémiotique, du surgissement de pratiques de *résistance au contrôle* par de nouveaux sujets politiques, nés du délitement des anciens repères culturels et qui du fait des difficultés relatives aux conditions de visibilité et d'action, font un usage original de ces nouveaux outils. Contre la compréhension de l'image en termes de représentation, de distance entre le référant et sa transposition, nous proposons une philosophie de l'image comme *acte* : point de départ d'une subjectivation et d'une production de la réalité, un ensemble de signes performatifs, agissant directement sur le réel et transformant les conditions de son habitation. Nous adoptons, pour ce faire, une démarche dynamique et différentielle qui nous mène à parler d'*images* données d'emblée dans une multiplicité de modes d'existence (web, médias, cinéma, vidéo) et dans des réseaux de significations conflictuels, où coexistent exercice de pouvoir et mise en branle de contre-pouvoirs.

C'est à partir de cette fonction sociale et politique des images que naissent les problèmes relatifs à leur appartenance au régime esthétique des arts visuels et, de l'autre côté, les problèmes relatifs au *gradient de rupture et de transformation* du tissu social auxquels les arts peuvent légitimement prétendre. Si l'art n'est pas un signifiant éternel, mais soumis aux transformations sociales et historiques, nous devons questionner son devenir au sein de la culture matérielle du capitalisme et sa capacité à induire une reconfiguration des manières de sentir *et* d'agir. Nous posons le problème de sa dissolution dans les formes de vie concrètes, et de la transformation créative des formes classiques de faire la politique (artivisme) : un nouveau « paradigme esthétique » traversé par un usage capillaire du réseau internet qui bouleverse les cadres de la théorie esthétique. Comment une *politique des images* participe-t-elle de cette double redéfinition

de la sphère esthétique et de la sphère politique ? La philosophie constructiviste de Deleuze et Guattari, par l'attention qu'elle prête aux agencements économiques et sociaux au sein desquels de nouvelles pratiques et de nouveaux énoncés peuvent voir le jour, et par le riche dialogue qu'elle établit avec d'autres pans de la production théorique pour la compréhension du monde contemporain (Foucault, Marx, Negri), constitue le fil rouge de notre enquête, en même temps qu'interviennent les problématiques de l'Iconographie politique et des Visual Studies (Mirzoeff, Mitchell, Crary, Flusser).

Mots-clés : ***Deleuze et Guattari, Visual Studies, sociétés de contrôle, image, philosophie de l'art, capitalisme, micro-politique, culture matérielle, philosophie de la technique, sémiotique, médias, production de la subjectivité, minorités.***

ABSTRACT

Images in the silicon age
Capitalism, resistance and creation (1970-2010)

By "silicon", we designate the *modus operandi* of neoliberal capitalist societies in the production and modulation of a subjectivity adapted to economic changes since the appearance of digital and cybernetic machines in the 1970s. We question the role and the impact that images play in this process, once the technical transformations started with the videotape (television) allow a migration of fixed supports and predefined places, giving rise to a real invasion of our perceptual and emotional frameworks. Wondering about this massive presence of images means focusing on going back to the conditions of their material production in the era of new technologies, delimiting the political and economic stakes of a non-language production of signs in which the dominant meanings circulate, in particular through the media and advertising. But it means also identifying the conditions for a re-appropriation of this material and semiotic production, and therefore the conditions for the emergence of practices of *resistance to control*, by new political subjects born from the disintegration of old cultural landmarks and which make original use of these new tools, because of the difficulties relating to visibility and action conditions. Against the understanding of the image in terms of representation, of distance between the referent and its transposition, we thus propose a philosophy of the *image as act,* the starting point for the subjectivation and the production of reality, a set of signs acting directly on reality and transforming the conditions of its habitation. We adopt a dynamic and differential approach which leads us to speak of images, given straight away in a multiplicity of modes of existence (web, media, cinema, video) and in opposite and conflictual networks of meanings, where the exercise of power and the setting in motion of counter-powers coexist.

From these social and political functions of images, problems relating to their belonging to the aesthetic regime of the visual arts arise, and, on the other hand, problems relating to

the gradient of rupture and transformation of the social fabric to which the arts can legitimately claim. If art is not an eternal signifier, but well subject to social and historical transformations, we must question its future within the material culture of capitalism and its capacity to induce a reconfiguration of the ways of feeling and acting. We therefore pose the problem of the dissolution of art in concrete life forms, and the creative transformation of classical forms of making politics (artivism): a new "aesthetic paradigm" crossed by a capillary and distributed use of the network internet which radically upsets the frameworks of aesthetic theory. How does a politics of images participate in this double redefinition of the aesthetic sphere and the political sphere? The constructivist philosophy of Deleuze and Guattari, by the attention it pays to economic and social arrangements in which new practices and new statements can emerge, and by the rich dialogue it establishes with other sections theoretical production for the understanding of the contemporary world (Foucault, Marx, Negri), constitutes the common thread of our investigation, at the same time as the issues of political Iconography and Visual Studies (Mirzoeff, Mitchell, Crary, Flusser).

Keywords: ***Deleuze and Guattari, Visual Studies, societies of control, image, philosophy of art, capitalism, micro-politics, material culture, philosophy of technique, semiotics, media, production of subjectivity, minorities.***

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice, Anne Sauvagnargues, pour m'avoir aidée à bâtir le projet de cette thèse, pour m'avoir préparée à l'obtention de la bourse de doctorat et pour avoir fait confiance dans le fait que j'allais la terminer après chacune de mes disparitions. Porteuse d'un projet de reformulation des enjeux politiques qui se nouent autour de la fabrication d'objets esthétiques, elle réunit autour d'elle des chercheur.se.s aux projets communicants. Le séminaire doctoral de Nanterre qu'elle anime a ainsi été le lieu des premiers exposés et des premiers échanges permettant aux idées ici présentées de se dessiner peu à peu.

Je remercie les membres du jury, Maxime Boidy, Yves Citton, Judith Revel, Guillaume Sibertin-Blanc et Dork Zabunyan, pour avoir été mes interlocuteurs silencieux durant ces années de doctorat, pour me faire l'honneur de lire mon travail et me donner la chance de le discuter à vive voix. Je remercie en particulier Maxime Boidy pour le séminaire « Iconographie politique », pour contribuer par son travail de traduction à l'implantation des études visuelles en France et pour me confier depuis trois ans les séminaires d'art vidéo et d'arts visuels contemporains au sein du département d'études visuelles de l'Université Gustave Eiffel où j'ai énormément de plaisir à enseigner.

Cette thèse n'aurait pu voir le jour sans le financement du *Labex h2h* de l'Université Paris 8. Les trois premières années ont été dédiées à la construction de l'objet de recherche, et en ce sens ont été décisives pour qu'il existe. Les conditions de la recherche en France ne sont pas optimales, en raison de la durée du contrat et de la charge d'enseignement qui l'accompagne. A partir de la troisième année, j'ai dû mettre la thèse entre parenthèses de septembre à juin de chaque année. Mais je mesure ma chance par rapport aux étudiant.e.s qui auto-financent leur travail d'un bout à l'autre. A eux.elles, toute mon admiration.

Je remercie chaleureusement Vincent Beaubois, Camille Chamois, Maël Guesdon et Claire Thouvenot - la « Nanterre team », pour s'être proposé.e.s de relire des parties de mon manuscrit, pour leurs remarques et leurs encouragements, ce qui m'a catapultée des années après la fin des études, le début de la vie active et les distances qui s'instaurent tristement à l'âge adulte, dans cette atmosphère d'amitié intellectuelle si particulière aux « années de fac ». Je remercie David Amalric pour son aide précieuse à la toute fin de la course.

Je remercie Mauricio Rocha, Rodrigo Guéron, Tatiana Roque et Oiara Bonilla pour leur séminaire multi-pistes sur la philosophie de Deleuze et Guattari qui s'est tenu à la PUC de Rio de Janeiro en 2012, et qui a été pour moi l'occasion de découvrir ces auteurs au prisme d'une pratique des savoirs traversée par un engagement politique très fort. C'est aux passerelles entre leurs cours et les rues de Cinelandia, où on assistait à l'explosion joyeuse des minorités en lutte dans une conjecture politique alors favorable, que je dois les premières intuitions de cette thèse. La décade de Cerisy de 2016 m'a permis de les retrouver dans un cadre plus bucolique. Je remercie Marlon Miguel pour m'avoir mis en contact avec ces gens

formidables et pour son aide lors de mon installation au Brésil ; je remercie Lucas Parente pour son accueil à Jardim Botânico, sa logorrhée et ses synapses mentales ; je remercie Clarissa Ribeiro pour m'avoir introduit au groupe Art et communication de l'UFRJ et au projet transféministe *CasaNem,* pour m'avoir permis d'intégrer une colocation homoaffective non-binaire à deux reprises ; je remercie Vladimir Moreira Lima pour son séminaire de lecture sur *L'Anti-Oedipe* à la UERJ et pour sa connaissance stimulante des écrits de Guattari. La nécessité de maintenir un investissement de qualité dans l'enseignement supérieur au Brésil, au lieu de fermer les programmes de recherche les uns après les autres comme il arrive depuis les gouvernements Temer et Bolsonaro, me semble largement démontrée par les agissements de chacune de ces personnes.

Je remercie Elise Queslin, Yasmina, Julien Sergère, mes élèves du Lycée Gerville Réache de Basse Terre, les randonnées solitaires et le gwoka pour m'avoir fait tenir bon dans cette longue traversée du désert qu'a été la Guadeloupe. L'ethnographie n'est pas une mince affaire.

Je remercie Leo Tsoy, Darya Apakhonchich, Max Strapov et Natalya Petuhova pour m'avoir introduit dans les milieux artivistes de Saint-Petersbourg aussitôt après mon arrivée sur le sol russe, pour avoir toujours montré beaucoup de curiosité à l'égard de mes expériences politiques passées, pour m'avoir invitée aux performances du Musée de l'Anticonformisme, aux expositions dans les kommunalka, à l'atelier d'arts visuels de l'Hopital psychiatrique, aux manifestations non autorisées, aux réunions et aux laboratoires féministes de *Rebra Evi*. Et surtout pour leur immense courage de continuer à bricoler et à rire malgré la force terrassante des vents contraires. Je remercie Raphaëlle Brin, Jacques Petitier et Aude-Cécile Monnot (CUF de Saint-Petersbourg), Robin Cabellero, Karl Sarafadis et Laure Sizaire (CUF de Moscou), Natasha, Tanya, Dasha, Valentina et le groupe de capoeira CDO-SPB pour avoir rendu mon séjour dans la glaciale Russie plus amical.

Mon retour à Paris et le début de la rédaction n'auraient pas été possibles sans l'aide inestimable de Daniel et de Mélodie Bonnat, dont l'amour pour les sciences et pour l'art est un véritable moteur de vie, et qui m'ont accueillie dans leur superbe maison pour que je puisse retrouver un cadre de vie propice au travail. Il s'agit d'une récidive, puisque c'est à leur accueil que je dois également d'avoir obtenu l'agrégation en juillet 2011.

Je remercie Luca Caselli pour nos échanges qui m'ont toujours marquée, pour ses listes bibliographiques et pour son érudition au service exclusif de l'agir politique. Je remercie Julia Naidin et Fernando Codeço (*CasaDuna*) pour construire devant des dunes de sable qui s'avancent inéluctablement à Atafona un agencement esthético-écologique anti-capitaliste. Je remercie Damien Elkind qui à deux semaines de son rendu de thèse a pris une journée entière pour bâtir avec moi une première esquisse du plan de travail, débloquant de la sorte le processus d'écriture.

Je remercie mes amis de longue date de la rue Proudhon, David Amalric, Mona et Loraine Gerardin-Laverge, Hugo Jarry et Éric Vernier, pour m'avoir laissée occuper leur chambre ou leur canapé lors de mes allers-retours vers/depuis le monde, pour les échanges intellectuels qui se sont certes faits plus rares, mais qui restent pour moi une matrice très importante à laquelle je n'ai jamais cessé de me confronter. Pour leurs fêtes dangereuses et leur passion pour la musique.

Autre grand foyer d'échanges durant ces années de doctorat a été le collectif *Matière Revue* dans sa phase Cachan, cœur pulsant de mon Brésil à Paris et condensé d'affects délurés : je remercie Diogo Oliveria, Vincent Pouydesseau, Luciana Araujo et Carol Alfradique pour avoir fait de cet endroit une plaque tournante de personnes extraordinaires (Viviana y Diogo, par exemple). Je remercie en particulier Carol pour sa douceur des deux côtés de l'Atlantique et pour son compagnonnage à la BNF aux pires heures du mois de décembre et du mois d'août.

Je remercie Anna Merli, Costanza Paterno', Deina Garigale et Noémie Serfaty, pour être depuis près de deux décennies mes sœurs spirituelles, pour me faire sentir si sûre que c'est jusqu'au bout, et pour me montrer par leur calme au milieu de leurs enfants courant dans tous les sens qu'on n'est peut-être jamais prêt mais qu'on fait toujours avec.

Je remercie Stéphane, courageusement entré dans ma vie en début de rédaction, pour sa curiosité et son intelligence, pour ses réparties et son soutien indéfectible, mais aussi pour son hédonisme et son bon goût qui ont ménagé les meilleures pauses que ce travail pouvait espérer, faites de soleil, de plage, de surf, de discussions et de mets. Je le remercie pour m'avoir accueillie chez lui en pleine pandémie, et je remercie Maxence d'avoir été si compréhensif du haut de ses 16 ans.

Dedico questo lavoro a mia madre e mio padre, Alfonsa Pardo e Aurelio Lipuma. Per avere sempre creduto in me, per la loro fiducia incondizionata riguardo a cio' che avrei fatto in Francia a 16 anni e per il loro supporto economico al proseguimento dei miei studi anche quando le cose andavano malissimo a casa. Li ringrazio per avermi offerto le basi morali e materiali del mio impegno politico ma soprattutto per aver lasciato a me, Mario, Eleonora e Federica - miei specchi e miei pilastri, la libertà di poter inventare la nostra vita come volevamo, senza la paura legittima di chi vuole proteggere i propri piccoli in questo mondo cane. Se siamo quello che siamo, é perché voi siete quello che siete.

ABRÉVIATIONS

Liste des abréviations :

SP	FOUCAULT M., *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
OEP	FOUCAULT M., «L'œil du pouvoir », in *Dits et écrits*, tome III, 1976-1979, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994.
MC	FOUCAULT M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
VS	FOUCAULT M., *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir,* Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 2018 (1976).
NP	FOUCAULT M., *Naissance de la biopolitique (1978-1979)*, Paris, EHESS, Gallimard, Le Seuil, coll. « Hautes études », 2004
AO	DELEUZE G., GUATTARI F., *L'Anti-Oedipe, Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972.
MP	DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
Pp	DELEUZE G., *Pourparlers 1972 - 1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
F	DELEUZE G., *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986.
IM	DELEUZE G., *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.
IT	DELEUZE G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.
ID	DELEUZE G., *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
AH	GUATTARI F., *Les années d'hiver : 1980-1985* (recueil d'articles), Paris, Les Prairies ordinaires, préface de François Cusset, 2009.
RM	GUATTARI F., *La révolution moléculaire* (recueil d'articles), édition de Stéphane Nadaud, Paris, Les Prairies ordinaires, 2012.
LF	GUATTARI F., *Lignes de fuite, Pour un autre monde de possibles*, 1979 (posthume), Tour d'Aigues, Éditions de L'Aube, coll. « Monde en cours », préface de Liane Mozère, 2011.
CH	GUATTARI F., *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.
QqE ?	GUATTARI F., *Qu'est-ce que l'écosophie ?1985-1992* (posthume, recueil d'articles agencés par Stéphane Nadaud), Paris, Lignes, 2013.
FR	MARX K.,« Capital fixe et développement des forces productives », in K. Marx, *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, trad. J.-P. Lefebvre *et alii,* Paris, Éditions sociales, 2011.

K MARX K., *Le capital : critique de l'économie politique. Livre premier*, publié sous la responsabilité de Jean-Pierre Lefebvre ;traduction de la quatrième édition allemande par Étienne Balibar, Gérard Cornillet, Geneviève Espagne, et al., Paris, PUF, 2006.

MEOT SIMONDON S., *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 (1958).

MCy HARAWAY D., *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences - Fictions - Féminismes*, Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, éditions Exils, coll. « Essais », 2007.

Liste des acronymes :

BTTP	Baisse tendancielle des taux des profits
CsO	Corps sans organes
OCDE	Organisation de coopération et de développement économiques
OCC	Composition organique du capital
NTIC	Nouvelles technologies de l'information et de la communication

AVERTISSEMENT

Cette thèse comporte 720 pages, 53 figures et 8 graphiques.
Pour une meilleure fluidité de la lecture, j'ai préféré intégrer ces éléments au texte au lieu de les rassembler dans un volume à part.

Sauf indication contraire, toutes les citations soulignées en italiques le sont par moi-même.

L'écriture inclusive n'est pas systématique dans le texte. Je ne l'emploie que lorsque les sujets de mon propos sont les minorités politiques. Cela s'explique par des habitudes de pensée et de langage que je suis lentement en train de changer.

SOMMAIRE

PROLOGUE
L'homme à la caméra, 19

INTRODUCTION GÉNÉRALE
Malaise dans l'esthétique, malaise dans la micropolitique, 24

I.1 *Silicium* : images et néolibéralisme, 24
I.2 Problèmes relatifs à la définition d'une *résistance* au silicium, 48
I.3 Plan d'étude, 65

PREMIÈRE PARTIE
La production de la subjectivité dans et par la culture visuelle, 71

INTRODUCTION, 73

CHAPITRE 1 Le « dispositif » comme dispositif de la vision, 78
1.1 Épistémès, manières de voir/manières de penser, 78
1.2 Le rôle de la vision dans les dispositifs de pouvoir, 90
1.3 La vision comme dispositif : la visualité, 106
1.4 Esquisse du régime scopique contemporain, 124
1.5 Idéalisme de l'épistémè : de l'hypothèse d'un régime scopique *dominant,* 154

CHAPITRE 2 L'hégémonie visuelle, des signes aux médias : les ressorts du sémiocapitalisme, 163
2.1 Nommer le visible : les opérations signifiantes du sémiocapitalisme, 163
2.2 Socio-pragmatique des signes visuels : les images entre schèmes et clichés, 188
2.3 Vivre en médiacratie: médium, image et visuel, 222
2.4 L'hégémonie comme opérateur politique, 247

DEUXIÈME PARTIE
« Résistances » : la fabrique des modes de vie, 259

INTRODUCTION, 261

CHAPITRE 3 Vers une « ère post-média » : subjectivations techniques, 265
3.1 Post-média, post-humain et postmodernisme - spécificités du régime de technicité contemporain, 265
3.2 Ontogenèses de l'« human engineering », de l'individuation à la subjectivation, 285
3.3 La synergie machinique : problèmes socio-économiques, 309
3.4 Poétique des cyborgs , les imaginaires politiques de la symbiose technique, 373
3.5 « Médiascape » : de la techno-culture aux NTIC, 399

CHAPITRE 4 Briser le dispositif, créer des contre-dispositifs, 404
4.1 Les « images virtuelles » du cinéma. Limites de l'analyse deleuzienne pour les images-silicium, 404
4.2 Les « images dialectiques » de l'art-vidéo. Une nouvelle pédagogie de la perception, 442
4.3 Les « images radicales » de la *vidéopoïese*. Hors-champ de l'art et pratiques artivistes du réseau, 491

TROISIÈME PARTIE
La micropolitique à l'horizon d'aucune révolution, 565

INTRODUCTION, 567

CHAPITRE 5 Connectivités de l' « Empire », résurgences fascistes, 570
5.1 Le « troisième âge du capitalisme » : œcuménique, financier et technologiquement connecté, 570
5.1 Le « tournant informationnel » du capitalisme, 579
5.2 Société de la connaissance, idéologie de l'information ou marchandisation du « general intellect » ?, 615
5.3 Braquages identitaires, résurgences fascistes, 644

CONCLUSION, 663

BIBLIOGRAPHIE, 678
TABLE DES ILLUSTRATIONS, 708

TABLE DES MATIÈRES, 711

PROLOGUE
L'homme à la caméra

Derrière un homme au fusil, il y a un homme à la caméra. Devant les deux hommes, un homme qui n'est pas encore mort[1]. Lorsque, confronté à ce lot d'images qui ont tissé le récit visuel du 20ème siècle, on effectue ce léger déplacement de ce que ces images montrent aux conditions de leur production naît un certain malaise. On se demande ce que l'on aurait fait face à la jeune femme vietnamienne qui brûle au napalm, ce que le photographe qui l'immortalise alors qu'elle se meure aurait pu faire *d'autre* que la photographier. On se demande si un autre geste n'aurait pu changer le cours de l'événement se déroulant devant l'œil de l'appareil. On marque avec netteté une *situation des corps*, présents et actuels, et la manière dont le corps du photographe se met en jeu a quelque chose de profondément dérangeant. Deux côtés de l'image : de l'un, le geste qui appuie sur la gâchette, de l'autre, juste derrière, celui qui appuie sur le déclic. Seulement, déjà projeté dans les villes du monde entier, devançant l'histoire d'au moins douze heure, ce geste est en quelque sorte la négation d'un geste. Il ne fait qu'enregistrer ce qui est en train de se passer au lieu d'intervenir directement sur le réel, il ne fait que *représenter* un événement au lieu de réagir à lui pour en changer le cours. Il promet déplacer la réaction à une échelle plus vaste - « il faut que tout le monde sache », mais l'éventualité d'une telle réaction annule définitivement tout effet compensatoire.

1 Mehdi LALLAOUI et Bernard LANGLOIS, *Les Massacres de Sétif, un certain 8 mai 1945*, Point du jour, Mémoires vives Production, La Sept ARTE, 1995.

Peut-être aurait-il fallu prendre cette promesse au sérieux, la considérer en tout cas avec plus de générosité. Car tant que les images étaient parcimonieuses, tant qu'elles ne mettaient pas en échec toute tentative d'analyse par un constant bavardage, tant qu'elles n'obstruaient pas les yeux à force de vouloir confirmer, de la manière la plus banale, que le monde est bien comme il est, on pouvait encore faire le pari d'une capacité à affecter, à choquer, à bouleverser ceux.celles à qui elles parvenaient. Au point de susciter des remous, une certaine agitation et, qui sait, jusqu'une réaction. Si on essaie d'imaginer à quoi ressembleraient ces images, force est d'admettre qu'elles ne seraient pas nos contemporaines. Il y a comme un anachronisme dans la pensée d'un quelconque bouleversement susceptible d'être provoqué par des images. Un flux sans épines remplace l'écorchure du tissu des sensations, un flux auquel nous participons activement, en créant nos propres images, en en ajoutant toujours des nouvelles aux existantes, en les diffusant à une échelle planétaire par les nouveaux moyens techniques de diffusion et de partage. Flux qui nous interdit de sortir d'un rapport de redondance, nauséabonde, des images avec d'autres images.

Les images, soumises au droit d'auteur,
ont été retirées de la version de diffusion
internet de la thèse.

Il deviendrait désormais impossible de parvenir à distinguer ce qui appartient à l'image et ce qui appartient de la réalité[2]. Non que cette distinction soit importante en elle-même, comme une certaine critique de la « société du spectacle » a longtemps voulu

2 « De quoi parle-t-on et que nous dit-on au juste lorsque l'on affirme que désormais il n'y a plus de réalité mais seulement des images ou, à l'inverse, qu'il n'y a désormais plus d'images mais seulement une réalité se représentant incessamment à elle-même ? Ces deux discours semblent opposés. Nous savons pourtant qu'ils ne cessent de se transformer l'un dans l'autre au nom d'un raisonnement élémentaire : s'il n'y a plus que des images, il n'y a plus d'autre de l'image. Et s'il n'y a plus d'autre de l'image, la notion même d'image perd son contenu, il n'y a plus d'image ». Jacques RANCIÈRE, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 9.

nous le faire croire. Car ce qui importe est plutôt de constater que le monde se transformant en images, ou les images passant à constituer la matière du monde, tout semble continuer de la même manière, c'est-à-dire avancer inéluctablement vers le pire. Images du scandale, images de l'horreur, images de l'intolérable. Les têtes roulent sur Snapchat. Comme l'homme à la caméra, nous sommes prêts à appuyer sur le déclic, munis (ou non) d'appareils. Mais une crise de l'action semble s'être déclarée, telle une hémorragie que nous ne savons pas arrêter.

Du contenu que les images véhiculent aux conditions de leur production et de leur diffusion, le déplacement n'aura pas été suffisamment fort pour écarter la suspicion qui pèse sur elles. Car ce malaise est en réalité celui que nous éprouvons *vis-à-vis des images*. Simulacres dans un monde réel, filtre opaque entre soi et les choses, séparation entre les corps aggravée par l'interposition des appareils techniques, vecteur de virtualisation de ce qui advient ici et maintenant, les images suscitent une profonde méfiance - ontologique peut-être, politique à coup sûr. Une chaise est plus utile que la représentation d'une chaise, disait Platon. De la même manière, on pourrait affirmer sans guère risquer d'être taxé de radical que pour contrer un acte de barbarie une action directe est plus efficace que sa transmission en mundovision. L'une accomplit sans médiations ce que l'autre appelle de tous ses vœux. Malaise nécessaire face à la *représentation*, là où un sentiment d'urgence nous prend littéralement à la gorge, nous tourmente jusqu'à commander aux mains de trouver un remède peut-être plus approprié. Ne serait-ce que de briser des vitrines. L'iconoclasme militant a depuis Platon fait son chemin, se soldant de nos jours tantôt par la destruction des caméras de surveillance parsemant nos villes, tantôt par l'expulsion physique des journalistes présents en une manifestation, dans les meilleurs des cas par un désintérêt affiché, revendiqué, pour ceux.celles qui dans les propres lignes d'un mouvement social tentent développer une stratégie médiatique. De toute façon, on sait que « la révolution ne sera pas télévisée »[3], non seulement parce que les médias traceraient dans les images leur propre récit, évidemment suspect, mais plus encore parce que révolution et images appartiennent à deux sphères distinctes.

En ces conditions, que peut signifier une *politique des images* ? Comment envisager

3 *The Revolution Will Not Be Televised* est le titre musical le plus connu de l'écrivain et compositeur noir-américain Gil Scott-Heron de l'année 1970. « You will not be able to stay home, brother /You will not be able to plug in, turn on and cop out/ You will not be able to lose yourself on skag/ And skip out for beer during commercials, because /The revolution will not be televised/ The revolution will not be televised/ The revolution will not be brought to you/ By Xerox in four parts without commercial interruptions » (en ligne, https://www.youtube.com/watch?v=vwSRqaZGsPw).

l'existence même d'une telle politique, pour peu que l'on ne prête pas à ce terme le sens confortablement vague qui transforme tout ce qu'on entreprend en « acte révolutionnaire », pour peu qu'on accorde qu'une politique ne peut que se réaliser sur un plan qui préparé à des niveaux sensoriel, libidinal, culturel, existentiel, ne peut en définitive n'être que celui des corps qui agissent ? Il semblerait que les images aient toujours à faire un pas du côté de ce qui les déborde, à se justifier d'être ce qu'elles sont et à s'excuser de ne pas être ce qu'elles ne sont pas. À l'instar de la philosophie dans l'adage marxiste, elles doivent cesser de représenter le monde et poursuivre l'objectif sinon de le transformer (car les images ne peuvent sans doute prétendre à tant), du moins d'aider ceux.celles qui le transforment, dans des conditions de possibilité encore à définir. *Ou bien*, c'est qu'il y a dans cette conception de l'image comme représentation et de la politique comme transformation du monde, un double héritage, théorique et pratique, qui littéralement n o u s *paralyse*, qui nous empêche d'ouvrir de nouvelles perspectives politiques par une rénovation des cadres de pensée et d'action. Peut-être serions-nous alors capables de briser enfin la dynamique pluriséculaire qui fait de nos vies le lieu où se consomme, fatalement, la défaite et le martyr. Pour qui est fatigué de perdre, mais ne sait pas comment gagner sans rassembler aux gagnants qu'il a combattu, il s'agit là d'un vrai problème.

Cette recherche se veut une tentative, d'abord affective, d'esquisser les nouveaux contours du politique et de l'esthétique pour faire face aux défis du monde contemporain. Elle a débuté après une formation aux métiers de l'image à l'INA Sup, dans un contexte politique qui semblait alors favorable à l'éclosion de subjectivités prêtes à s'affirmer comme les sujets d'une nouvelle politique. Les souvenirs d'un « printemps arabe » bruissaient encore lorsqu'une jeunesse turque, écologiste et opposée à l'islamisme politique de Erdoğan, descend dans la rue pour défendre le Parc Gezi contre la rénovation de la caserne Taksim destinée à abriter un centre commercial. De l'autre côté du globe, quelques jours plus tard, les habitants de Rio de Janeiro se révoltent contre l'augmentation de 20 centimes du prix du ticket de bus et réclament une investigation sur les financements publics dont profitent les compagnies privées des transports. Au milieu, un mouvement pacifiste secoue la paisible Sicile, qui s'oppose à la construction d'une base militaire de télécommunications de la *US Navy* au sein d'un site naturel protégé. C'était en juin 2013. En quelques semaines des soulèvements ont éclaté dans toute la Turquie, ont gagné plus de trois cents villes au Brésil, en même temps que d'importants bataillons des squats historiques de Milan, de Bologne et de Rome (Macao, Forte Prenestina)

prenaient la route du sud d'Italie pour rejoindre le mouvement anti-militariste NO MUOS. L'usage tactique des outils et des réseaux numériques, la rapide constitution de médias alternatifs, la création quotidienne de nouvelles manières de manifester, de réaliser un blocage, d'organiser le mouvement ont marqué à différents degrés ces trois foyers de résistance. Il me fallait suivre leur devenir et cerner avec un outillage conceptuel bricolé à la hâte tous les événements qui allaient témoigner de ce même élan, parfois même choisir les destinations pour mener l'enquête. Au Brésil, j'ai ainsi participé au mouvement de soutien aux habitants de la « Favela Telerj » après leur brutale expulsion par la police militaire de Eduardo Paes (printemps 2014), au mouvement féministe « Primavera das mulheres » (automne 2014) et assisté à la mise en place du projet transféministe *CasaNem* (automne 2016) ; à Paris, j'ai fait partie de l'Atelier du squat *Le Transfo* de Bagnolet (automne 2013) ; en Guadeloupe, j'ai suivi de près la politique culturelle du groupe *Voukoum* à l'occasion des événements célébrant la mémoire du massacre de mai 1967 à Pointe-à-Pitre (2017) ; en Russie, j'ai assisté à la fondation du lieu associatif *Rosi Dom* mis en place par le collectif féministe *Rebra Evi* et participé à plusieurs des projets visuels du collectif. Partagée entre la rue, internet et les livres, au contact étroit d'acteurs de mouvements sociaux, de média-activistes, d'agitateurs culturels et surtout de gens ordinaires, cette recherche a été l'occasion d'observer les agissements encore vifs du double héritage qui scinde en deux art et politique, de le questionner du dedans, et finalement d'expérimenter l'existence d'un « lieu » (*lugar de fala*, disent les brésiliens) d'où pouvoir à présent écrire.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Malaise dans l'esthétique, malaise dans la micropolitique

D'ici, de ce pays où nous respirions mal un air chaque jour plus
raréfié, où nous nous sentions chaque jour plus étrangers,
ne pouvait nous venir que cette usure qui nous bouffait,
à force de vide, à force d'imposture. Faute de mieux, nous nous payions
de mots, l'aventure était littéraire, l'engagement platonique.
La révolution demain, la révolution possible,
combien d'entre nous y croyaient encore ?
Pierre Peuchmaurd, *Plus vivants que jamais,* 1968

I.1 *Silicium*: images et néolibéralisme

Ce travail de recherche vise à comprendre le rôle joué par les images dans les processus de production et de modulation de la subjectivité à partir des années 1970 et jusqu'aux années 2010. L'objectif poursuivi est double : d'une part, cerner leur importance pour l'exercice de la gouvernementalité néolibérale dans les sociétés capitalistes contemporaines, ce qui exige d'expliciter en amont les mécanismes sur lesquels repose leur agentivité (*agency*) ; de l'autre, étudier la manière dont elles ont été investies au cours de cette même période par de nouveaux sujets politiques qu'on identifie par les termes de *minorités* et *subalternes*, tant pour s'affirmer comme des sujets d'énonciation que pour contester les codes sociaux s'imposant par les images, dont ils.elles ont historiquement fait les frais pour y figurer comme les objets d'une assignation. C'est à partir d'une analyse des images comme lieu d'une *dispute sur la production de la subjectivité et sur la production du sens*, qui prendra appui sur des études de cas relevant de l'histoire des arts, de la sociologie des médias et de l'ethnographie digitale, qu'on sera à même d'évaluer la portée politique de la « micropolitique », c'est-à-dire de questionner la capacité pour ces nouveaux sujets de créer (ou non) une force collective susceptible de mettre en échec la forme

d'organisation des rapports socio-économiques qu'on nomme « capitalisme ».

L'importance des études visuelles (*visual studies*) pour la construction d'un nouveau paradigme de l'image

De l'ontologie platonicienne au projet d'une iconologie pragmatique

Nous entendons le terme « image » en un sens qu'il faut tout de suite préciser, dans la mesure où il va à l'encontre de la conception avancée par la philosophie depuis Platon, et dont, du fait de notre formation, nous pourrions être tributaires. Parmi les textes majeurs du philosophe (*Le Sophiste* et *La République*) et d'une manière non marginale, l'image a un statut négatif qui justifie son discrédit et incite à la méfiance. La raison est double. D'une part, au niveau noétique, l'image se présente comme une *représentation* de la réalité, à laquelle elle se réfère par un système de correspondances graphiques répondant au concept de *mimesis*. Cela comporte deux dangers : le premier est la possibilité d'une dissemblance voire d'une contrefaçon de la réalité – l'image devenant le lieu du mensonge et du mythe ; le second est d'empêcher la saisie intuitionnelle de la Forme (eidos) - son acte poïétique la réduisant à une réalité sensible, accessible par un degré moindre de science (l'expérience). D'autre part, au niveau ontologique, l'image est chez Platon l'autre de la Forme : dérivée d'un modèle à son tour sensible (paradeigma), elle se présente comme un moindre-être, voire un non-être, autrement dit un simple simulacre[4]. Or, aussi enracinée dans les problèmes spécifiques de la philosophie platonicienne qu'une telle conception de l'image puisse paraître, elle a en réalité innervé la pensée occidentale. Que toute image soit « l'image de quelque chose », pourrions-nous dire en paraphrasant Husserl, qu'elle doive être comprise suivant la problématique canonique de la représentation de la réalité, de la forme renvoyant à un contenu, du signifiant et du signifié, voilà qui a durablement structuré toute théorie de l'image non seulement en philosophie (Heidegger, Gadamer, Sartre)[5], mais aussi en histoire de l'art. L'iconologie, cette « science de l'image » initiée par Aby Warburg, mais qui contrairement à la linguistique n'a jamais développé les outils heuristiques de sa propre systématisation, a été assimilée dès les générations suivantes (Panofsky et Gombrich) à l'iconographie, à savoir *l'étude des représentations*, des messages véhiculés par elles et de

4 Jean-Jacques WUNENBURGER, « L'idole au regard de la philosophie des images », *Protée* n° 29/3, 2001, pp. 7–16.

5 Martin HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962 (1950) ; Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode*, éd. intégrale, Paris, Seuil, 1996 ; Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire*, Coll. « Quadrige », Paris, PUF, 1989 (1936).

leur appartenance à un système de pensée, justifiant qu'on puisse les analyser dès lors comme ses manifestations symboliques[6].

Notre pas de côté par rapport à cette conception de l'image n'a toutefois pas comme but de rallier une *autre* ontologie, celle qui « renverse le platonisme » pour se situer sur un plan d'immanence, qui refuse le dualisme entre idée et chose, entre copie et modèle, au nom d'un refus plus radical de l'établissement de toute hiérarchie ontologique entre les êtres. On ne saurait nier l'importance de ce geste philosophique, rattaché au nom de Gilles Deleuze[7], qui met un terme au verticalisme des « profondeurs », qui en finit avec la subordination de l'immanence à l'idéalité et délaisse l'Être au profit des étants. Il est courageux et a ouvert des perspectives importantes pour la pensée au 20ème siècle, dont on ne mesure pas encore entièrement les effets en histoire de l'art. Keith Moxey cite ainsi le travail de Deleuze, Guattari et leur acolyte Alain Badiou, pour mettre en avant un foyer théorique possible d'une « nouvelle exigence ontologique » qui anime la discipline et qui vise à rendre compte de la *présence* de l'image[8]. Dans la perspective de la nouvelle ontologie, le simulacre peut enfin détrôner l'Idée et « détruire les modèles et les copies pour instaurer le chaos qui crée ». Voilà une bonne nouvelle. Reste qu'étudier la puissance de l'image à l'aune de la révolution de son statut ontologique se situe au plus loin de nos préoccupations. Seule nous importe dans le cadre de la présente étude l'image en tant que *réalité historico-sociale*. Quitte à s'intéresser aux étants, autant le faire en

6 C'est Erwin PANOFVSKY qui est à l'initiative d'une lecture des images de l'art comme surface d'inscription d'un ensemble de symboles et des « formes symboliques » qui doivent être analysée à partir de l'horizon culturel de la signification que telles images possèdent. Cela réduit grandement, à notre sens, la portée du geste de Warburg, intéressé qu'il était à étudier la manière dont les images (et même les symboles) ne signifient pas quelque chose mais ont une portée pratique, à l'instar du sacrifice du serpent dans les rituels des Hopis qu'il a côtoyés entre 1895-1896 lors d'un voyage au Sud-Ouest des États-Unis. Aby WARBURG, *Le Rituel du serpent : Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula, 2003. Par rapport à ces recherches, Panofsky semble faire un bond en arrière en revenant à un platonisme des images par son insistance sur la représentation : *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance,* Paris, Gallimard, 1967 (1939) et *La Perspective comme forme symbolique,* Paris, Éditions de Minuit, 1975 (1924). Ernest GOMBRICH assumera quant à lui l'héritage panofskien dans *Histoire de l'art*, Oxford, Phaidon, 2012 (1950), *The Image and the Eye,* Oxford, Phaidon, 1982 et *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, NRF, Paris, Gallimard, 1987. Son importance pour la vulgarisation de l'histoire de l'art explique qu'une telle approche des images ait largement dominé la discipline dans la deuxième partie du 20ème siècle.

7 « Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction. Des deux séries divergentes au moins intériorisées dans le simulacre, aucune ne peut être assignée comme l'original, aucune comme la copie. Il ne suffit même pas d'invoquer un modèle de l'Autre, car aucun modèle ne résiste au vertige du simulacre [...] La simulation c'est le phantasme même, c'est-à-dire l'effet de fonctionnement du simulacre en tant que machinerie, machine dionysiaque », Gilles DELEUZE, « Renverser le platonisme », *Logique du sens,* pp. 302-303.

8 Keith MOXEY, « Les études visuelles et le tournant iconique », Hors dossier, *Travailler (Harun Farocki), Intermédialités, histoire et théories des arts, des lettres et des techniques*, n°11, 2008, pp. 149-168.

considérant les coordonnées matérielles de leur existence historiquement située ; quitte à cerner la « puissance positive » des simulacres, autant le faire à partir de l'étude des effets que les images provoquent dans des situations concrètes d'exposition et de réception. Les conclusions seront peut-être les mêmes, mais non l'angle d'attaque ni la méthode employée. Les images, à savoir des *objets visuels* aussi divers que les tableaux, les sculptures, les cartes postales, les gravures, les affiches, les photographies, la bande dessinée, les films, les vidéos et les « memes », doivent pour nous être analysés à partir d'une observation empirique de la manière dont ils *participent à la production d'une réalité politique, sociale et économique.*

De cette manière d'appréhender l'image résultent d'importants déplacements épistémologiques, que nous avons pu réaliser en choisissant d'inscrire notre recherche au sein du champ interdisciplinaire et « indiscipliné » des études visuelles (*visual studies*). Il s'agit de la branche des études culturelles (*cultural studies*) placée sous l'égide de Richard Hoggart, Raymond Williams et Stuart Hall, qui dès les années 1950 se propose de mener une analyse croisée des artefacts culturels et des rapports de pouvoir qu'ils cristallisent. En raison de l'hétérogénéité de ses objets et de ses méthodes (philosophie, médiologie, anthropologie, sociologie, histoire des arts), les études visuelles fournissent des outils heuristiques variés, parfois même contradictoires, mais qui offrent la possibilité de faire sa propre sélection afin de restituer au mieux un ensemble de phénomènes qui est de toute manière complexe, mouvant et traversé par des positionnements politiques tranchés[9]. Nous allons détailler les principaux déplacements du concept d'image que nous faisons nôtres, avant d'éclairer la manière dont ils informent tout particulièrement les images et les problèmes que les images posent pour la période historique que nous avons délimitée.

Premièrement, l'analyse de l'image, historiquement centrée sur la représentation, *doit désormais porter sur l'« objet-image »*. Cette expression, que nous empruntons aux historien.ne.s réunis autour de Jérôme Baschet sur l'iconographie médiévale[10], ne signifie pas seulement que l'image a une dimension matérielle souvent négligée qu'il faudrait à présent songer à revaloriser, mais qu'elle ne peut exister indépendamment du support

9 Pour une compréhension du champ de phénomènes couvert par les « visual studies », nous renvoyons à James ELKINS, « What is Visual Studies ? », in *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, London, Routledge, 2003. Pour ce qui est des problèmes politiques qui ont soulevés par l'émergence des visual studies au début des années 1990, notamment pour ce qui relève de la « question populiste », nous renvoyons à l'article de Maxime BOIDY, « "I HATE VISUAL CULTURE", L'essor polémique des *Visual Studies* et les politiques disciplinaires du visible », S.A.C., *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2017/3 Vol. 11, N°3, pp. 303 à 319.

10 Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale,* Folio Essais, Paris, Gallimard, 2008, pp. 25-64.

matériel qui la présentifie à la perception et à l'imagination. Si une telle affirmation peut au premier abord paraître banale, elle mérite d'être énoncée. En effet, le fait même d'employer le terme de « support » charrie sans qu'on y prenne garde des éléments régissant l'ancien paradigme de l'image, puisqu'on désigne par ce terme un objet censé conserver et transmettre une information, laquelle pourrait être saisie, donc, en dehors de sa matérialité. Avec les objets-images, il devient au contraire impossible de démêler ce qui est de l'ordre du mental et du matériel. Alors que pour W.J.T. Mitchell, l'un des fondateurs des études visuelles, le domaine de l'image (*image*) déborde celui des images (*pictures*), nous pensons que tout ce qui relève de l'*image* - à savoir les pensées, les rêves, les fantasmes, les projections, l'imaginaire, est tissé dans la matérialité d'une imagerie, ainsi que nous pourrions facilement le démontrer avec les fantasmes érotiques, qui prolongent plus qu'ils ne reproduisent les images (*pictures*) du genre pornographique.

L'intérêt d'envisager les images comme des objets-images est double. D'une part, leur existence en tant qu'objets met en exergue le protocole technique de leur production. Si durant des siècles ce protocole a été celui de la maîtrise des outils pour l'acte poïétique (pigments, pinceaux, matériaux), avec l'eau-forte, la gravure et la lithographie il concerne désormais des procédés mécanisés. Cela élargit considérablement le spectre des questions soulevées par les images, en mettant en lumière la dimension socio-économique imbriquée dans l'acte de production. Bien avant l'émergence du courant d'historien.ne.s de l'art réunis autour de Michael Baxandall dans les années 1990 à l'Université de Californie de Berkeley, qui ont intégré avec systématicité la sociologie dans l'étude de la culture visuelle (*visual culture*), Walter Benjamin signe avec *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* (1936) l'un des premiers ouvrages à interroger le phénomène de la reproduction technique des images et ses répercussions sur des phénomènes sociaux (industrie culturelle) ou plus directement politiques (montée du fascisme) - ce qu'il n'a pu faire que parce qu'il avait préalablement envisagé ces images dans leur matérialité d'objets visuels. Le deuxième intérêt d'envisager l'image comme un objet, c'est que la matérialité permet de réaliser une « étude des images à travers les médias » (*the study of images across the media*)[11]. Pour appréhender la culture visuelle sous l'angle de la production d'une réalité socio-historique, il ne suffit pas de remonter aux procédés techniques de la production des images. Il faut également montrer de quelle manière elles circulent, par quels canaux de distribution, qui en sont les spectateurs, comment est régie l'activité du spectateur, et ceci de manière à cerner les conditions de l'émission du message visuel et les

11 Les deux auteurs qui insistent sur la nécessité de considérer l'iconologie comme une médiologie sont T.J.W. MITCHELL, *Iconologie, Texte et Idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009 ; et Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, « Le temps des images », Paris, Gallimard, 2004.

conditions de sa réception. Là aussi, les problèmes dépassent largement ceux soulevés par la sphère des représentations. Il est désormais question d'étudier *les images en situation*, en mettant en exergue les fonctions qu'elles couvrent, les usages qui en sont faits et plus généralement les pratiques sociales qu'elles mettent en branle. Si l'on considère une église gothique comme le médium à travers lequel est présenté au visiteur l'objet-image du retable, on comprendra aisément que le type de pratique sociale qui se noue autour de cet objet (dévotion, offrandes, pèlerinage, ex-voto) ne découle pas, ou en tout cas pas seulement, de ce que le retable *représente* mais du type de rencontre entre une image et son spectateur que le médium ménage. De la même manière, les médias qui se sont succédés ou superposés au cours de l'histoire des objets-images (musées, journaux, affiches, magazines, télévision, internet) sont susceptibles de nous renseigner sur les pratiques sociales et sur la *construction visuelle du social* qu'ils produisent, avec ses partages entre le sujet et l'objet, le producteur et le spectateur, les lieux pour l'exercice de la perception visuelle et les espaces au sein desquels cet exercice est au contraire interdit.

Le second déplacement épistémologique, sans doute le plus important, est le refus de la subordination des images au modèle linguistique que le paradigme de l'image-représentation rendait possible et entretenait. À partir de l'observation de l'hyperdensité sociale des objets-images, de leur capacité à façonner des pratiques sociales, on peut déduire une puissance ou, techniquement, une « agentivité » (*agency*) des images, qui autorise leur analyse en termes d'*actes*. C'est l'anthropologue anglais Alfred Gell qui dans *L'art et ses agents, une théorie anthropologique* (1998)[12], a le premier jeté les fondements pour une compréhension renouvelée des artefacts visuels en tant qu'agents à part entière des interactions sociales. On pourrait établir un parallèle avec la « théorie l'acteur-réseau » brossée par Bruno Latour et Michel Callon à la fin des années 1980[13], voire parler d'une adaptation par Gell de cette théorie aux objets de l'art. En partant d'une même indistinction ontologique des agents comme prémisse de leur démarche anthropologique, ces auteurs montrent en effet qu'il existe des interactions qui prennent appui sur des opérations de sémiotisation, et pour laquelle humains et non-humains assurent tour à tour le travail de médiation. La recherche de Gell insiste sur une telle *agentivité* des objets en concevant l'art comme un « système d'action » *(system of action*) qui s'exemplifie par les pratiques de la sorcellerie et de l'envoûtement impliquant un agent, un patient et un

12 Alfred GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory,* Oxford-New York, Clarendon Press, 1998, traduction française *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique,* Dijon, Presses du réel, 2009.

13 Michel CALLON (dir.) *La Science et ses réseaux. Genèse et circulation des faits scientifiques*, Paris, La Découverte, 1989 ; Bruno LATOUR, *La Science en action*, Paris, La Découverte, 1989.

objet-image. Toutefois, il faut préciser que contrairement à Callon et Latour la démarche de Gell s'inspire très ouvertement de la psychologie cognitive, qui s'intéresse aux effets que les objets-images provoquent dans la structure psychique (terreur, désir, fascination, émerveillement), aux réseaux d'intentionnalités des agents (y compris pour les objets) et aux mécanismes qui permettent de les expliquer (recognition, mémoire, identification).

Les perspectives de recherches ouvertes par Gell sont nombreuses, mais qui se présentent comme autant de questions. La première grande question a trait au concept d'agentivité lui-même, qu'on peut décliner en « puissance », « efficacité » et « performativité ». Il ne s'agit pas tant de termes équivalents que d'une nébuleuse qui nous permet de mieux saisir quels sont les problèmes soulevés par l'agentivité. La capacité pour un objet-image d'être un agent dépendrait-elle de ses qualités intrinsèques, comme semble l'indiquer le concept de « puissance » ? L'« efficacité » d'une image repose-t-elle sur la disposition du spectateur à en accueillir les effets ? Cette disposition est-elle relative à certaines structures invariables de l'esprit humain ou bien est-elle à son tour l'objet d'un façonnement ? Et enfin, puisque le terme de « performativité » renvoie explicitement à la théorie des « actes de langage » (*speech acts*) de Austin, est-on sûr de pouvoir effectuer une transposition des conclusions qui valent pour les énoncés linguistiques au domaine des images, surtout si on les considère en leur qualité d'objets-images ? Ces questionnements jalonnent quelques travaux des années 2010, qui prennent position vis-à-vis de la recherche de Gell, et parmi lesquels on peut citer *La performance de l'image* sous la direction de Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne (2010), *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* de T.J.W. Mitchell (2014), et plus récemment *Théorie de l'acte d'image* de Horst Bredekamp (2016)[14]. Faute de consensus à propos de ce que couvre la notion d'agentivité de l'image, nous avons dû choisir nos propres postulats : 1) Aucune puissance de l'image n'est reconductible à des qualités qui lui seraient intrinsèques, tel le caractère miraculeux de l'apparition de la Vierge qui se perpétue dans la beauté de l'œuvre d'art capable d'arrêter le temps, de bouleverser et d'émouvoir. 2) Il ne faut jamais perdre de vue les rapports sociaux qui encadrent la production et la circulation des images, ainsi que Pierre Bourdieu le rappelait déjà dans *Ce que parler veut dire : économie des échanges linguistiques* (1982), Austin ayant indûment autonomisé, de l'avis de Bourdieu, la puissance des signes des relations qu'entretiennent les agents/patients et de leur statut social. 3) Il n'y a nulle structure naturelle de l'esprit susceptible de répondre de manière invariable à la

14 Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (dir.), *La performance de l'image,* Bruxelles, Université de Bruxelles, 2009 ; T.J.W. MITCHELL *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle,* 2014 ; Horst BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image,* Paris, La Découverte, « Politique et sociétés », 2015.

présence d'une image, mais toujours une nécessaire socialisation de l'acte de vision et des actions qui se déclenchent à la suite de cet acte. 4) On peut mesurer l'efficacité d'une image à partir des *réactions* qu'elle suscite, comme dans les cas de l'idolâtrie ou de l'iconoclasme - encore d'une brûlante actualité[15], et la performativité des images, forcément plurielles, à partir des *comportements* et des *formes de vie* que les images permettent de mettre en place en étant les vecteurs d'une opération de subjectivation.

La deuxième piste problématique ouverte par les travaux de Gell concerne l'articulation entre agentivité et signification. Il s'agit d'une question épineuse, dans la mesure où le nouveau paradigme de l'image est précisément fondé sur le refus de l'explication sémiologique, sur le refus de comprendre les images comme des « signes », suivant l'acception qu'en donne Saussure dans *Cours de linguistique générale* (1916). La branche de la linguistique nommée Pragmatique (Ducrot, Peirce, Labov, Searle et Austin lui-même) a contesté le primat de la représentation et de la signification au profit des énoncés performatifs, en affirmant la capacité pour le langage de provoquer des états de chose. Pour les tenants du nouveau paradigme de l'image, il a fallu pareillement se battre pour contester le monopole du discours iconographique qui dominait jusqu'aux années 1990 les sciences de l'image et pour faire émerger la possibilité de mettre *théoriquement* l'image en situation. Dès les premières pages de son ouvrage, Gell s'insurge contre l'assimilation entre images et langage :

> Je ne suis pas non plus convaincu par l'idée qu'on puisse ranger un objet dans la catégorie des objets d'art au prétexte qu'il utilise un certain code « visuel » pour communiquer une signification. Je rejette entièrement l'idée selon laquelle il y aurait autre chose que le langage qui puisse avoir une « signification ». (…). Au lieu de parler de communication symbolique, je mettrai l'accent sur les concepts d'agentivité, d'intention, de causalité, d'effet et de transformation[16].

Si pour Gell signification et agentivité s'opposent, il ne nous semble plus nécessaire de le faire aussi caricaturalement, pour cette raison que *les significations sont à leur tour agissantes*. Une fois qu'on a distingué dans le langage les énoncés performatifs des énoncés constatatifs, il apparaît que n'importe quel énoncé constatatif est en même temps performatif : mise en situation, l'affirmation « il y a trois pommes sur la table » va engendrer une transformation des états de chose (manger une des pommes, par exemple). De la même manière, des images censées être des représentations purement constatatives,

15 Signalons la recherche pionnière en neuro-esthétique de David FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response,* Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1989, traduction française *Le Pouvoir des images,* Paris, G. Monfort, 1998.

16 Alfred GELL, *L'art et ses agents, Une théorie anthropologique, op. cit.*, p. 7-8.

référentielles et descriptives, vont habiter le monde perceptuel et imprégner de ce fait les imaginaires et les actions. Pour ce qui est du cas spécifiques des énoncés performatifs (un ordre, une déclaration, une parole rituelle), nous verrons que les images qui leur correspondent le mieux sont en outre précisément celles qui véhiculent des signes signifiants, des représentations codifiées, à démonstration d'une *performativité des significations* pour les opérations sociales d'assignation, de stéréotypie et de quadrillage.

Un troisième et dernier déplacement concerne la typologie d'images que les études visuelles se proposent de considérer. Dans la mesure où ce qui importe est l'agentivité des objets-images, il n'y a aucune raison de restreindre leur étude aux images appartenant au régime esthétique des arts. Outre qu'un partage entre ce qui relève de l'art et ce qui relève de la culture est en lui-même problématique, dans la mesure où les critères de l'art sont immanents aux disciplines qui l'étudient et arbitrairement plaqués sur les artefacts[17], les images artistiques sont une infime partie de l'imagerie qui constitue la matière des expériences visuelles et qui médiatise les interactions sociales. Les techniques mécanisées de reproduction qui ont débuté avec l'eau-forte, la gravure et l'imprimerie sont souvent incriminées pour l'émergence d'une imagerie à des fins non esthétiques, mais il faut rappeler qu'elles n'ont pas accouché du phénomène, elles n'ont fait que l'amplifier. Certaines peintures rupestres, les masques rituels, les cartes de navigation, les cartographies de « l'art de la mémoire » à la Renaissance avaient des visées fonctionnelles, et non esthétiques. On se doute que le geste théorique de nivelage entre les images de l'art, les graphiques de l'économie, l'imagerie médicale, les publicités et les vidéos de Noël en famille a été froidement accueilli par les professeur.e.s des départements d'histoire de l'art des Universités américaines, comme en témoigne nombre de réponses au « Questionnaire sur la culture visuelle » publié par la revue d'art contemporain *October* en 1996[18]. Si l'on en croit la réponse de Thomas Crow, la menace d'une déqualification (*deskilling*) planerait désormais tant sur la production des artefacts visuels (on n'a plus besoin de compétences pour produire des images), que sur le discours porté sur les images de l'art (on n'a plus besoin de compétences spécifiques pour en parler puisqu'il s'agit d'images parmi d'autres). Comme l'affirmera de manière plus virulente l'historienne de

17 Dans le cadre d'une étude anthropologique de l'art, Gell n'accepte pas une telle définition : « Selon la théorie institutionnelles de l'art, la majeure partie de l'art indigène n'est de l'art (selon notre définition de l'art) que parce que nous, et non ses producteurs, le considérons comme tel. Accepter cette définition de l'art par le monde de l'art contraint l'anthropologue à projeter sur l'art d'autres cultures un cadre de références occidentalisé », Alfred GELL dans *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, *op. cit*, p. 6.

18 COLLECTIF « Questionnaire sur la culture visuelle », in Gil BARTHOLEYNS (éd.). *Politiques visuelles*. Dijon, Les Presses du réel, 369-439.

l'art Rosalind Krauss, les études visuelles ne sont qu'un « mauvais sort » jeté sur le cadre des savoirs universitaires. Contre ces attitudes conservatrices et pour la défense des études visuelles, on pourrait rétorquer que l'histoire de l'art est l'histoire d'une modification permanente du statut des objets, et que par ailleurs il n'est pas toujours opportun de se fier aux quadrillages disciplinaires de l'Université[19] Il nous semble que ce geste de nivelage, avec la transdisciplinarité qui lui est associée, est le seul qui rend possible *la compréhension des enjeux politiques et économiques de l'agentivité des objets visuels*, compréhension qui constitue très précisément notre perspective de travail. C'est d'une part parce que la rencontre avec les images n'a plus la rareté et la spécificité de l'expérience esthétique, d'autre part parce que la production des images n'est plus réservée à un « corps de métier » (les artistes), qu'il devient possible de saisir le caractère proprement structurant des images pour nos modes de vie et les intérêts qui se nouent autour de cette structuration.

Les images vidéos et les images numériques depuis la perspective des études visuelles

Nous nous intéressons aux images en leur qualité de réalités socio-historiques et d'agents de la réalité socio-historique. Il nous faut donc expliquer pour quelles raisons nous avons choisi de faire débuter notre étude aux années 1970 et pourquoi l'approche multiple des études visuelles que nous venons de parcourir dans les grandes lignes nous a paru pertinente pour penser les ruptures qui se sont consommées à la charnière des années 1960-1970, tant au niveau des images qu'à un niveau plus largement socio-économique.

Commençons par rappeler quelques données de l'histoire des techniques qui nous paraissent nécessaires à la compréhension de l'objet-image et à la manière dont les images sont incarnées dans un médium pour cette période. La fin des années 1960 coïncide avec la généralisation de nouvelles techniques de production, d'enregistrement et de diffusion des images. De la pellicule photochimique en nitrocellulose, qui avait servi de support à la photographie argentique et au cinéma depuis le milieu des années 1880, on passe progressivement à la bande magnétique. Il s'agit d'une technique qui rend possible l'inscription de signaux électriques sur un ruban plastique grâce à une aimantation de

19 Comme le souligne le sociologue Sam BOURCIER, il faut questionner la violence épistémique et la violence administrative qui sévit dans les Universités et mettre en place une « épistémopolitique » : « Les -studies avaient transformé les disciplines, les dites "sciences humaines" et sociales, remis en cause le mythe de l'objectivité et du positivisme genrés et changé le canon. Elles avaient réussi parce qu'elles étaient profondément ancrées dans les subjectivités minoritaires et leurs expériences, douées pour situer les savoirs et donc produire des savoirs désassujettis » (Sam BOURCIER, *Homo Inc.orportated, Le triangle et la licorne qui pète*, Paris, Éditions Cambourakis, 2019, p. 103).

particules d'oxyde de fer. Mise au point à la fin du 19ème siècle au Danemark, elle est utilisée pour la première fois dans les années 1930 en Allemagne pour la réalisation des enregistrements audio, dans un contexte d'essor de la radio commandé par l'importance de la communication sous le régime nazi. C'est au début des années 1960 que la bande magnétique devient le support de l'enregistrement des images : les premiers enregistreurs, de la marque américaine *Ampex*, auront comme principaux clients les grandes chaînes de télévision aux États-Unis. Les avantages de cette technique qui motivent l'abandon du film sont diverses, comme la très haute inflammabilité de la nitrocellulose qui augmente le risque d'incendie au sein des locaux toujours plus grands des chaînes télévisées, la possibilité de réaliser les pré-enregistrements des émissions qui ne pouvaient pas être diffusées en direct, et surtout la grande capacité de stockage des informations pour une durabilité optimale de trente ans. Cette technique d'enregistrement est associée à une autre, le tube cathodique, sans lequel il manquerait les informations à aimanter sur la bande magnétique. Par une accélération des électrons dans un tube à vide, le tube cathodique transforme les signes lumineux de la prise d'image en signes électroniques (la caméra est un tube cathodique) et restitue les signes électroniques de la caméra en signes lumineux (le boîtier téléviseur est un tube cathodique « inversé »). Les brevets du tube cathodique sont déposés en différents pays dès les années 1930, mais c'est seulement au cours des années 1950-60 que nous assistons à la commercialisation à large échelle des téléviseurs. Ces deux techniques sont perfectionnées dans les années 1970 dans le sens d'une progressive miniaturisation : Ampex « rétrécit » les cassettes d'enregistrement de 2 pouces à ¾ de pouce, Sony met quant à lui en vente le premier caméscope destiné aux non-professionnels de l'image en 1967, le *Portapak*. La prise d'images et leur stockage deviennent plus donc beaucoup aisés, les instruments extrêmement manipulables et par surcroît le contenu d'une bande magnétique est remplaçable, puisqu'il suffit d'enregistrer par-dessus pour obtenir une nouvelle aimantation de particules de fer[20].

Au début des années 1990 le support d'enregistrement et de diffusion des images passe au format numérique : la captation, le traitement de l'information et le stockage sont les étapes d'une fabrication des images qui se réalise désormais sous forme binaire. Les capteurs, dotés de cellules photosensibles, transforment les informations du signal lumineux (couleurs, vitesse, luminosité) en une valeur numérique, laquelle est transférée à la carte vidéo. Le traitement de l'image peut alors porter soit sur ces images captées, grâce à des logiciels graphiques, soit sur des images créées entièrement par des programmes

20 Sur le tube cathodique, voir : Stéphany BOISVERT et Viva PACI (dir.), *Une télévision allumée : les arts dans le noir et blanc du tube cathodique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2018. Nous reviendrons avec plus d'explications au Chapitre 4, pp. 431-434.

informatiques. Le stockage ne sera plus fait sur des rubans, mais dans des supports numériques tels les CD-ROM, les SSD et les disques durs[21]. Ces opérations ont été possibles grâce à l'existence d'autres techniques et première entre toutes l'ordinateur, chargé de décrypter la forme de séquences écrites dans un code numérique. Conçues dans les locaux du *AI Lab* du MIT (Massachusetts Institute of Technology) à la fin des années 1950, les machines informatiques s'installent durablement dans le paysage des pays développés à partir des années 1970, notamment en raison de l'invention du PC (*personal computer*) qui suit la même logique de miniaturisation des bandes *Ampex* et du *Portapak*. Pensées sur le modèle de la communication des vivants[22], les machines informatiques ne comportent pas dans un premier temps de composante visuelle. Les données qui sont produites, traitées et stockées grâces aux ordinateurs sont ainsi essentiellement de matrice textuelle, audio et numérique. Un grand changement se produit toutefois en 1992, date qui coïncide avec la création du navigateur web *NCSA Mosaïc* - qui le premier affiche des images au format GIF et XBM au sein des pages web, et avec la première tentative d'intégration des images dans les appareils de la téléphonie (*IBM Simon*). Avec ce passage du PC au CC (*collective computer*) dans les années 1990, puis du CC au MCC (*mobile collective computer*) dans les années 2000, les images finissent par supplanter les autres données dans le volume des informations circulant sur internet, et en moins de deux décennies elles représentent (dans un format le plus souvent *audio*-visuel) plus de 90% des données totales[23].

Ces innovations dans le domaine des images donnent lieu à des bouleversements des comportements et des modes de vie dans un premier temps dans les pays développés et désormais à l'échelle planétaire. Les conséquences des changements de support sont

21 François LUXEREAU, *Vidéo : l'ère numérique*, Paris, Dujarric, 1998 ; Stéphane VIAL,« Le système technique numérique », *L'être et l'écran. Comment le numérique change la perception*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, pp. 65-94.

22 Les premières recherches théoriques sur la cybernétique remontrent à 1942, date de la première d'un cycle de conférence à la fondation Macy de New York qui s'est tenu à intervalles réguliers de 1942 à 1953. Se réunissaient des chercheurs éminents en sciences cognitives, sciences comportementales et sciences de l'information afin de bâtir une science du fonctionnement de l'esprit. Parmi les chercheurs participant aux Conférences de Macy, et que nous allons étudier au chapitre 3, nous pouvons citer Gregory BATESON et Norbert WIENER.

23 « Même si les données étaient encore essentiellement textuelles au début de l'ère numérique, on pense qu'actuellement, 93 % des données sur Internet sont sous format multimédia et cette proportion avoisinera les 99 % en 2010 », Susanne NIKOLTCHEV (éd.), *IRIS Spécial : La recherche de contenus audiovisuels,* Strasbourg, Observatoire européen de l'audiovisuel, 2008, p. 17. « Si les prévisions de CISCO s'avèrent exactes, à savoir celles qui nous pronostiquent qu'à l'horizon de 2014, 91 % des données numériques circulant sur Internet seront de nature audiovisuelle », Peter STOCKINGER, *Analyse des contenus audiovisuels. : Métalangage et modèle de description*, Paris, Éditions Lavoisier, Hermès Science, 2012, p. 14.

d'abord tangibles en termes de *quantité d'images* productibles et transmissibles, produites et transmises. Sans vouloir insister de manière contrefaite sur le caractère *inédit* d'une sollicitation visuelle en flux continus - qui, comme nous le verrons au chapitre 4, constitue une expérience assez banale qui se répète à l'occasion de chaque innovation de la reproduction imagétique, c'est un fait que la circulation des images dans les espaces perceptuels croît exponentiellement durant cette période. En effet, alors que jusqu'aux années 1950 il était possible de ne pas avoir affaire à des artefacts visuels (aux œuvres d'art abritées dans les musées, aux films qui passent au cinéma, aux affiches publicitaires placardées sur les murs de la ville), parce que demeurait un espace du chez soi inatteignable par des signes externes, avec le téléviseur les images s'invitent dans le foyer de millions de personnes en brouillant les frontières entre espace public et espace privé. C'est un phénomène socio-culturel massif, qui modifie radicalement les coordonnées de la réception des images, dont Alfred Hitchcock a rendu compte de manière angoissée avec *Les oiseaux* (1963) et qui a fourni les conditions à l'émergence du concept de « société de l'image » chez Guy Debord (1967). Lorsqu'on passe aux techniques d'enregistrement et de diffusion numérique, cette masse d'images se transforme en un flux constant. Sont en cause les plus grandes capacités de stockage du numérique et la “dématérialisation” du format qui matérialise les images dans n'importe quel support : en passant d'un médium à un autre, de la télévision à l'ordinateur au smartphone, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, les images occupent les espaces perceptifs de manière ininterrompue.

En ces conditions, il n'est pas seulement question de quantités d'images. C'est le rapport qualitatif qu'on entretient individuellement et collectivement aux images qui change du tout au tout. Les images informent la perception, bâtissent l'environnement perceptuel collectif, et par ce biais façonnent les imaginaires, les rêves et les désirs. Dans une scène saisissante de *Affreux, sales et méchants* (Ettore Scola, 1976), on découvre les rêves psychédéliques d'une membre d'une famille nombreuse qui vit dans un bidonville à la périphérie de Rome dans une extrême misère économique, sociale et morale. Même sans téléviseur, les images publicitaires de machines à laver, dans une esthétique typiquement télévisuelle, percutent ses désirs en leur donnant forme et contenu. Avec l'augmentation du volume d'images à l'âge du numérique, qui les transforme en la matière première des expériences perceptives, les conséquences sur la construction des comportement et des modes de vie se font encore plus massives. Et toutefois, il ne serait pas tout à fait exact de parler d'un *impact des images*. D'une part, parce que le terme d'impact renvoie à l'idée d'un heurt brusque et rapide, alors que nous pensons que le type de façonnement de la perception et des imaginaires par les images est à la fois doux et progressif, et pour cette

raison même structurant. D'autre part et surtout, parce qu'à partir des années 1970 les images cessent d'être l'affaire d'un pôle producteur et émetteur à l'origine du mouvement externe provoquant un impact. Tant avec le *Portapak* qu'avec les outils de production et de traitement graphique numériques (ordinateurs et smartphones), il y a une remise en question du partage classique entre producteur et spectateur d'images. Nous préférons pour ces raisons parler de *performativité des images*, indiquant par ce terme la capacité pour les images de produire une réalité socio-historique, qui a besoin dans les deux cas de figure (être spectateur d'images produites par des instances externes ou être producteur de ses propres images) de passer par une production préalable de la subjectivité. Ce sont ainsi les agents impliqués dans les nœuds de relations sociales qui se forme autour des objets-images à être les premiers résultats (*effects*) de leur performativité.

La réalité socio-historique à laquelle nous faisons référence lorsque nous parlons d'une capacité des images à la façonner est, comme indiqué d'entrée de jeu, celle des sociétés contemporaines régies par un mode de production économique et un principe d'organisation sociale du capitalisme dans sa phase avancée. Le choix du terme « phase » est questionnable, dans la mesure où il implique d'envisager le capitalisme comme un phénomène *total* et relativement homogène, qu'il faudrait considérer à l'aune d'une histoire universelle suivant un modèle étapiste et évolutif[24]. Toutefois, du fait de sa simplicité sémantique, il reste à notre sens efficace pour désigner le moment de bascule historique qui se produit à la fin des années 1960 entre deux modes de production, deux modèles d'organisation sociale du travail, deux modalités d'accumulation du capital. Jusqu'au début des années 1970, nous avons affaire à un capitalisme centré sur la production industrielle et sur une économie de marché reposant sur le système des marchandises. Cette phase est associée aux bouleversements socio-économiques des Trente Glorieuses, dont le portrait à la fois hyperréaliste et loufoque a été brossé par Georges Perec (*Les choses*, 1965) et par Duane Hanson (*Supermarket Lady*, 1969). À la suite d'une crise cyclique de surproduction engendrant un phénomène inédit de stagflation au début des années 1970, le capitalisme est contraint à faire peau neuve. En même temps que les États sont appelés au secours pour juguler l'inflation et restreindre les droits sociaux acquis durant la décennie 1960, nous assistons ainsi à d'importantes mutations, multiples et complémentaires tels le développement hypertrophique du secteur

24 Sur ce point, nous renvoyons à Stéphane HABER, « Le néolibéralisme est-il une phase du capitalisme ? ». *Raisons politiques n°* 52, Paris, Presses de Sciences Po, 2013, pp. 25-35 ; et à Guillaume SIBERTIN-BLANC, *Politique et clinique*, III, A, 1, Thèse de doctorat soutenue publiquement le 8 décembre 2006 à l'Université de Lille 3 sous la direction de Pierre MACHEREY.

tertiaire dans les pays développés, la mise en place d'une organisation de la production et de gestion des flux marchands à une échelle planétaire qu'on appelle globalisation, l'émergence des oligopoles, la financiarisation de l'économie qui dans les années 1980 atteint des proportions qui finissent par menacer la relance économique en raison du choix de ne pas investir dans la production industrielle (moins rentable que les activités spéculatives) ou encore la possibilité de subsumer les informations numériques produites par les usagers sous la loi du capital. En raison de la spécificité et de la nouveauté de ces modalités de valorisation des activités, le capitalisme industriel passe au deuxième plan de l'analyse pour ce qui est de sa capacité à structurer l'économie et la société.

Nous n'avons pas l'extravagance d'avancer que les phénomènes que nous venons d'énumérer, de l'ampleur que nous connaissons bien pour en être les contemporains, sont produits par la performativité des images. Nous pensons toutefois qu'expliciter les mécanismes à travers lesquels les images structurent la perception, les comportements et les imaginaires depuis l'apparition des médias télévisuels jusqu'à la production capillaire des images de l'âge informatique, fournit des pistes intéressantes à la compréhension du succès qu'a rencontré le capitalisme dans les dernières décennies du 20ème siècle, qui lui a permis non seulement de résister à la crise économique des années 1970, mais également de réussir sa mue vers la nouvelle phase néolibérale.

Néolibéralisme et gouvernamentalité néolibérale

La "condition subjective néolibérale"

Cette hypothèse de travail peut paraître étonnante. La circulation dématérialisée des images sur les écrans des postes téléviseur, des ordinateurs et des smartphones, a sans doute rendu possible un écoulement inédit des marchandises, mais on concordera qu'il s'agit là d'un trait typique du capitalisme industriel et commercial. Les nouvelles branches des services, telles l'étude de marché et les stratégies de vente (*marketing*) se sont particulièrement développées dans les années 1960, mais sont venues seulement perfectionner des techniques qui avaient été mises au point depuis la fin du 19ème siècle pour la confection des affiches publicitaires ou des magazines imprimés. Tous les exemples que nous avons mobilisés pour illustrer le degré de performativité des images durant cette période (Scola, Perec, Hunson) montrent de plus que c'est sur des comportements et des désirs *en lien avec le système d'objets et de marchandises* que l'efficacité des images est mise à contribution. Pour toutes ces raisons, caractériser les sociétés

capitalistes contemporaines par l'image, en raison d'une correspondance attestée entre flux d'images et flux du capital, a toutes les chances de déboucher sur une fausse piste.

En quel sens précis défendons-nous donc l'hypothèse que les images sont une pièce fondamentale du dispositif néolibéral et leur analyse un élément clé pour comprendre l'historisation des processus de socialisation du travail qui a lieu entre la fin du 20ème et le début du 21ème siècle? La réponse à cette question est à chercher du côté de l'existence d'une « condition subjective néoliberale »[25]. Nous empruntons cette expression à Paltrineri et Nicoli, mais il s'agit d'un élément pointé du doigt par un certain nombre de chercheurs qui se penchent actuellement sur la problématique néolibérale, et parmi lesquels on peut mentionner Stéphane Haber, Maurizio Lazzarato, Christian Laval et Pierre Dardot[26]. Alors que la nouvelle phase du capitalisme a été surtout été appréhendée par les penseurs critiques néomarxistes sous l'angle d'expansion mondiale de l'économie de marché (Giovanni Arrighi, Samir Amin), du naufrage de l'État-Providence et le nouveau rôle joué par l'État (David Harvey), ou encore du pillage des ressources des pays du sud et de la nature[27], en tout cas toujours *sous l'angle de l'économie*[28], l'un des majeurs intérêts de l'identification d'une phase « néoliberale » du capitalisme est pour ces auteurs de mettre en avant les dimensions politiques, idéologiques et subjectives indispensables à son fonctionnement qui ont été largement sous-déterminées ou subordonnées à des facteurs économiques. Rappelons que le capitalisme a toujours eu besoin d'articuler les flux économiques, sociaux et technologiques à une « économie subjective »[29]. Les textes de Marx sur l'idéologie allemande, le lien établi par Weber entre l'éthique protestante et la valeur du travail, et l'idée même d'une « classe » bourgeoise seraient incompréhensibles si on ne postulait pas l'existence d'un terrain subjectif où les modes de production et les modes d'organisation sociale peuvent s'enraciner et fleurir. Mais ce qui valait pour les phases antérieures s'exacerbe dans la phase néolibérale, jusqu'à devenir une nécessité

25 Luca PALTRINIERI et Massimiliano NICOLI, « Du management de soi à l'investissement sur soi », *Terrains/Théories* 6/2017 (en ligne: https://journals.openedition.org/teth/929).

26 Maurizio LAZZARATO, *Signs, machines, subjectivities*, Sao Paulo, SESC ediçoes, 2010 ; Stéphane HABER, « Subjectivation surmoïque et psychologie du néolibéralisme », *L'enseignement philosophique*, vol. 61a, no. 2, 2011, pp. 3-11, « Du néolibéralisme au néocapitalisme ? Quelques réflexions à partir de Foucault », *Actuel Marx*, vol. 51, no. 1, 2012, pp. 59-72 , *Penser le néocapitalisme. Vie, capital et aliénation*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2013 ; DARDOT Pierre et Christian LAVAL « Chapitre 13. La fabrique du sujet néolibéral », *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, La Découverte, 2010, pp. 402-456.

27 Eve Anne BÜLHER et Pierre GAUTREAU dans « Néolibéralisation de la nature », *Dictionnaire Critique del'Anthropocène* (collectif), Paris, Presses du CNRS, 2020, présentent un bref état de l'art.

28 Nous approfondirons au chapitre 5 quelques-uns de ces aspects. Nous renvoyons pour l'heure à un court résumé de ce que ces auteurs entendent par « néolibéralisme » : AMIN Samir, et al. « Qu'est-ce que le néolibéralisme ? », *Actuel Marx*, vol. 40, no. 2, 2006, pp. 12-23.

29 Maurizio LAZZARATO, *Signs, machines, subjectivities*, *op. cit.*, p. 14.

fonctionnelle de l'existence du capitalisme. La « subjectivité », à savoir la manière dont les individus se construisent par le rapport qu'ils entretiennent à eux-mêmes et dont ils créent des pratiques de vie et des modes d'existence, n'est pas un aspect corollaire de l'économie néocapitaliste mais bien *sa condition*, la pierre angulaire sur laquelle repose l'entier édifice. Pour expliquer cette exacerbation de la « condition subjective », il faut se rapporter, comme le font tous ces auteurs, à l'œuvre de Michel Foucault de la période 1977-1979 correspondant aux séminaires au Collège de France retranscrits dans les ouvrages « *Sécurité, population et territoire* » et *Naissance de la biopolitique*. C'est ici que Foucault met au point le concept de « gouvernementalité » et celui de « processus de subjectivation » qui offrent des outils heuristiques de premier ordre à la compréhension des mutations qui ont eu lieu à la charnière des années 1970 et qui définissent les traits principaux des sociétés contemporaines.

Précisons donc ces deux concepts. Par « gouvernementalité » Foucault désigne une manière d'orienter les conduites des autres à l'échelle d'une population tout entière. Sa conceptualisation s'inscrit dans un projet plus vaste de reformulation de la notion de pouvoir, qui cesse d'être identifié à un exercice coercitif de *domination* à la faveur de *formes plus incitatives,* qui requièrent la participation active du sujet sur lequel le pouvoir s'exerce[30]. Chaque époque mêle plusieurs technologies de gouvernement, mais peut se définir principalement par l'une d'entre elles. Il est ainsi possible de retracer une *histoire des formes de pouvoir et des productions subjectives correspondantes* : à la « souveraineté », qui se caractérise par une concentration du pouvoir dans la figure du Prince, par le droit de vie et de mort que celui-ci exerce sur ses sujets et par un principe généralisé de prélèvement, succèdent les « disciplines » caractérisées quant à elles par un quadrillage du temps et de l'espace qui inaugurent une nouvelle manière d'assujettir les individus à un régime de vérité, en prenant pour cible principale le corps pour le rendre docile et conforme à des segments normatifs par des dispositifs tels l'école, la caserne, l'hôpital. Les disciplines sont relayées par les sociétés de la « normalisation », qui correspondent à la rationalité gouvernementale propre à l'implantation du libéralisme en Europe et aux

30 « Par gouvernementalité, j'entends l'ensemble constitué par les institutions, les procédures, analyses et réflexions, les calculs et les tactiques qui permettent d'exercer cette forme bien spécifique, quoique très complexe de pouvoir qui a pour cible principale la population, pour forme majeure de savoir l'économie politique, pour instrument essentiel les dispositifs de sécurité. Deuxièmement, par "gouvernementalité", j'entends la tendance, la ligne de force qui, dans tout l'Occident, n'a pas cessé de conduire, et depuis fort longtemps, vers la prééminence de ce type de "gouvernement" sur tous les autres : souveraineté, discipline, et qui a amené, d'une part, le développement de toute une série d'appareils spécifiques de gouvernement, et, d'autre part, le développement de toute une série de savoirs. », Michel FOUCAULT, « *Sécurité, territoire, population* », Paris, Seuil, 2004, pp. 111-112.

États-Unis au 18ème siècle. Désormais, au lieu d'imposer des conduites et de punir les écarts aux normes, on freine, on incite et on régule des ensembles[31]. Des techniques d'optimisation politique et économique des comportements sont mises en place, allant des réformes juridiques à la systématisation de l'usage des statistiques. C'est au sein de cette dernière technologie de gouvernement que Foucault identifie la « gouvernementalité néolibérale » (*Naissance de la biopolitique*). Couvée dans les années 1930 par Friedrich Hayek et Ludwig von Mises dans un contexte protectionniste qu'ils considèrent délétère, son programme se précise au cours des années 1960 au sein du cercle d'économistes de l'École de Chicago, qui compte parmi ses membres Milton Friedeman. Les raisons d'une telle réactivation théorique tiennent à un contexte de crise économique comparable à celui des années 1930 : à partir de l'année 1967, la tendance générale est à la chute du taux de croissance dans les pays développés avec une explosion du taux de chômage (qui se stabilise aux alentours de 10% à la fin des années 1980 et ne sera jamais entièrement résorbé) et un problème d'évacuation des stocks de marchandises. Les États tentent dans un premier temps de riposter en jouant la carte keynésienne, qui avait bien fonctionné lors de la relance économique en 1945 et presque pour une trentaine d'années glorieuses. Mais face aux multiples échecs, en raison notamment de l'apparition d'un phénomène économique inédit et paradoxal nommé « stagflation », la formule de l'École de Chicago s'impose, dans un premier temps aux États-Unis puis dans le reste des pays développés. Le « Consensus de Washington » est le nom que prend le corpus de mesures adopté par des institutions internationales (Banque mondiale et FMI) et la Trésorerie de l'État états-unien. En apparence, ce consensus vient consacrer la « raison du moindre État » chérie par le courant de pensée libéral, mais en apparence seulement car l'intervention de l'État est dans les faits requise à deux niveaux : celui de la finance (il est impératif de juguler l'inflation, à n'importe quel prix social) et celui de la société (qu'il faut façonner dans le sens d'une majeure rentabilité). Ainsi, les prisons, l'éducation, la santé, la culture, la ville, la famille commencent à faire l'objet d'une planification prospective, de manière à être transformés en des lieux propices à l'investissement et à l'extraction de plus-value. Au lieu de *gouverner par l'économie* comme le faisaient les États libéraux, on gouverne désormais *pour l'économie*, en créant les conditions d'une société nouvelle où tous les pans de la vie

31 Dans *De la démocratie en Amérique*, Alexis de TOCQUEVILLE affirmait en se référant à l'implantation des démocraties libérales occidentales que le pouvoir « ne brise pas les volontés, mais il les amollit, les plie et les dirige ; il force rarement d'agir, mais il s'oppose sans cesse à ce qu'on agisse ; il ne détruit point, il empêche de naître ; il ne tyrannise point, il gêne, il comprime, il énerve, il éteint, il hébète, et il réduit enfin chaque nation à n'être plus qu'un troupeau d'animaux timides et industrieux, dont le gouvernement est le berger ». Alexis de TOCQUEVILLE, « Quatrième partie, Chapitre VI. Quelle espèce de despotisme les nations démocratiques ont à craindre », *De la démocratie en Amérique*, Paris, Robert Laffont, 1986 (1835), p. 648.

passent sous la coupe du capital.

Un facteur important à la réalisation de ce basculement de l'économique au social est la subjectivité. La crise économique était de toute évidence une crise engendrée par la mécanique d'accumulation du propre capitalisme. Le risque d'un effondrement de son modèle social était donc réel, favorisé par un contexte général de contestation du status quo, déclenché et entretenu par les divers mouvements de la contre-culture depuis le milieu des années 1960. Au moment où les mesures néolibérales du Consensus de Washington sont adoptées par les États des pays en crise, ce risque s'aggrave. L'austérité, l'enterrement des droits sociaux conquis par plus d'un siècle de luttes, l'acceptation de la fatalité du phénomène dégradant du chômage : aucune des politiques économiques des années 1980 n'aurait pu être avancée sans la production d'un nouvel *éthos*, sans le façonnement d'une subjectivité *ad hoc.* En même temps qu'on mise sur le maintien de l'assujettissement aux normes qui a toujours caractérisé les sociétés capitalistes, émerge un système d'incitations subjectives qui pousse à la gestion de soi comme s'il s'agissait d'une entreprise. C'est la fabrique d'un « sujet néolibéral », qui nous permet de mieux saisir le deuxième concept mobilisé par Foucault, celui de « processus de subjectivation ». Dans un contexte de chômage chronique, au lieu de réclamer ses droits à l'État, le sujet néolibéral se responsabilise pour être son propre employeur. Il fait siennes les exigences de rendement du marché, en appliquant les stratégies managériales à tous les aspects de son existence : ses études, ses compétences et ses habilités, ses relations sociales, ses expériences de vie (maîtrise d'une langue, voyages à l'étranger, amourettes), ses émotions. Il répond rapidement et positivement en tant que consommateur aux nouveaux marchés et aux nouvelles modes, car cela lui est utile à l'acquisition d'un « capital symbolique » à partir du regard que les autres posent sur lui. Il travaille à être un sujet jouissif, préoccupé par son bonheur et par son plaisir, devant gérer comme des accidents les passions tristes, la dépression, le *bore-out* que cette injonction permanente à la performance engendre irrémédiablement. Le concept de « capital humain », avancé dans les années 1960 par les économistes Theodore Schulz et Gary Backer de la même École de Chicago qui esquissera les linéaments de la nouvelle économie à une échelle mondiale, trouve dans le sujet néolibéral des années 1970, contemporain de l'analyse qu'en fait Foucault dans *Naissance de la biopolitique,* son parfait achèvement. L'*éthos* de la figure de l'« entrepreneur de soi » est opérante et n'a depuis jamais cessé de l'être : voilà la « condition subjective » à l'œuvre et les effets qu'on escomptait d'elle. Il convient de préciser qu'il ne s'agit pas d'un projet orchestré par des puissantes forces supérieures. Si Foucault s'intéresse à cette

production subjective, c'est précisément parce qu'elle vient corroborer l'hypothèse d'un pouvoir qui ne peut pas s'exercer telle une domination unilatérale. Avec l'assujettissement en tant que production de subjectivité propre aux « disciplines », le sujet répondait positivement à des modèles de vie normatifs mis en circulation par le capitalisme, à l'instar des marchandises qui accompagnaient ces modèles de vie. Avec la production de subjectivité néolibérale, c'est le sujet qui est invité à se construire en tant que subjectivité conforme aux impératifs du marché, à inventer les outils de sa propre valorisation économique, et si besoin ceux de sa propre exploitation. Dardot et Laval parlent à cet effet d'« ultrasubjectivation », concept qui nous paraît bien souligner la perversion d'un rapport à soi à l'enseigne de la liberté au sein de la philosophie grecque.

Le quadrillage social propre aux sociétés disciplinaires a trouvé dans les images mass-médiatiques des années 1950-1970 un outil très performant de sa réalisation. Le phénomène socio-culturel de la télévision avec ses présentateurs, ses vedettes, ses programmes de cuisine, ses émissions enfantines, ses jeux et ses journaux télévisés n'a pas uniquement servi l'écoulement de marchandises, mais offert une panoplie de modèles subjectifs ayant si efficacement et si durablement structuré le tissu social qu'aucune force contestatrice n'a su le remettre sérieusement en question, et ce même lorsque les conditions étaient favorables. Le même problème s'était posé à l'issue de la Première Guerre Mondiale lors de l'échec de la Révolution allemande et de la Révolution italienne, que le philosophe marxiste Antonio Gramsci a expliqué à travers le concept d'« hégémonie culturelle » en montrant la redoutable performativité des signes culturels dans la production, ou dans ce cas dans la non-production, d'une réalité historico-sociale. À la lumière des pistes problématiques ouvertes par les *Cahiers de prison*, il convient d'interroger les particularités de la période historique, à la fois pour ce qui est du fonctionnement du capitalisme industriel et commercial des Trente Glorieuses et pour ce qui est du médium télévisuel. L'omniprésence des images dans les espaces perceptifs, les mécanismes d'identification, de recognition et de remémoration avec des représentations visuelles qui orientent les comportements et la construction de la subjectivité, la mise en récit du monde social à travers un système de significations extrêmement normatif débouchent sur l'hypothèse d'un *sémiocapitalisme*, concept que nous empruntons à Guattari et à Bifo (Franco Beraldi) pour désigner un capitalisme qui travaille au niveau des signes, de leurs significations et de leur circulation dans les médias. Bien qu'il faille détailler les logiques discursive et sémiotique propre au sémiocapitalisme, celui-ci semble constituer un premier niveau non problématique de la performativité des images. Or,

lorsque les images passent à être produites et diffusées du fait d'une initiative individuelle des sujets, deux possibilités s'ouvrent comme autant de chemins qui bifurquent : soit la performativité des images est mise à contribution pour une subjectivation libre, qui parvient à se défaire des modèles subjectifs de l'assujettissement sémiocapitalistique ; soit elle sert le programme néolibéral d'une production de soi au sens d'une auto-valorisation de soi dans une économie de marché, résorbant de la sorte l'ancienne contradiction entre forces productives et rapports sociaux de production, et pulvérisant de ce fait toute opposition possible de la subjectivité au capitalisme. Avec la seconde option, le capitalisme néolibéral est doublement gagnant. Premièrement, parce que son mode d'organisation social s'impose grâce au consensus qu'il rencontre et de sa dissémination par tout un chacun : les nouvelles technologies de la communication et de l'information et les réseaux socio-numériques servent à promouvoir une image de soi, voire à capitaliser sur cette image, ainsi que nous l'observons avec le nouveau modèle entrepreneurial des « influenceurs » sur *Instagram*, *TikTok* et *Snapchat*. Ensuite, parce que c'est sur la base de cette immense participation des subjectivités à la production de contenus que se sont formées les grands oligopoles du numérique. Le principe de fonctionnement de la cybernétique est la rétroaction, qui permet d'intégrer n'importe quelle information pour la transformer en une force productive, posant à nouveaux frais le problème inauguré par l'automatisation quant à une dissociation entre la valeur-travail et une survaleur de la machine. Les années 1990 coïncident, en outre, avec la mise au point d'un nouveau modèle d'affaire (*business model*), dénommé *big data*. Après différents tâtonnements au cours des années 1970-80 durant lesquelles le capitalisme continue de miser sur une production industrielle délocalisée dans les pays du sud et sur la précarisation de l'emploi dans les pays du nord, commence à poindre l'idée de mettre à profit l'espace cybernétique comme s'il s'agissait d'un espace physique, et des données produites par les usagers comme s'il s'agissait de ressources naturelles. A l'occasion de l'attaque terroriste du 11 septembre 2001, lorsque l'État états-unien sollicite pour la première fois les données stockées par Google, ce modèle d'affaire maintient toutes ses promesses initiales. On a beaucoup insisté, et avec justesse, sur les nouveaux procédés de traitement des *big data* et en premier lieu sur les algorithmes, pour mettre en avant l'émergence d'une nouvelle gouvernementalité, qui n'aurait plus besoin de produire de la subjectivité car s'appuyant désormais sur un système de signes a-signifiants susceptible de créer des modulations des comportements et des modes de vie[32]. Mais nous pensons que la gouvernementalité

32 C'est en particulier la piste ouverte par Antoinette ROUVROY et Thomas BERNS, « Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation. Le disparate comme condition d'individuation par la relation ? », *Réseaux*, vol. 177, no. 1, 2013, pp. 163-196.

algorithmique ne permet pas de balayer d'un revers de main l'importance de l'ultrasubjectivation dans la dynamique néolibérale, ni celle des images qui lui servent de vecteurs. Rappelons que les images représentent une partie écrasante des données présentes en ligne et circulant sur les réseaux, que c'est à travers les images que les individus discutent, échangent, achètent, vendent, se promeuvent et existent sur la toile. C'est donc à partir des images que les algorithmes extraient les informations pour la mise en place d'une nouvelle manière de modéliser l'économie et la société tout entière.

Du carbone au silicium

Le silicium et les « sociétés du contrôle »

Nous nommons la nouvelle phase du capitalisme « l'âge du silicium ». Par delà la poéticité de la formule, nous mobilisons la référence très ponctuelle que Deleuze fait du silicium[33] parce qu'elle permet d'insister sur la dimension technologique du capitalisme dans sa phase avancée. Il s'agit de quelques textes et de courtes interviews où Deleuze exprime la nécessité de rendre compte des bouleversements socio-économiques qui ont lieu au moment de ses derniers écrits (1986-1991). C'est dans sa confrontation avec Foucault, et plus exactement dans les correspondances entre les problèmes qu'ils essaient chacun d'affronter touchant à l'apparition de nouvelles formes de pouvoir, que Deleuze la formule. Toujours très allusive, la connexion entre silicium et traits émergeants des sociétés contemporaines est portée à une plus grande explicitation dans les quelques pages qui constituent l'Annexe de son ouvrage sur Foucault (« Sur la mort de l'homme et le surhomme ») - réélaboration succincte de ce qui avait été esquissé la même année dans les deux cours à l'Université de Vincennes du 13 mars et du 18 avril[34]. Le silicium y est présenté comme le matériau caractérisant le *passage à une nouvelle formation historique*, allant de pair avec l'apparition d'une « nouvelle forme de l'humain ». La forme étant chez Foucault la résultante d'un rapport de forces, l'humain ne relève pas d'une essence éternelle mais est soumis à des mutations, pris dans un devenir historique. Dans le passage qui va de la « forme-Homme » à la « forme-Surhomme » contemporaine, le

33 Il s'agit à peine de quelques pages éparses, dans une œuvre conséquente. Dans l'ordre chronologique des textes et des cours : Gilles DELEUZE et Felix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1982, p. 350 ; Gilles DELEUZE, Cours à Vincennes de 13 mars et du 18 avril 1986 ; « Sur la mort de l'homme et le surhomme », *Foucault*, Paris, Editions de Minuit, 1991, p.140 ; « Doutes sur l'imaginaire », p.95, et « La vie comme œuvre d'art », p. 137 in *Pourparlers (1972-1990),* Paris, Editions de Minuit, 1990.

34 Nombre des cours tenus à l'Université de Vincennes de Gilles DELEUZE sont retranscrits, traduits et mis à disposition sur le site web https://www.webdeleuze.com/.

dépassement de la première vers la seconde serait dû à une dissémination des forces de la Vie, du Travail et du Langage qui avaient permis sa formation et assuré son maintien. La vie humaine s'était rassemblée jusqu'alors dans un « régime carbone », mais l'unité et la stabilité requises par les « chaînes carbonées » ont été bouleversées par un dépècement au tournant du 20ème siècle par les trois événements que sont la naissance de la biologie moléculaire, l'aliénation du travailleur et l'analyse linguistique de la littérature. On tente alors de se rassembler dans une voie qui n'avait pas encore été explorée : la fin du « régime carbone » entraîne l'émergence de nouveaux possibles pour l'humanité, que Deleuze nomme le « régime silicium » en référence au matériau inorganique qui par ses vertus semi-conductrices est à la base de toute l'électronique[35].

Dans l'exposition économe que Deleuze fait de ce thème, trois éléments ont retenu notre attention. Premièrement, le fait que le nouvel alliage des forces humaines avec les forces du silicium signale l'avènement d'une forme de l'humain exprimée en un « rapport vie-machines », où le terme « machine » est à entendre pour une fois non selon l'investissement sémantique de *L'Anti-Œdipe*, mais plus communément comme l'objet capable d'effectuer plusieurs tâches par un principe d'automation mécanisé. L'âge du silicium est de fait indissociable du fait technologique, qu'on ne peut plus envisager suivant une logique instrumentale dans la mesure où il constitue l'environnement au sein duquel l'ensemble des processus de production de la subjectivité s'inscrivent. Les machines cybernétiques de computation et d'information auxquelles Deleuze fait référence dans le texte font advenir une forme humaine qui s'apparente au Cyborg, œuvrant de la sorte à l'avènement d'un post-humain. Le deuxième élément qui nous a interpellé est qu'à l'âge du silicium tout fonctionne sur la base d'« inter-capture de code », d'appropriation de la part d'un code d'informations contenues dans d'autres fragments de codes. S'ouvre une période placée sous le signe de l'interconnexion, qui inaugure une toute nouvelle expérience de l'espace-temps dont les coordonnées sont définies par le *continuum*. Les signes disséminés, les pièces détachées, les membres épars de la forme-Homme tendent à se rassembler de nouveau, mais cet assemblage est moins celui d'une unité retrouvée que celui d'une *liquéfaction* : les fragments d'un code sont constamment

35 Le silicium est un élément métalloïde dont les propriétés semi-conductrices ont été largement exploitées dans la deuxième moitié du 20ème siècle par la branche de physique appliquée nommée électronique, notamment pour la production de supports tels les transistors et les puces électroniques qui ont permis le traitement, la transmission et le stockage des données vidéographiques puis numériques. Rappelons que l''un des plus grands pôles des technologies de pointe, né dans les années 1950 à San Francisco, s'appelle « Silicon Valley », autrement dit « La vallée du silicium » et qu'à ce titre Éric SADIN parle dans un ouvrage récent de « siliconisation » (Éric SADIN, *La siliconisation du monde. L'irrésistible expansion du libéralisme numérique*, Paris, Édition L'Echappée, 2016).

interceptés et remis en fonctionnement. Nous n'avons plus que des relations en droit infinies et de fait ininterrompues, autrement dit un *flux continu* auxquels les fragments de corps (mémoire, doigts, attention, vision) sont soumis, une fois qu'ils ont été traduits en données, intereliés et enfin réinjectés dans le flux en raison de leur fragmentation initiale. Le troisième élément du texte qui nous a interpellé, mais qui nous a également étonné, est qu'il n'y a dans ce passage du carbone au silicium le moindre accent d'une catastrophe en train de se produire, mais la simple description d'une mue dont on ne peut dire d'ores et déjà si elle sera pour le mieux ou pour le pire : « C'est un problème dans lequel on ne peut que se contenter d'indications très discrètes, à moins de tomber dans la bande dessinée » (F, 139). Et pourtant, les raisons ne manquent pas de croire que c'est bien vers le pire que les sociétés contemporaines s'acheminent. De la même manière que la « fragmentation » était le résultat d'une réorganisation globale de la société au moment de l'éclosion du capitalisme industriel de la « Grande Machinerie » (Marx), le nouveau rassemblement de l'humain sous le silicium se produit en effet dans le contexte du passage à un capitalisme avancé. Tous les phénomènes permettant de le caractériser (les services, la financiarisation, la globalisation et le *big data*) passent par des opérations nécessitant les machines cybernétiques. Sans que l'on puisse parler d'une détermination de la technique par l'infrastructure[36], il n'en reste pas moins que de telles machines jouent un rôle de premier plan dans le passage à de nouveaux modes de production et d'accumulation.

Deleuze lui-même en était convaincu, d'ailleurs. Dans le court opus intitulé *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, il emprunte le terme « contrôle » à l'écrivain William Burroughs pour désigner ce « nouveau monstre », qui substitue l'opération de moulage de l'assujettissement par la modulation subjective, l'usine par l'entreprise, le travail par la formation continue, et enfin la fixité et le quadrillage par la métastabilité, grâce à la mise au point d'un nouveau langage informatique qui transforme les individus en données et instaure un système de communication permanente. Sans détour, il commente comme suit : « Ce n'est pas une évolution technologique *sans être plus profondément une mutation du capitalisme* » (Pp, 244). Comment comprendre que dans l'Annexe de *Foucault* il soit, d'une certaine manière, si peu pessimiste ? Il s'agit moins d'une incertitude quant aux capacités du capitalisme à phagocyter les forces de la vie, qu'un pari sur le devenir des sociétés si les subjectivités parviennent à s'emparer du silicium, à se saisir des machines cybernétiques pour mener une bataille qui a en vue de la création de nouveaux modes

36 Les technologies de l'information et de la communication sont prises dans des agencements hétérogènes et multiples, si bien qu'elles ne répondent pas à un programme économique fixe et préétabli, ainsi que nous le verrons au chapitre 3, lorsque nous retracerons l'histoire de l'ordinateur et d'internet.

d'existence. Du point de vue d'une philosophie pratique, telle que l'était celle de Deleuze et Guattari, l'enjeu n'est pas seulement de comprendre comment ces nouvelles coordonnées d'une « vie avec les machines » informent les nouvelles manières d'habiter le monde, ou encore de mesurer les bouleversements qui se sont produits dans l'existence des individus sociaux sur le plan du travail avec l'arrivée du numérique, mais de dessiner des perspectives d'action politique pour que le capitalisme ne soit pas vécu, avec fatalisme, comme l'unique modèle social et économique possible. En tout régime de pouvoir « s'affrontent les libérations et les asservissements » : refuser de dépeindre les « sociétés du contrôle » comme l'horizon sombre vers lequel l'humanité s'achemine inéluctablement ne signifie pas manquer de discernement, mais au contraire se laisser une chance.

I. 2 Problèmes relatifs à la définition d'une *résistance* au contrôle

Dans ce travail de thèse, en acceptant le pari lancé par la philosophie pratique deleuzo-guattarienne, nous entendons soulever le problème d'une *résistance au contrôle* en interrogeant les formes nécessairement nouvelles que peut prendre l'opposition à l'exercice paisible de la gouvernementalité néoliberale et l'opposition au capitalisme. Puisque celui-ci ne se définit plus par la production industrielle, les anciens moyens de lutte - tels la grève et l'occupation d'usine, rendus possibles par la concentration des travailleurs dans un même lieu de travail, deviennent en effet parfaitement caducs. En l'absence d'un pouvoir clairement identifiable dans la figure qui l'incarne (comme autrefois le patron), le terme même de « résistance » pose problème, puisqu'il renvoie à l'idée d'une opposition presque d'ordre physique qui n'a pas entièrement abandonné les imaginaires politiques des girons anti-capitalistes. Mais à qui résister à présent ? Les personnages du cyberpunk, avatars de la condition socio-économique contemporaine, se trouvent pris au piège d'une microphysique du pouvoir dont ils peinent à reconstituer les fines mailles, solitaires dans des mégalopoles, menant une existence qui se déroule dans les espaces virtuels du numérique et soudain écrasés par des acteurs aussi multiples que les services secrets, les gouvernements, les multinationales et les mafias[37]. C'est une expérience qui doit ressembler peu ou prou à celle d'un travailleur précaire récemment immigré dans la capitale d'un pays développé, qui apprend à se mouvoir dans un réseau administratif alambiqué sans aucune des structures politiques de solidarité qui furent celle du syndicat ou du parti. On manque drôlement de boussole dans le nouveau paysage

37 Nous ferons une analyse des traits principaux du genre cyberpunk dans le Chapitre 3, pp. 370-379.

néolibéral. Mais du fait de l'importance que couvre la subjectivité dans le néolibéralisme, une direction semble se dessiner par la possibilité d'une *réappropriation de la construction de soi* qui ne soit pas tournée vers sa valorisation dans une économie de marché. C'est cette possibilité qui motive le travail de Foucault dans la dernière partie de sa vie – ce qu'on désigne par l'expression « le tournant éthique » :

> Ce dont Foucault a le sentiment, de plus en plus après *La volonté de savoir*, c'est qu'il est en train de s'enfermer dans les rapports de pouvoir. Et qu'il a beau invoquer des points de résistance comme des « vis-à-vis » des foyers de pouvoir, d'où viennent ces résistances ? (…) Franchir la ligne de force, dépasser le pouvoir, *ce serait comme ployer la force, faire qu'elle s'affecte elle-même, au lieu d'affecter d'autres forces* : un « pli », selon Foucault, un rapport de la force avec soi. Il s'agit de « doubler le rapport de force, d'un rapport à soi qui nous permet de résister, de nous dérober, de retourner la vie ou la mort contre le pouvoir (Pp, 134-135).

La résistance, c'est-à-dire *le refus du capitalisme motivé par la compréhension de son caractère néfaste pour l'être humain, pour les animaux, pour la planète et en général pour la vie*, peut être envisagée dans les nouvelles coordonnées néolibérales non plus comme « résistance à » mais comme « création de soi », dans un rapport réflexif qui permet qu'on se dérobe à toute emprise du pouvoir. Dans les années 1980, Foucault sortira de l'impasse en se consacrant à l'étude des philosophies éthiques de la Grèce Ancienne, afin de mettre en lumière une « esthétique de l'existence » qui transforme la vie en une sorte d'œuvre d'art ouverte à tous les possibles. Les « techniques de soi », touchant à des domaines aussi divers que la gymnastique, la musique ou l'alimentation, peuvent déboucher sur une « vie autre », en décalage vis-à-vis des codes sociaux dominants. Comme le précise Deleuze, Foucault ne prône nullement par ces travaux un « retour aux Grecs », mais interroge à partir des Anciens Grecs les possibilités de vie de « nous aujourd'hui » : par quels processus de subjectivation serions-nous aujourd'hui susceptibles de nous dérober au pouvoir ? (Pp, 136). Dans les années 1990, après s'être intéressé aux nouveaux médias et aux agencements collectifs des nouvelles technologiques – ce qu'il dénomme « l'ère post-média »[38], Félix Guattari esquisse de son côté le concept de « nouveaux paradigmes esthétiques », indiquant par ce terme un renouvellement du thème de la subjectivité grâce à la mise en exergue d'une puissance transversale capable de renverser la segmentarité des

38 Felix GUATTARI, *Chaosmose*, Paris, Éditions Galilée, 1992. Pour un commentaire de cet ouvrage, nous renvoyons à COLLECTIF, « *Chaosmose*, une lecture collective », *Chimères*, vol. 77, no. 2, 2012 ; et à Erich HÖRL et Guillaume PLAS. « Le nouveau paradigme écologique. Pour une écologie générale des médias et des techniques », *Multitudes*, vol. 51, no. 4, 2012, pp. 74-85.

assignations au profit d'une singularisation. Chez les deux philosophes, le recentrement sur soi et la création de soi sont une *préoccupation éminemment politique*. La politique cesse d'être identifiée à l'organisation sous les drapeaux d'un parti et d'un syndicat, aux lois politiques et à l'appareil juridique, à une prise du pouvoir étatique : la « micropolitique » se situe au niveau moléculaire de l'invention d'une relation à soi et aux autres, du réinvestissement du champ du désir qui ne renonce pas à une dimension collective, à la construction d'un peuple qui a manqué du fait du délitement des classes des travailleurs :

> Je ne sais pas, peut-être je suis délirant, mais je pense que nous sommes dans une période de productivité, de prolifération, de création, de révolutions absolument fabuleuses *du point de vue de cette émergence d'un peuple*. C'est ça la révolution moléculaire : ce n'est pas un mot d'ordre, un programme, c'est quelque chose que je sens, que je vis, dans des rencontres, dans des institutions, dans des affects et aussi à travers quelques réflexions[39].

Étant pour une part persuardée que la subjectivité est le terrain où se joue la possibilité d'une opposition à la rationalité néolibérale, mais de l'autre pas totalement confiante dans la mise en échec du capitalisme à partir de ce travail sur la subjectivité, nous souhaitons dans le cadre du présent travail de thèse placer l'analyse des processus de subjectivation sous la lumière crue de deux problèmes. 1) Le premier a trait à l'assimilation hâtive entre la subjectivation et les opérations de l'art, qui affaiblit à notre sens la portée politique de la micropolitique. Pour qu'un processus de subjectivation atteigne une dimension collective ayant une agentivité sociale, il faut qu'il se réalise en assumant entièrement la fonction politique et sociale de ses opérations sémiotiques. Il ne peut exister dans le cadre d'un capitalisme néolibéral une « politique propre à l'esthétique » telle que la présente Jacques Rancière à la suite de Deleuze. 2) Le deuxième problème est une évaluation de la micropolitique à l'aune de sa capacité à s'articuler à la macropolitique. Nous pensons que si une prise de position politique pour la création de soi et l'esquisse de nouveaux modes d'existence est nécessaire pour éviter de tomber dans l'esthétisation du social, elle n'est pas pour autant suffisante si l'objectif reste celui de *dépasser le capitalisme pour montrer la faisabilité d'autres modèles sociaux et économiques*. La micropolitique nous semble conduire à certaines impasses dont on ne peut sortir qu'en renouant avec des formes d'organisation politique.

39 Felix GUATTARI et Suely ROLNIK, *Micropolitiques*, « Les Empêcheurs de penser en rond », Paris, Seuil, 2007, p. 11.

Problème 1. L'« art du contrôle » est-il un art ?

Les images-silicium et l'« art du contrôle »

À la lecture de l'Annexe de *Foucault* (1986), frappe l'absence d'un commentaire spécifique concernant les images et le rôle qu'elles jouent dans la nouvelle formation historique du régime-silicium. Pour indiquer les nouvelles modalités opératoires du pouvoir pour l'extraction d'une plus-value à partir d'une activité non rémunérée, Deleuze et Guattari avaient choisi dans *Mille Plateaux* l'exemple du téléspectateur, pris dans la boucle rétroactive de valorisation propre aux machines cybernétiques (MP, 572-573). Le problème d'une « image-silicium », et donc du rôle de l'image dans le régime néolibéral, est malgré tout soulevé dans d'autres textes. Dans « Doutes sur l'imaginaire » (1986), Deleuze considère l'existence d'un troisième régime de l'image – après un régime organique de l'« image-mouvement » et un régime cristallin de l'« image-temps », celui des *images électroniques digitales,* mais sans fournir d'éléments qui puissent expliciter leur lien avec le capitalisme dans sa phase avancée. Dans la *Lettre à Serge Daney, « Optimisme, pessimisme et voyage »*, la référence à un régime-silicium entendu comme l'autre nom du contrôle sera au contraire beaucoup moins allusive : le flux d'images télévisuelles est associé à « un nouveau pouvoir social d'après-guerre, de surveillance et de contrôle », « nom que Burroughs donn(ait) au pouvoir moderne » (Pp, 102), en précisant quelques pages plus tard que « la télévision est la forme sous laquelle les nouveaux pouvoirs de "contrôle" deviennent immédiats et directs » (Pp, 107).

Or, c'est parce que le rapport entre images et nouvelle gouvernementalité y est explicite, que ce texte nous renseigne tout autant sur ce que pourrait être pour Deleuze « une résistance au contrôle ». Fidèle à une conception moderniste de l'art, le philosophe s'engage sans surprise du côté des « chemins de l'imperceptible » que seule l'expérience esthétique nous invite à parcourir. Le texte s'articule sur une dichotomie très tranchée entre la télévision et le cinéma. D'un côté nous trouvons la fonction sociale, « fonction de contrôle et de pouvoir » (Pp, 103), de l'autre la fonction esthétique qui permet d'échapper à la banalité et à la bêtise ; d'un côté nous avons la « formation professionnelles de l'œil, un monde de contrôleurs et de contrôlés qui communient dans l'admiration de la technique » (Pp, 103), de l'autre « une aventure de la perception » capable d'arracher le spectateur à l'enchaînement des schèmes sensori-moteurs qui structurent l'expérience ordinaire ; d'un côté « la nullité esthétique et noétique absolue » en raison notamment de l'infini présent du flux d'images, de l'autre l'épaisseur d'un temps riche de virtualité, des

dimensions du passé et de l'avenir. Bref, à l'heure où les images finissent par engloutir le sens même de ce qu'on entend par « expérience sensible », la lueur sera à chercher du côté d'une nouvelle alliance entre le cinéma et la vidéo :

> Comment parler d'art encore, si c'est le monde qui fait son cinéma, directement contrôlé et immédiatement traité par la télévision qui en exclut toute fonction supplémentaire ? Il faudrait que le cinéma cesse d'en faire, cesse du faire du cinéma, qu'il tende des rapports spécifiques avec la vidéo, l'électronique, les images numériques, *pour inventer une nouvelle résistance et s'opposer à la fonction télévisuelle de surveillance et de contrôle*. Il ne s'agit pas de court-circuiter la télévision – comment serait-ce possible ? - mais d'empêcher la télévision de trahir ou de court-circuiter le développement du cinéma dans les nouvelles images (Pp, 108).

Pour Deleuze, il faut « aller au cœur de la confrontation », « inventer "un art du contrôle" qui serait comme la nouvelle résistance » (Pp, 107). Dans cette perspective, les images vidéographiques et numériques ne représentent aucun danger en elles-mêmes, elles ouvrent au contraire de nouvelles possibilités d'existence - *à condition, toutefois, que les anciennes possibilités demeurent intactes* et que ce soient finalement elles qui se ressourcent à la fontaine des nouveaux agencements technologiques.

On devine depuis quelle posture Deleuze peut parier sur l'art pour construire une résistance au contrôle. Dans le prolongement de quelques problèmes rattachés aux penseurs de l'École de Francfort, la dichotomie entre cinéma et télévision de la *Lettre à Serge Daney* renvoie à celle plus classique entre la sphère de l'art en tant que manifestation sensible de l'esprit, et l'industrie culturelle (*Kulturindustrie*) issue des logiques marchandes du capitalisme industriel. Dans les années 1930, la convergence entre la production sérielle et l'émergence d'un temps libre des travailleurs avait donné naissance à une « société des loisirs » pour laquelle et par laquelle la culture s'était organisée en industrie (disques, films, livres, objets) ou a été absorbée par un secteur des services (divertissement et spectacle). Les standards du jazz, les chansonnettes, la variété, les navets présentent une simplicité formelle et stylistique au service d'une reproduction en série plus aisée. De ce fait, ils regorgent également de clichés concernant le couple, la femme, l'amour et la vie – l'idiotie venant compléter la simplicité. Contrairement à ce que Benjamin avait pu escompter quant aux nouvelles possibilités politiques offertes par les nouvelles techniques de reproduction technique, la destruction de l'aura et du caractère spirituel de l'art, garantis jusque lors par l'unicité de l'œuvre, auront été globalement très nocives. Il s'agissait en effet du seule gage contre la complète marchandisation de l'œuvre au sein

d'une économie capitaliste et la création d'une subjectivité correspondante. De la même manière, Deleuze affirme qu'« il n'y a pas d'art commercial, c'est un non-sens », qu'« il n'y a pas d'art qui ne puisse vivre sans la distinction d'un double secteur, sans la distinction toujours actuelle du commercial et du créatif »[40]. La télévision, ce phénomène *culturel* au mauvais sens que donne désormais à ce terme l'analyse de la *Kulturindustrie*[41], atteint certes un public plus large et plus varié que celui qui se rend dans les salles de cinéma, mais c'est en sacrifiant ce supplément d'âme qui caractérise l'œuvre de l'art. Elle seule se situe en dehors des logiques marchandes pour préférer la richesse de la pensée au succès commercial[42], pour refuser de s'adapter à un goût formaté et douteux du public.

Parce que l'art met en crise le système des clichés, l'émancipation peut passer par le moment épochal qu'il occasionne, d'où jaillit l'épaisseur d'une expérience que Deleuze nomme la « voyance ». Quant à savoir de quelle manière précise cette expérience a un sens politique, ce n'est pas chez Deleuze que nous trouverons la réponse, tellement elle devait être pour lui évidente. C'est le philosophe Jacques Rancière qui va s'efforce d'y répondre dans les deux ouvrages *Le partage du sensible* (2000) et *Malaise dans l'esthétique* (2004). Menant sa démonstration à partir des arts de l'image (peinture, photographie), Rancière affirme que le passage à la modernité coïncide avec l'émergence d'un régime d'identification spécifique de l'art, qu'il nomme « régime esthétique de l'art ». Celui-ci est marqué par la création d'un espace-temps qui peut faire advenir la singularité sensible des œuvres pour les spectateurs, et donc une expérience esthétique au sens de l'*aesthesis.* L'art désigne désormais « le découpage d'un espace de présentation par lequel les choses de l'art sont identifiées comme telles », espace-temps coupé de l'expérience ordinaire grâce à l'existence d'espaces dédiés tels le musée ou salle de cinéma. Or, ce geste d'identification est en même temps un geste de différenciation avec ce que l'art n'est pas ou n'est plus : d'une part, il est à distinguer de la capacité à représenter la réalité selon les « règles de l'art » (« régime poétique de l'art »), de l'autre et surtout de la capacité à faire passer des messages, à « représente(r) les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux »[43], à mobiliser les images du point de vue de leur destination sociale (« régime éthique de l'art »). C'est depuis la perspective du « régime éthique » que l'art a

40 Gilles DELEUZE, « Le cerveau, c'est l'écran », *Deux régimes de fous*, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 268.

41 « La subsomption radicale et conséquente, organisée comme une industrie, est pleinement adéquate à ce concept de culture », Theodor ADORNO, Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la Raison (Dialektik der Aufklärung),* Coll. « Tel », Paris, Gallimard , 1983, p. 140.

42 Richesse que Deleuze mesure avec les notions d'importance, de nécessité et d'intérêt, « Les intercesseurs », Pp, *op. cit.*, p. 177.

43 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004, p. 36.

fait ses promesses d'émancipation politique, mettant sa radicalité au service de la radicalité d'un projet social à même de conduire à la « transformation absolue des conditions de l'existence collective ». Pour Rancière, cette attitude, typique des avant-gardes, a été ruineuse à la fois pour la politique et pour l'art. À partir d'une caractérisation du politique comme « création et partage d'un commun », le philosophe défend ainsi l'existence d'« une politique propre à l'esthétique » consistant *à créer un écart par rapport aux fonctions sociales* (religieuse, politique et morale), à instituer un découpage inédit de l'espace et du temps par une reconfiguration du sensible. Se trouve résorbé de la sorte le conflit entre la pureté de l'art et sa politisation :

> Pourquoi cette suspension fonde-t-elle en même temps un nouvel art de vivre, une nouvelle forme de la vie en commun ? Autrement dit : en quoi une certaine « politique » est-elle consubstantielle à la définition même de la spécificité de l'art dans ce régime ? La réponse, dans sa forme générale, s'énonce ainsi : parce qu'elle définit les choses de l'art par leur appartenance à un sensorium différent de celui de la domination[44].

Autrement dit, une autre perception des choses est possible. La tâche de l'art consiste à créer les coordonnées pour l'avènement d'une communauté qui n'est plus éthique – c'est-à-dire dont la cohésion dépend d'idées, d'idéaux et d'un projet social communs, mais plus radicalement politique car traversée par des conflits et produisant les conditions d'une liberté et d'une égalité entre les individus.

Dissolution de l'art dans les formes de l'agir politique

En lisant ces textes, nous éprouvons un réel malaise. Davantage qu'alerter contre les nouvelles formes de pouvoir qui se mettent en place, davantage que pointer en direction de nouveaux horizons de lutte, Deleuze et Rancière semblent s'évertuer à sauver l'art des flammes infernales de sa marchandisation et de sa politisation. Alors qu'il n'en est pas du tout question dans l'Annexe, Deleuze restreint étrangement dans *La Lettre à Serge Daney* le contrôle à l'assujettissement social des images télévisuelles, en faisant de la télévision et de son « cervelet » l'autre nom de la domination. Rancière, quant à lui, occulte purement et simplement les conditions d'existence économico-sociales qui sont les nôtres à l'âge du capitalisme globalisé, en insistant sur les merveilles d'un processus démocratique coupé de toute réflexion sur l'économie. Les points de désaccord avec ces deux philosophes sont nombreux, nous énumérons seulement les principaux.

44 Ibidem, p. 46.

Premièrement, il n'est pas sûr qu'on puisse maintenir l'hypothèse d'une étanchéité entre l'art et les logiques marchandes du capitalisme. La distinction entre l'œuvre d'art et le produit industriel a été avancée à un moment précis de l'histoire des techniques, lorsque les techniques de reproduction sérielle en ont soudain fait voir son aspect matériel. La technique devient le problème que la théorie esthétique ne peut plus esquiver, à moins de s'accrocher tant bien que mal aux résidus de la vieille spiritualité[45]. Or, le capitalisme tardif met en échec toute tentative de réélaboration théorique d'une techno-esthétique de l'art, en raison de la capture inédite de l'ensemble des productions culturelles dans la sphère du commercial. Dès l'introduction de *Le post-modernisme. La logique culturelle du capitalisme tardif*, l'historien de l'art Fredric Jameson formule le problème en ces termes :

> Un des indices les plus importants pour suivre la piste du postmoderne pourrait bien être le sort de la culture : une immense dilatation de sa sphère (la sphère des marchandises), une acculturation du Réel immense et historiquement originale, un grand saut dans ce que Benjamin appelait « l'esthétisation » de la réalité (il pensait que cela voulait dire le fascisme, mais nous savons bien qu'il ne s'agit que de plaisir : une prodigieuse exultation face à ce nouvel ordre des choses, une fièvre de la marchandise, la tendance pour nos « représentations » des choses à exciter un enthousiasme et un changement d'humeur que les choses elles-mêmes n'inspirent pas nécessairement)[46].

Deuxièmement, en raison de cette dilatation de la sphère culturelle se traduisant en un flux d'images et en une esthétisation de l'existence, il n'est pas sûr qu'on puisse davantage maintenir l'hypothèse d'une suspension épochale et de la création d'un écart vis-à-vis de l'expérience ordinaire provoquées par la rencontre d'un spectateur avec l'œuvre de l'art. Nous pensons que le déferlement d'images qui caractérise la période 1970-2010 compromet sérieusement toute rupture esthétique avec le sensorium de la domination : l'art perd sa « puissance » d'arrêter le temps et d'engendrer une perception nouvelle sur le monde. Mais cela ne signifie pas que toute rupture sensori-motrice soit désormais impossible et qu'on n'ait d'autre choix que d'adhérer à la vision dominante sans même s'en rendre compte. Nous défendons en effet l'hypothèse que *cette rupture est désormais d'ordre « critico-esthétique » :* parce que les images qui forment la matière de l'expérience

45 Dans son ouvrage sur l'émergence de l'art abstrait, l'historienne de l'art Dora Vallier, insiste sur la contemporanéité de la naissance de la photographie et de l'abstraction picturale : la représentation mimétique étant désormais assurée par la photographie, une peinture non figurative est désormais possible qui désormais assure la mission spirituelle de l'art. Les figures de Vassily KANDINSKY (*Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier,* 1912) et de Kasimir MALEVITCH (chef de file du suprématisme) seraient emblématiques de ce tournant. Dora VALLIER, *L'art abstrait,* « Pluriel », Paris, Hachette Littérature, 1998.

46 Fredric JAMESON, *Le post-modernisme. La logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Éditions des Beaux-Arts, 2011, p. 16.

ordinaire se rapportent à des contenus assujettissants, celles qui sont susceptibles de provoquer un court-circuit devront le faire à partir d'une remise en question de ces clichés et *la production d'une iconographie politique*. La performativité des images se mesure à la production d'un positionnement existentiel et politique marqué, et non seulement à une reconfiguration du sensible.

C'est pour cette raison qu'à l'encontre de Deleuze et Rancière, nous défendons qu'il n'y a aucune incompatibilité entre la fonction sociale du « régime éthique » et la fonction esthétique du « régime esthétique ». La fonction sociale n'est pas identifiable comme telle à la propagande, au moralisme et à l'assujettissement social. Elle peut très bien être progressiste, viser une émancipation, sans passer pour cela par un contenu doctrinal grâce à l'emploi des formes biaisées qui ont été longtemps l'apanage de l'art. Comme le précise Guillaume Sibertin-Blanc, la proximité entre pratiques artistiques et processus de subjectivation s'explique par le fait que l'art est

> l'instance problématique en fonction de laquelle doit se définir une certaine *politique minoritaire* faisant appel aux forces et aux moyen de l'art pour *analyser* (car, tout cela, n'est en définitive qu'une question de transfert) les modalités identificatoires des groupes, y introduire un « jeu », une *distance* pour des désindentifications et des identifications nouvelles (…)[47].

Nous verrons que les activistes et les minorités politiques ne mettent pas en cause le système des clichés depuis la posture militante de la dénonciation ou de la contre-information (par ailleurs parfaitement inefficace), mais investissent le champ de l'art, de la création et de la performance pour produire des images à forte valeur subjectivante.

Pour finir, certains propos de Deleuze frappent par leur élitisme, à l'instar de ce passage :

> La radio, la télévision ont fait déborder le couple, l'ont essaimé partout, et nous sommes transpercés de paroles inutiles, de quantités démentes de paroles et d'images. La bêtise n'est jamais muette ni aveugle. Si bien que le problème n'est plus de faire que les gens s'expriment, mais de ménager des vacuoles de solitude et de silence à partir desquelles ils auraient enfin quelque chose à dire[48].

La proximité avec les textes fondateurs des études culturelles nous a appris qu'on ne peut inférer aussi facilement la bêtise. Ainsi, dans *Culture et matérialisme*, Raymond Williams insiste sur l'extrême porosité des phénomènes culturels. Il n'y a plus lieu d'opposer art et culture de masse, il s'agit au contraire de se montrer attentif aux conflits qui traversent

47 Guillaume SIBERTIN-BLANC, *Politique et État chez Deleuze et Guattari. Essai sur le matérialisme historico-machinique*, Actuel Marx « Confrontation », Paris, PUF, 2013, p. 237. Souligné par l'auteur.

48 Gilles DELEUZE, « Les Intercesseurs », Pp, *op. cit.,* p. 177.

chaque forme d'expression culturelle pour la définition des usages sociaux : une pratique que l'on définira comme assujettissante comme celle de la télévision ou des navets peut s'avérer émancipatrice pour une frange conséquente de téléspectateurs dont il faudra faire la sociologie[49]. Dans « Codage/décodage », Stuart Hall montre de son côté qu'il existe toujours des marges entre les discours véhiculés par les médias de masse et la manière dont les spectateurs organisent leur réception sans forcément adhérer aux contenus[50]. Par ailleurs, il est à notre sens légitime de prendre la parole et l'image car on a toujours « quelque chose à dire » dont l'importance politique ne peut être jugée à l'aune de sa « nullité esthétique et noétique ».

Nous comptons soulever le problème d'une fonction esthético-sociale des images. En étudiant les différents processus de création de la subjectivité par les images, il ne s'agit absolument pas de maintenir le discours moderniste quant à une radicalité de l'art. Le corpus d'images choisi pour cette étude relève pour cette raison indistinctement des productions de l'art, des formes culturelles populaires (télévision, publicité, séries) et des nouvelles modalités de production et de circulation des images (web, réseaux socio-numériques). Leur évaluation se fera sur des critères de performativité politique et sociale et non sur des critères esthétiques. Dans la mesure où une « résistance au contrôle » se joue sur le terrain d'une libre création de soi, les opérations associées à l'exercice de l'art ont cessé d'être sa prérogative. Si la théorie esthétique se récuse d'être une instance de légitimation de ce qui est identifié comme art, elle n'a pas d'autres choix que de prendre au sérieux la multidimensionnalité sociale des images et, au lieu de corroborer le partage de Rancière entre le régime éthique et le régime esthétique de l'art, de consacrer la dissolution de l'art dans de nouveaux paradigmes esthétiques existentiels et politiques.

Problème 2. Une évaluation politique des « révolutions moléculaires »

Subjectivation des minorités

À partir des années 1970, la subjectivité est investie comme un terrain politique de choix de la part de celles.ceux qui revendiquent le droit à une « création de soi », libre de s'aventurer hors des chemins de l'assujettissement capitalistique. Nous entendons répertorier et analyser les modalités d'appropriation de la production et de la diffusion des

49 Raymond WILLIAMS, *Culture et matérialisme*, Paris, Les Prairies ordinaire, coll. Penser/croiser, 2009.

50 Stuart HALL, « Codage/décodage », *Les théories de la réception. Réseaux* volume 12, n°68, 1994, pp. 27-39.

images des années 1970 aux années 2010, depuis le *Portapak* jusqu'à la participation active des internautes sur les réseaux socio-numériques, afin de rendre compte de ces pratiques énonciatives comme autant de « techniques de soi » qui s'articulent de manière antagoniste aux techniques de domination. Car là aussi, les images témoignent d'une capacité non négligeable à structurer la perception, les imaginaires et les comportements, à devenir les *agents* d'une rupture vis-à-vis des codes sociaux les plus oppresseurs sur lesquels le capitalisme repose. Catalyseurs d'une prise de conscience politique, véhiculant des modèles subjectifs alternatifs, autorisant des puissants mécanismes d'identification et de désidentification, les images se muent en instruments d'une forme inédite de résistance au pouvoir, qui n'a plus besoin d'attendre l'heure de la Révolution. La subjectivation, opération qui se donne dans la tension d'un rapport de force vis-à-vis d'un pouvoir qui s'exerce sur la subjectivité, réussit en effet ce qui semble être le fond de l'affaire : défaire l'assujettissement, faire obstacle à la rationalité néolibérale en lui empêchant de régir la vie humaine et la vie sociale et d'en faire le lieu d'une valorisation économique grâce à une transformation intensive de soi, grâce à un *réinvestissement du champ des désirs* qui crée les conditions favorables d'une « révolution moléculaire ». Les années 1970 coïncident avec le moment d'une véritable bascule historique, qui va d'une *domination* se manifestant par un vrai monopole sur les discours, sur les images et plus globalement sur le sens, à un simple *rapport de pouvoir* qui admet un conflit, une lutte pour la production du sens, et en amont une contestation de l'opérativité des significations dominantes. Moment de bascule rendu possible par de nouvelles données techniques grâce auxquelles une « prise d'image » a pu donner suite à la prise de parole. Mais aussi par de nouvelles données sociologiques, comme le rajeunissement de la population, l'émergence d'une contre-culture, la massification de l'enseignement supérieur, les mouvements de décolonisation et l'intensification des flux migratoires, qui ont multiplié et diversifié les visages de cette résistance et occasionné l'émergence d'un nouveau sujet politique, les minorités, appelées à substituer le vide créé par un « peuple qui manque »[51]. Enfin, et plus radicalement, ce moment de bascule est dû à des données « existentielles » relatives à la légitimité dont on sait investi en tant que sujet d'énonciation, voire en tant que sujet épistémique, qui ravivent dans de nouveaux agencements les procédés classiques de la *parrhêsia* cynique. L'importance de ce moment est indéniable. La libération des désirs de la tutelle capitaliste aurait pu ressembler à un geste désespéré ou à un cri étouffé de l'intérieur. Elle s'est au contraire consolidée par des agencements collectifs où les désirs ont pu s'articuler

51 Guillaume SIBERTIN-BLANC, « Chapitre 6. Devenir-minoritaire, devenir-révolutionnaire », *Politique et Etat chez Deleuze et Guattari. Essai sur le matérialisme historico-machinique*, *op. cit.*, pp. 189-214.

entre eux et déboucher en des pratiques concrètes, comme les radios libres, le rock, le punk, les télévisions locales et à partir des années 1990, internet. La société de la connaissance, la culture du « libre » (*free software*), l'altermondialisme et les mouvements contemporains d'affirmation de l'identité de la part des minorités, ne sont pas les épisodes sporadiques d'une rupture politique inassignable, mais les foyers renouvelés d'une résistance qui passe par l'auto-positionnement de la subjectivité.

Révolutions moléculaires et révolution sociale

Cependant, est-on sûr de pouvoir affirmer que le capitalisme a tremblé face à ces légions de subjectivités désirantes ? Qu'il a été fragilisé par le bricolage de nouveaux agencements d'énonciation, par les projets collectifs nés de ces agencements et même par la création de « vies autres » ? N'est-ce pas là un jugement relevant soit d'un enthousiasme excessif pour les révolutions moléculaires, soit d'un simple déni de la réalité ? Lorsqu'on observe l'histoire économique, politique, géopolitique et sociale des années 1970 aux années 2010, il est permis de douter que le décalage vis-à-vis des représentations dominantes et des codes sociaux assujettissants, instruit par *autre* rapport à soi du fait d'une manipulation réflexive des opérateurs sémiotiques, ait été porteur d'une quelconque force collective. Les années 1980 ont coïncidé avec la brutale manifestation de toute-puissance du capitalisme dans ses nouvelles vestes néolibérales. Contrairement à la thèse défendue par Maurizio Lazzarato dans *Signs, machines, subjectivities* – en s'appuyant sur une interview de Guattari à propos d'une « crise de la subjectivité » qui aurait occasionné la crise économique de 1973[52] , le capitalisme n'a pas connu de crise du modèle subjectif de l'autoentrepreneur, et ce pas même à l'ère de « l'homme endetté »[53]. L'exportation à une échelle planétaire de ses modèles subjectifs et des comportements économiques et sociaux correspondants, le délitement de la subjectivité révolutionnaire historique de la classe ouvrière en raison de la complète déstructuration du travail, le maintien de la puissance agentive du désir de la jeunesse, des femmes, des racisé.e.s et des immigré.e.s dans l'enceinte d'une angoisse alimentée par le chômage et par une paupérisation croissante, et pour finir la résurgence de phénomène identitaires inquiétants (intégrisme religieux, nationalisme et racisme), constituent les traits principaux des décades 1980-

52 Maurizio LAZZARATO, *Signs, machines, subjectivities*, *op. cit*, p. .14-15. Le texte de Félix GUATTARI sur lequel il bâtit sa démonstration est « La crise de production de subjectivité », 03.04.1984, Les séminaires de Félix Guattari », *Chimère*, (en ligne: https://www.revue-chimeres.fr/IMG/pdf/4._03-04-84_felix_guattari-la_crise_de_production_de_subjectivite.pdf).

53 Maurizio LAZZARATO, *La fabrique de l'homme endetté. Essai sur la condition néolibérale*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

1990. On tente depuis cette étincelle que fut « Mai 68 » de raviver les braises de la révolte, par une réactivation des ressorts propres à la subjectivation, par la création de nouveaux modes de se rapporter à soi, aux autres et au monde – tels la fête, le hacking, les squats, la permaculture, la pansexualité, les circuits de gratuité, les jardins urbains partagés, les travaux académiques en gender studies, queer studies, minority studies. Mais sans que jamais le feu ne s'embrase.

On peut se demander comment est-ce possible que le capitalisme n'ait pas été ébranlé par cette remise en cause. Le capitalisme prospère seulement parce qu'il y a un « dehors » du marché (société, religion, art, spiritualité, idéaux, beauté), mais à condition évidemment que ce « dehors » ne soit pas en opposition frontale à lui. L'éclosion d'une subjectivité refusant la famille, la guerre, l'hétéronormativité, le racisme, l'exploitation économique, la télévision et la société de consommation, désirant une société autre, une économie autre, pouvant formuler ses désirs grâce aux nouveaux moyens de production d'énoncés et pouvant bâtir les représentations collectives de ces possibles, était à notre sens parfaitement en mesure de mettre en échec un pouvoir structurant les rapports socio-économiques et à l'origine des diverses formes de domination qui en dérivent. Ainsi, en questionnant l'efficacité de la subjectivation, sa capacité à créer une force collective révolutionnaire, nous ne sommes pas en train de dire que « Mai 68 n'a pas eu lieu ». Dans un texte amusant, Guattari se moque de la classe politique qui a banalisé l'événement 68, au sens fort que Deleuze donne à ce terme :

> Elle feint de ne plus s'étonner des crises qui n'ont cessé de se succéder depuis et trouve normal de voir, un jour, des prisons brûler, des soldats former des comités, un autre jour des prostituées envahir les églises ou, à l'inverse, des ecclésiastiques venir mourir d'émotion dans les couloirs des bordels ![54]

> Toutes les anciennes façades de l'État, toutes les visagéités vénérables des pouvoirs traditionnels – le pouvoir paternel, patronal, scolaire, religieux, médical, etc. - sont tellement décrépites qu'il est devenu nécessaire, désormais, de rééquiper chaque domaine institutionnel d'une territorialité de secours, d'une visagéité d'artifice, par exemple celle du banquier, sur l'affiche publicitaire, qui propose l'image avenante d'un capitalisme « tout à votre service » (…) Les gens sont tellement perdus, tellement affolés par les déterritorialisations des rouages sociaux, des espaces et des temps, que, telles des bêtes apeurées, le pouvoir sent la nécessité de les calmer, de leur mettre de la musique douce dans les ascenseurs, de les faire défiler et de les canaliser dans un continuum d'espaces modelés par les techniques du *design*[55].

54 Félix GUATTARI, *Lignes de fuite, Pour un autre monde de possibles*, 1979 (posthume), L'Aube, coll. « Monde en cours », préface de Liane Mozère, La Tour d'Aigues, 2011, p. 87.

55 Ibidem, p. 89.

Aux exemples de « crises » de l'assujettissement capitalistique donnés par Guattari, nous pourrions aujourd'hui en ajouter une panoplie. Les nouvelles générations de *millenials*, ayant grandi avec un smartphone à la main, présents dans les réseaux socio-numériques de manière très active depuis un très jeune âge, connaissent le sens de la « dysphorie de genre », sont au courant de la multiplicité des orientations sexuelles possibles, sont très sensibles aux problèmes écologiques et savent établir son lien avec le mode de production capitaliste, les brutalités policières sont pour eux la conséquence d'un État de droit qui n'est autre que l'État d'exception, et les invisibilisations dans l'espace médiatique des minorités sont considérées comme un problème social de premier plan. En tant que professeure de philosophie dans l'enseignement secondaire, nous avons la chance de côtoyer quotidiennement cette fraîcheur micropolitique qui reflète un changement des mentalités plus vaste. La subjectivation est bel et bien la condition nécessaire de toute révolution, la matière même de toutes les transformations possibles qui contrecarrent au besoin les poussées microfascistes qui peuvent se reformer à tout moment et à tous les niveaux de la vie sociale (la famille, le couple, la salle de cours, le syndicat...).

Mais il s'agit de toute évidence d'une condition non suffisante. Dans l'interview « Contrôle et devenir », Deleuze invite son interlocuteur, le philosophe et militant italien Antonio Negri, à distinguer le devenir et l'histoire : « l'histoire désigne seulement l'ensemble des conditions si récentes soient-elles, dont on se détourne pour "devenir", c'est-à-dire pour créer quelque chose de nouveau » (Pp, 231). Nous pensons qu'il n'est pas possible d'établir une hiérarchie entre ces deux manières de considérer les phénomènes historiques. D'un point de vue radicalement anticapitaliste, ce qui importe est l'histoire de ce devenir, à savoir la manière dont un événement s'effectue pour conduire à une transformation des états de chose, « l'avenir des révolutions » y compris lorsque les révolutions sont moléculaires. Tout en reconnaissant la force de l'événement et l'importance du renouvellement de la sphère du politique par les thèmes du désir, de la singularité des subjectivités et de la création de soi grâce aux opérateurs sémiotiques, Negri remarque à juste titre que *Mille Plateaux* est « un catalogue de problèmes irrésolus, surtout dans le domaine de la philosophie politique ». Ce n'est pas tant l'*hérésie* par rapport à la manière de penser la politique vis-à-vis de la perspective marxiste orthodoxe qui dérange Negri – lui qui a été un « hérétique » de longue date, attentif au potentiel insurrectionnel des subalternes plus qu'aux structures des syndicats et des partis. Mais bien le *caractère tragique* du devenir minoritaire, d'une révolution qui préparée à tous les niveaux, ne se produit pas. Il demande, un peu inquiet :

> Comment le devenir minoritaire peut-il être puissant ? Comment la résistance peut-elle devenir une insurrection ? (…) Existe-t-il donc un mode pour que la résistance des opprimés puisse devenir efficace et l'intolérable définitivement effacé ? Existe-t-il un mode pour que la masse de singularités et d'atomes que nous sommes tous puisse se présenter comme pouvoir constituant, ou, au contraire, devons-nous accepter le paradoxe juridique d'après lequel le pouvoir constituant ne peut être défini que par le pouvoir constitué ? (Pp, 234).

À la lumière du mauvais pli que prend le monde depuis les années 2013-2019, compromettant tout devenir minoritaire là même où les espoirs d'une micropolitique étaient placés au plus haut – l'arrivée au pouvoir de Recep Tayyip Erdogan en Turquie (2014), de Donald Trump aux États-Unis (2017), de Jair Bolsonaro au Brésil (2019), la libération de la parole raciste, la banalisation de la violence d'État et de celle des groupes terroristes, le vide existentiel d'une jeunesse hagarde face aux perspectives sombres de l'avenir, *ces questions n'ont cessé de nous hanter.* Nous avons donc voulu identifier les raisons de l'« impuissance révolutionnaire » des révolutions moléculaires auxquelles nous sommes pourtant très attachés. La première, structurelle, tient sans doute à la capacité du capitalisme à vampiriser toutes les forces vives, et tout *particulièrement les forces créatrices de subjectivité*. Si, comme le soutient Lazzarato, le capitalisme échoue à créer ses modèles subjectifs, s'il est contraint de les emprunter aux formations sociales préexistantes pour fonctionner correctement, lorsqu'une résistance à ces modèles rend les subjectivités anti-productives, il finit par « voler » aux agents actifs de cette résistance les éléments de son renouveau. Au lieu de *mouler* les subjectivités par des normes strictes, il les *module* - ce qui signifie que les instruments technologiques des NTIC qui ont servi à la confection d'une libre subjectivité grâce à la réappropriation de la parole, de l'image, de la communication et de l'information, sont en réalité les même instruments qui servent à sa capture dans les mécanismes de la valorisation capitalistique. C'est un problème que Negri comprend sous le concept de « capitalisme cognitif » dont nous ferons une analyse détaillée. Mais il est important de souligner que si cette opération de capture est effectivement due à la constitution des grands oligopoles du numérique (GAFAM et NATU[56]), nous constatons en parallèle la mise en place d'une « auto-capture » . On se sert des nouvelles possibilités du silicium pour *capitaliser* soi-même sur tous les aspects de sa vie émotionnelle, sociale et même intime : on devient « coach » grâce à des podcasts de méditation sur *Spotify*, on monte un blog de voyages en espérant en tirer un jour parti (mais en faisant beaucoup de publicité gratuitement en attendant), on ouvre son propre canal sur *Youtube* en suppliant

56 GAFAM est l'acronyme pour *Google*, *Amazon*, *Facebook*, *Apple* et *Microsoft ;* NATU pour *Netflix*, *Airbnb*, *Tesla*, *Uber*. Le chapitre 5 rentrera un peu plus dans le détail, pp. 600-607.

de « laisser son like », on expose sa vie privée sur les réseaux en imitant Kim Kardashian et Chiara Ferragni, on se montre inquiet lorsque son nombre d'abonnés baisse et on exulte de joie au millier de likes reçus. La micropolitique s'est muée en « microcapitalisme ». En ces conditions, l'adage thatchérien selon lequel « il n'y a pas d'alternative » semble prouver son exactitude, non pas tant parce qu'il n'y aurait pas d'alternative, mais parce que toutes les alternatives deviennent rentables sur le plan des profits et efficaces pour une stabilisation auto-assujettissante du tissu social.

Si bien que la deuxième raison à l'impuissance micropolitique a selon nous trait à un défaut d'organisation des minorités. Le délitement des anciennes formes de l'agir politique est dû à des facteurs à la fois externes et internes. D'un côté, la désindustrialisation des pays du nord, la délocalisation de la production industrielle vers des pays où le statut du travailleur n'est pas codifié ni encore moins protégé, l'ubérisation croissante des activités et l'éclatement des anciennes formes de socialité au profit des formes réseautées de l'espace virtuel a rendu ardue la tâche d'un rassemblement physique qui puisse s'ériger en une force politique d'opposition au capitalisme néolibéral et à son lot de précarisations. Le *Mouvement des Gilets Jaunes* en France (2018) brille par le contraste avec le vide sidéral des luttes. Mais de l'autre côté, les formes traditionnelles d'organisation ont été délaissées précisément depuis les années 1970 en raison de la profonde méfiance qu'elles inspiraient, qui s'explique par le poids de la verticalité et de la hiérarchie, à la fois des personnes et des problèmes, sur les processus qui visent la singularisation des subjectivités. Ainsi, ce n'est pas seulement parce qu'on lui fait obstacle qu'une organisation politique peine à se mettre en place, mais plus radicalement parce que celle-ci apparaît inversement proportionnelle aux perspectives de la micropolitique. Or, nous pensons qu'il s'agit là d'une grave impasse, qui risque de ruiner le travail de la subjectivation et sa portée politique. Elle autorise premièrement les détracteurs de la micropolitique à confondre singularité et individualité – s'identifier comme transgenre serait ainsi une pure affirmation égotique au détriment des « bonnes luttes collectives ». Elle autorise deuxièmement le glissement de la subjectivation à l'identité, condamnant une opération en principe ouverte à une grande hétérogénéité à servir une clôture subjective voire identitaire. Certains concepts ont pu se montrer opératoires pour parer ce risque et sortir de l'impasse. En 1989, la juriste noire-américaine Kimberlé W. Crenshaw forge le concept d'« intersectionnalité » comme outil théorique permettant de montrer que les oppressions ne sont jamais relatives à un seul segment de l'assignation sociale. Identifier cette multiplicité sert à démêler pour chacune des stratifications les moyens de

lutte et les groupes avec qui engager cette lutte[57]. Ainsi, une femme noire lesbienne habitant à Drancy est prise dans un réseau de domination pour chacun des segments qui la quadrillent (sexisme, racisme, homophobie, classisme), mais la relient en même temps à autant de luttes possibles. Une intersectionnalité entre luttes diverses est en droit dès lors possible qui peut établir des ponts entre minorités à partir de la conscience du capitalisme comme dénominateur commun à leurs oppressions. Se renfermer dans son segment identitaire, c'est au contraire prétendre à une assimilation au corps de la Nation, de l'Université, de la sphère du droit et même du capital, ce qui se fait souvent au détriment d'autres minorités. Sam Bourcier ou Jasbir Puar dénoncent les pratiques assimilationnistes des homosexuel.le.s, ayant accouché de phénomènes socio-politiques étranges tels l'« homonationalisme » - qui autorise la charge contre les arabes-musulmans avec le prétexte d'une défense des homosexuel.le.s, le « mariage gay » - qui réclame une égalité des droits qui n'est autre que l'acceptation du couple et des formes de vie qui lui sont associées, ou plus simplement la gentrification urbaine des zones « gay friendly » comme c'est historiquement le cas du Marais à Paris entraînant la fermeture des commerces et l'exclusion d'autres minorités (enfants de rue, crackeurs, familles immigrées)[58]. Dans les années 2000, Antonio Negri et Michael Hardt avancent quant à eux les concepts de « multitude » et de « commun », renvoyant respectivement à l'existence d'un réseau d'individus nullement appelés à sacrifier leurs différences, et un espace où la coopération et la circulation sociale des idées, des activités et des biens entre ces individus peut se passer de leur orchestration par l'État et par le marché[59]. Certains figures (le hacker) et certains mouvements (open source, Creative Commons) vont dans le sens d'une telle coopération entre individus qui peut effectivement se passer de sa transitivité par les lois du capital et donner lieu à de nouvelles subjectivités. Mais là encore, le « commun » pourrait n'être qu'un vœu pieux : comme le souligne avec insistance le sociologue Fabien Granjon, la multitude est présentée comme un sujet doué de « potentialités critiques » d'une résistance à l'Empire, mais sans que ces potentialités ne soient jamais démontrées, de sorte que le risque guette d'un glissement du « mythe de la

57 Myriam BOUSSAHBA Emmanuelle DELANOE et Sandeep BAKSHI (dir.), *Qu'est-ce que l'intersectionnalité ? Dominations plurielles : sexe, classe et race,* Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2021.

58 Sam BOURCIER, *Homo Inc.orportated, Le triangle et la licorne qui pète*, *op. cit.,* p. 75; Jasbir PUAR *Homonationalisme. Politiques queers après le 11 septembre*. Paris, Éditions Amsterdam, 2012 (2007).

59 Antonio NEGRI, «Pour une définition ontologique de la Multitude», in Yann MOULIER-BOUTANG, *Politiques des multitudes. Démocratie, intelligence collective & puissance de la vie à l'heure du capitalisme cognitif*, Paris, Éditions Amsterdam, pp. 407-415 ; Antonio NEGRI et Michael HARDT, *Multitude : guerre et démocratie à l'époque de l'Empire,* Paris, La Découverte, 2004 ; Antonio NEGRI et Michael HARDT, *Commonwealth*, Harvard, Harvard University Press, 2009 ; Stéphane HABER, « La puissance du commun », *La vie des idées*, 31 mars 2010.

société de l'information » au *mythe de la résistance*[60]. A l'instar du mouvement du logiciel libre, qui s'empresse de spécifier d'entrée de jeu que « libre » est à entendre au sens de « liberté » et non au sens de « gratuité », la collaboration et la participation des internautes au réseau ont souvent été l'occasion de nouvelles formes de capitalisation du savoir et du savoir-faire, et non une sortie hors des circuits de la valorisation économique par un spontanéisme du partage. Mais ce qui importe dans le cas de l'intersectionnalité comme dans celui de la multitude, et ceci indépendamment des erreurs de pronostic que ces théories ont pu et peuvent encore produire, c'est que *la micropolitique n'est politique que parce qu'elle se pense à l'horizon de la macropolitique*, la révolution moléculaire n'est révolutionnaire que parce qu'elle se donne les moyens de s'effectuer en une révolution sociale qui requiert une organisation politique dans de formes nouvelles, qu'il faudra sans doute encore inventer.

I.3 Plan d'étude

En dépit des contaminations disciplinaires qui nous ont enrichi durant ces années et que nous prétendons approfondir à la suite de ce travail de thèse, en qualité de philosophe rompue depuis des décennies à l'exercice de la dissertation, nous avons opté pour exposer notre travail suivant un plan dialectique. Mais davantage que l'habitude, c'est la logique dissertative qui nous a convaincue de sa pertinence pour déployer notre recherche, dans la mesure où c'est celle qui mieux nous permettait de rendre compte des dynamiques de pouvoir qui se cristallisent sur la culture visuelle. S'agissant d'un champ d'interactions sociales et d'intérêts économiques traversé de part en part par des rapports de force et des conflits, la culture visuelle est en effet tour à tour l'objet d'un *façonnement par le sémiocapitalisme*, l'objet d'une *réappropriation par les minorités politiques* qui en contestent le monopole, et enfin l'objet d'une *capture par le capitalisme informationnel* qui parvient à récupérer les effets de la contestation à son profit. Ce sont ainsi ces trois opérations qui se déploient dans chacune des trois parties de la présente étude. Il est important de préciser qu'elles ne correspondent nullement à trois moments d'une évolution historique pour la période que nous avons délimitée, dans l'exacte mesure où elles s'entrelacent constamment : il y a un façonnement avec les éléments qu'ont été

60 Fabien GRANJON, « Du mythe de la société de l'information au mythe de la résistance », in Éric GEORGE et Fabien GRANJON (dir.), *Critiques de la société de l'information*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 243-254 ; « La *Multitude* : un nouveau sujet révolutionnaire ? », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 45-46, été-automne, 2008, pp. 61-70.

capturés, il y a réappropriation même lorsqu'on sait qu'elle fera l'objet d'une capture future. Pour rendre compte au mieux de ces opérations, chaque partie aura un champ disciplinaire dominant. La première partie (« façonnement ») sera centrée sur l'ingénierie des objets et la sémiotique ; la sociologie des usages, les sciences de l'information et de la communication et l'histoire des arts nous donnera les instruments de la deuxième partie (« réappropriation ») ; enfin l'histoire de l'économie et l'économie politique seront l'horizon à partir desquelles nous détaillerons les enjeux de la troisième et dernière partie (la capture).

L'objectif de la première partie sera de rendre compte du capitalisme comme d'une « machine à produire des subjectivités », qui tantôt s'appuie sur des assujettissements pré-capitalistes traditionnels, tantôt incite les sujets à en produire de nouveaux. Nous pensons que la culture visuelle constitue à ce titre un terrain d'enquête privilégié, d'une part parce que le façonnement d'un sujet de perception répond immédiatement à des besoins économiques ; de l'autre parce qu'à travers les signes visuels la subjectivité est introjectée dans l'économie par un investissement sans précédents du champ des désirs. En partant du postulat d'une nécessaire historisation/socialisation de la perception, le chapitre 1 vise à mettre en lumière les caractéristiques du régime scopique contemporain pour montrer que celui-ci coïncide avec un régime scopique dominant. Après avoir détaillé l'importance de la vision dans divers dispositifs de pouvoir, nous avançons l'hypothèse que la vision est à son tour un dispositif à part entière. Nous analyserons pour cela la manière dont la perception visuelle a été organisée, structurée et disciplinée depuis la fin du 19ème siècle par des outils techniques, parallèlement à l'émergence d'un mode de vie citadin marqué par la vitesse, la saturation visuelle et l'hyperperception. À l'appui de la notion de « complexe de visualité » (Mirzoeff) et en tablant sur nous nous proposons d'étudier les variations qu'ont subies les fonctions stratégiques de la vision (guerre, surveillance et spectacle) afin de faire émerger les traits du régime scopique contemporain, pour lequel le paradigme du spectacle reste central. Le chapitre 2 entend, quant à lui, explorer le fonctionnement performatif des signes visuels en leur qualité de signes signifiants et performatifs du sémiocapitalisme, en montrant la logique qui préside à la confection et à la diffusion à large échelle d'une sémiotique dominante par les médias de masse (télévision, publicité). C'est à travers cette sémiotique dominante que la subjectivité a été enrégimentée dans son versant désirant et pragmatique. Le partage entre modèles à suivre et subjectivités-repoussoir est réalisé par un maniement des « clichés », qui se distinguent des stéréotypes caricaturaux en ceci qu'ils

se glissent de manière imperceptible dans nos schèmes sensori-moteurs en informant la production désirante d'autant plus efficacement. En nous demandant, enfin, à quelles conditions il est possible de contourner la performativité du régime mass-médiatique par la mise en place d'une contre-sémiotique.

L'objectif de la deuxième partie sera d'exposer et d'évaluer les différentes stratégies de résistance au sémiocapitalisme par une réappropriation des machines techniques en tant qu'instruments de la production sémiotique. Portée par les minorités politiques en qualité de grandes exclues de la sémiotique dominante, une « révolution moléculaire » a pu voir le jour grâce à la construction d'un nouvel agencement énonciatif au début des années 1970. La vidéo puis internet ont offert les conditions historiques d'une fragilisation de la performativité des médias au profit d'une « micropolitique post-médiatique ». Celle-ci se caractérise par un bricolage esthético-politique de la subjectivité qui d'un côté établit un autre rapport à soi et un nouveau régime de vérité (*parrhèsia*) ; de l'autre transforme les modes de vie des bricoleurs, témoignant par-là de la performativité de leurs images et de l'efficacité de leur diffusion sur le web. Le chapitre 3 est consacré à l'analyse de la relation que la subjectivité entretient aux machines techniques depuis la généralisation des machines robotiques et informatiques. Elle nous permet de dégager les principaux traits du régime de technicité contemporain, ainsi que de relever les nouveaux usages sociaux des technologies de communication et de partage. Ce régime de technicité, que nous nommons « post-média » à la suite de Guattari, est examiné sous plusieurs angles. Du point de vue ontologique, nous défendons la thèse d'une ontogenèse commune à la subjectivité et à la machine, qui débouche sur une hétérogénèse machinique. Si du point de vue synergétique, leur co-fonctionnement ne peut être pensé indépendamment du rapport social de production capitaliste, nous avançons malgré tout la thèse d'un détournement possible des outils du capital pour la mise en place d'usages dissidents, en nous appuyant sur l'histoire du logiciel libre des années 1960 et 1970 et sur l'occupation du cyberespace par les altermondialistes dans les années 1990. Enfin, du point de vue des imaginaires politiques, nous montrons que le passage du cyberpunk aux cyborgs coïncide avec la proposition d'un nouveau récit de la symbiose humains/machines de la part des minorités, sur lequel elles bâtissent des usages collectifs expérimentaux. Dans le chapitre 4, nous affrontons le problème de l'identification du type d'image susceptible d'interrompre le flux d'images capitalistiques en brisant l'alternance entre anesthésie et excitation nerveuse qui caractérise la perception depuis le début du 20ème siècle. Pour ce faire, nous proposons une typologie et procédons à une évaluation du degré

de rupture esthético-politique dont les types sont porteurs. Les « images virtuelles » du cinéma d'après-guerre ont constitué un premier foyer de résistance au flux en raison de leur forte charge esthétique, capable d'enrayer le schème sensori-moteur du spectateur et de donner lieu à une expérience contemplative qui bat en brèche la performativité des images du sémiocapitalisme. Mais cette puissance ne résiste pas aux modifications de l'environnement technique de production et de diffusion des images : la télévision vient intensifier le flux en inaugurant un puissant agencement mass-médiatique qui compromet sérieusement toute expérience de rupture. Les « images dialectiques » de l'art-vidéo sont la tentative d'une confrontation à la télévision avec ses mêmes armes et sur le même terrain (les images sur bande magnétique, le flux, le direct). En déployant des tactiques fort différentes (exagération des effets esthétiques, création de chaînes locales, irruption dans les programmes télévisés, vidéo militante), les vidéastes participent au flux d'images mais pour le mettre au service d'une contre-sémiotique, qui s'enracine dans la contre-culture des années 1970. L'essoufflement de ces tactiques coïncide avec le regain du modèle subjectif du capitalisme dans les années 1980. A la fin des années 1990, la mise au point du web 2.0 donne naissance aux « images radicales » de la vidéopoïèse dont la particularité est de procéder d'une exigence à la fois expressive, communicative et organisationnelle qui est l'affaire des minorités qui avaient été longtemps silenciées et invisibilisées. Nous explorons trois axes à l'appui de l'étude de quelques cas concrets, choisis pour le potentiel politique qu'ils recèlent.

L'objectif de la troisième partie sera de confronter les résultats d'une résistance micropolitique au sémiocapitalisme via la création de subjectivités et de modes de vie alternatifs à la santé du capitalisme, et par conséquent d'évaluer la portée révolutionnaire de la « révolution moléculaire ». Pour ce faire, nous retraçons l'histoire économique des pays développés depuis le début des années 1970 afin de montrer que les innovations techniques de la cybernétique et de l'informatique, si elles certes ont fourni les outils pour des pratiques post-médiatiques, ont surtout servi à la restructuration du capitalisme, enlisé qu'il était dans un modèle de production fordiste qui avait atteint ses limites. La mise en place de nouvelles modalités d'extraction de la plus-value est allée de pair avec le basculement de l'assujettissement molaire à un asservissement algorithmique et avec l'émergence d'un phénomène microcapitaliste. Le chapitre 5 vise ainsi à démontrer qu'un passage à un capitalisme post-fordiste, informationnel et cognitif a bien eu lieu au tournant des années 1970, à saisir ses modalités opératoires et à relever les nouveaux défis qu'il pose à celles.ceux qui tentent inscrire leurs vies dans une trajectoire anti-capitaliste.

Dans un premier temps, nous prenons appui sur les données de la période 1970-2010 pour mettre en exergue les raisons structurelles des crises qui ont ponctué les années 1970 (surproduction, revendications ouvrières, baisse tendancielle des taux de profit, stagflation), et donc la nécessité d'un changement de paradigme d'extraction de la plus-value dans les pays développés. En même temps que nous assistons à l'adoption de politiques néolibérales, les nouvelles technologies se présentent comme les moyens de surmonter la crise grâce à leur utilisation dans le secteur de la production industrielle (toyotisme, filiales) et dans le nouveau secteur tertiaire (industries de contenu, ubérisation). Les entreprises peinent à trouver de suite un modèle d'affaires rentable, qu'ils finissent par identifier avec la modélisation algorithmique des données numériques au début des années 2000. Quelques start-up se muent dès lors en géants du numérique, ce qui débouche sur un oligopole. Dans un deuxième temps, nous explorons l'hypothèse du « capitalisme cognitif » proposée par les post-opéraïstes (Negri, Lazzarato, Virno, Moulier-Boutang, Pasquinelli, Marazzi), dans la mesure où elle permet de rendre compte de la subsomption réelle des activités créatives, collaboratives et productrices d'une contre-sémiotique sous le capital. Les données produites par les usagers servent en effet ou bien alimenter un nouveau marché du *big data*, et à fournir les contenus originaux pour un renouvellement constant de la subjectivité. Dans un troisième temps, nous montrons que l'axiomatique capitaliste globalisée a coïncidé avec des crispations subjectives dans l'identitarisme par la réactivation de phantasmes racistes, nationalistes et sexistes, opération qui passe par un investissement axiologique et affectif du « territoire ».

PREMIÈRE PARTIE

LA PRODUCTION DE LA SUBJECTIVITÉ DANS ET PAR LA CULTURE VISUELLE

INTRODUCTION

Le capitalisme pourrait être défini comme le moyen d'augmenter infiniment un capital grâce à un capital de départ en passant par les médiations du travail et du marché. Cette définition *minimale,* qu'on retrouve chez Braudel et Polanyi[61], a l'avantage de mettre à nu sa logique, mais n'explique pas de quelle manière la dynamique de l'accumulation a abouti à une réorganisation radicale des sociétés. Dire comme le fait Marx que le capitalisme est un *rapport social de production* revient au contraire à replacer cette puissance de réagencement du social au centre de l'analyse, à articuler l'exploitation économique à une redistribution des cartes de la domination, à affirmer que le capitalisme « fait société » en ce qu'il est le principe d'une refonte qui met en place de nouvelles socialisations, qui fabrique de nouveaux désirs et qui débouche sur une nouvelle manière d'être au monde.

Seulement, contrairement à ce qu'affirmait Marx dans le *Manifeste*, il n'est pas vrai que le capitalisme a eu besoin de tout détruire sur son passage. Son « rôle éminemment révolutionnaire », censé avoir « détruit toutes les relations féodales, patriarcales et idylliques » pour ne laisser subsister que le froid calcul de l'argent, n'aura duré que le temps de la passation d'armes entre l'aristocratie et la bourgeoisie[62] Les rapports sociaux traditionnels, fondés sur la soumission, sur le patriarcat et même sur la ferveur religieuse, non seulement se sont perpétués avec l'avènement de la société capitaliste, mais n'ont à aucun moment été menacés lors des mutations socio-économiques qui ont lieu au 20ème siècle. La raison est simple : le capitalisme ne peut se permettre de générer un mouvement de libération vis-à-vis des codes sociaux sans qu'il n'ait préalablement pensé aux moyens de rabattre les flux libérés sur les processus de valorisation économique ; il a besoin de valeurs, de croyances et d'un *ordre social*. Les codes sociaux des formations antérieures se sont avérés efficaces, ils peuvent donc continuer à structurer le champ social sur lequel le capital bâtira ses nouvelles dominations et ses nouvelles formes d'exploitation.

61 Fernand BRAUDEL, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, 3 vol., Paris, Armand Colin, 1979 ; Nicolas POLANYI, *La Grande transformation,* Paris, Gallimard, 1983 (1944).

62 Karl MARX et Friedrich ENGELS, *Manifeste du parti communiste*, Essentiel, Messidor/Éditions sociales, Paris, 1986, p. 57.

Au cœur du capitalisme, il y a ainsi une entreprise générale de « subjectivation », motivée par l'encadrement des sujets et le quadrillage des désirs, la segmentarisation sociale et le contrôle, la canalisation vers des modèles subjectifs archaïques et même la création de nouveaux modèles, pourvu que l'extraction de plus-value soit toujours aisée et qu'il puisse se perpétuer en tant que formation sociale. L'« assujettissement capitalistique », enrégimentant subjectivités et comportements, se présente ainsi comme la clé de voûte du système, pour être à la fois son résultat le plus abouti et la condition de sa durabilité.

Dans cette première partie, en essayant de ne pas tomber dans les rets d'une explication totalisante, nous rendrons compte du capitalisme comme d'une machine à produire de telles subjectivités « molaires » en nous appuyons sur la culture visuelle, qui a constitué et continue à constituer un terrain d'enquête privilégié. En effet, d'une part, le façonnement d'un « sujet de perception » a historiquement répondu aux besoins économiques et sociaux du capitalisme industriel naissant, de sorte qu'une piste de travail consiste à suivre les mutations de ce façonnement. De l'autre, à travers les signes visuels, la subjectivité est introjectée dans l'économie par un investissement du champ des désirs, des imaginaires et des actions qui s'en suivent. Notre enquête investira donc ces deux champs de réalisation de l'assujettissement social - la vision (chapitre 1) et les images (chapitre 2), pour montrer qu'en dépit de l'émergence d'une nouvelle gouvernamentalité algorithmique dans la phase informationnelle du capitalisme, ils demeurent des éléments absolument essentiels à sa compréhension.

Chapitre 1. Les dispositifs de la vision, la vision comme dispositif

A l'encontre de la conception de la perception visuelle comme faculté physiologique naturelle (la vue), nous partons du postulat de sa nécessaire historisation et socialisation afin de mettre au jour l'existence d'un « régime scopique » propre à chaque strate historique, et de montrer que celui-ci coïncide toujours avec une manière *hégémonique* de voir, mais aussi de saisir, d'anticiper, d'imaginer, de rêver (la vision). Dans la mesure où la vision est le résultat d'une structuration de la vue par le pouvoir et répond aux visées stratégiques d'une gouvernementalité, nous défendrons l'idée qu'un régime scopique doit être compris comme un régime scopique *dominant*.

Pour mener cette démonstration, nous prendrons appui dans un premier temps sur les écrits de Michel Foucault. L'attention que le philosophe porte à la discipline historique pour bâtir une histoire sociale des « épistémès » débouche sur une des rares

tentatives en philosophie pour rendre compte des conditions de l'expérience réelle, grâce notamment à l'analyse des dispositifs concrets qui l'encadrent. Nous montrerons que de cette analyse doit être inférée une articulation entre vision et pouvoir : le pouvoir s'exerce à travers la vision soit par « prélèvement » du regard du spectateur, soit par un « assujettissement » induit par le regard du surveillant, et à ce titre occupe une place de choix dans le dispositif du « spectacles » de la souveraineté, comme dans le dispositif du « panoptique » des sociétés disciplinaires. Toutefois, d'importantes lacunes dans l'analyse de cette articulation seront mises en exergue. En effet, alors même que Foucault mène le projet d'une « archéologie du regard médical », la manière dont le spectateur des supplices et le surveillant du panoptique *voient* est sous-déterminée. Par ailleurs, en dépit de l'enracinement du panoptique dans la pensée libérale utilitariste, Foucault se montre réticent à rapporter la gouvernementalité des sociétés disciplinaires à la rationalité du capitalisme industriel émergeant.

Nous proposerons alors d'analyser la vision comme étant à son tour un dispositif, en nous appuyant pour cela sur le concept de « visualité » élaboré par le théoricien Nicholas Mirzoeff. Pour explorer les enjeux concrets d'une socialisation de la perception visuelle, d'un investissement par le pouvoir de la manière même de voir, nous nous appuierons sur les travaux de Jonathan Crary, et en particulier sur *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIXème siècle*. Adoptant une démarche foucaldienne, celui-ci y montre que l'organisation, la structuration, la discipline et la mise au travail de la vue au 19ème siècle sont contemporaines de l'émergence d'un mode de vie citadin marqué par la vitesse, la saturation visuelle et l'hyperperception, et répond aux besoins d'un capitalisme marchand.

En poursuivant le geste de Crary, nous tenterons alors d'esquisser les principaux traits du régime scopique contemporain et le type de gouvernamentalité associé, en étudiant les modifications de la perception visuelle en raison de l'entremise des instruments techniques dans les procédés de visualisation, ainsi que les variations historiques de la fonction du regard. A l'encontre de la thèse de Foucault et de Crary, nous montrerons en effet que le passage des sociétés disciplinaires aux sociétés du contrôle n'a pas coïncidé avec une « éclipse du spectacle ». La mue du dispositif « spectacle » en un nouveau dispositif du « spectaculaire » sera ainsi démontrée par l'étude de deux « complexes de visualité » contemporains : le « complexe militaro-médiatique » et le « complexe de peopolisation ».

Chapitre 2. L'hégémonie visuelle, des signes aux médias : les ressorts du sémiocapitalisme

Dans le deuxième chapitre, nous explorerons les mécanismes de la performativité des images en leur qualité de signes signifiants tels qu'ils ont été élaborés et sont employés dans le cadre d'une énonciation mass-médiatique. A partir de la compréhension du capitalisme comme « sémiocapitalisme », intéressé à la stabilisation du champ social via des opérations de quadrillage et d'assignation des sujets, nous nous proposerons d'expliciter la manière dont ces opérations passent par les médias en tant qu'instances de production d'une réalité dominante et de modèles subjectifs correspondants, sans pour autant qu'ils ne soient reconductibles aux intérêts économiques des magnats de la presse et de la télévision.

Pour mener ce travail, nous commencerons par inscrire l'étude des signes visuels dans la linguistique pragmatique, en rappelant à cet effet les conclusions de l'analyse menée par Deleuze et Guattari dans le 4ème et dans le 5ème plateaux (*Mille Plateaux*) à propos de la dimension performative, collective et sociale des signes, résumée dans la formule « agencement collectif d'énonciation ». Nous poserons alors deux problèmes. Le premier sera de rendre compte de la portée performative du signe signifiant : alors que le geste de signifier coïncide avec une « impuissantisation » des signes - en raison de la béance que la signification vient introduire entre les signes et la réalité, il est possible de relever l'existence d'une « machine à signification » qui vise à intervenir dans la réalité grâce aux opérations de dénotation, de représentation et de signification. Nous avancerons que les médias fonctionnent comme une telle « machine à signification » en procédant à une formalisation des contenus sémantiques. Le deuxième problème a trait au dépassement du couple de concepts infrastructure/ superstructure de forge marxiste : les signes signifiants ne sont pas les éléments constitutifs d'une « idéologie » qui circulerait à travers les médias, mais bien une partie intégrante de l'infrastructure en ceci qu'ils sont productifs de désirs.

Nous approfondirons ensuite ces résultats en cernant la spécificité des signes visuels. Refusant de comprendre les images à partir de la matrice linguistique, nous avançons la nécessité de prendre en compte une variété modale de la performativité des signes, qui permet de mesurer à la fois le type de performativité propre à chaque signe (visuel, linguistique, gestuel, mathématique), et le degré de performativité de chaque type de signe suivant le contexte géographique et historique. Faisant nôtre l'observation de

Mitchell à propos de l'avènement d'un « tournant pictorial », nous pensons que les signes visuels jouent un rôle de premier plan dans le façonnement de la réalité. Nous tâcherons donc de montrer suivant quels ressorts psychologiques les images signifiantes sont performatives, en nous appuyant sur la reprise du schématisme kantien par Bergson. Le schème, interface cognitive entre la perception et la recognition intellectuelle, se présentant à l'entendement comme « image mentale », devient chez Bergson un schème sensori-moteur. Dans le sillage de Bergson, Deleuze forge le concept de « cliché » : se distinguant du stéréotype caricatural en ce qu'il se glisse de manière imperceptible dans les schèmes sensori-moteurs quotidiens pour orienter les comportements et tailler les imaginaires, il signale la dégradation de la puissance des signes en des formes stéréotypées qui permettent la mie en demeure du désir et de la capacité de créer de nouveaux modèles subjectifs.

Nous nous attacherons alors à montrer de quelle manière, au début des années 1960, la télévision a fait siens l'ensemble de ces ressorts sémiotiques jusqu'à créer les conditions de l'instauration d'une *médiacratie* par la production continuelle, unilatérale et « envoûtante » de contenus sémantiques dominants. La mise en exergue des éléments intrastructurels des médias de masse ne peut faire l'économie de leur articulation aux contenus, du type de mise en récit médiatique et de l'invisibilisation de ce qui vient le contredire. Toutefois, la critique de la télévision par Daney et Deleuze ne nous convainc pas totalement : l'opposition entre fonction esthétique et fonction sociale (entre cinéma et télévision) exclut d'emblée la possibilité d'une fonction sociale émancipatrice. C'est pourquoi nous nous demanderons pour finir à quelles conditions il est possible de contourner la performativité des signes mass-médiatiques par la mise en place d'une contre-sémiotique, en nous appuyant sur le concept d'hégémonie de Gramsci.

CHAPITRE 1

Les dispositifs de la vision, la vision comme dispositif

« The right to look confronts the police who say to us, "move on, there's nothing to see here." Only there is; we know it, and so do they. The opposite of the right to look is not censorship, then, but visuality, that authority to tell us to move on and that exclusive claim to be able to look. »
Mirzoeff, *The right to look*

1.1 - Épistémès, manières de voir, manières de penser

L'attitude naturelle à l'épreuve des régimes scopiques

Dans le chapitre liminaire d'un ouvrage qui a fait date dans les études visuelles, *Vision and Painting, The Logic of Gaze* (1983), l'historien de l'art Norman Bryson revient sur la compréhension de la peinture en Occident à partir de ce qu'il nomme à la suite de Husserl « l'attitude naturelle » (*the Natural Attitude*)[63]. Alors même que l'histoire des représentations n'a eu de cesse d'introduire de nouveaux objets, de nouvelles compositions, avec des techniques et des procédés inédits et originaux, la manière dont on en rend compte reste prisonnière du « mythe fondateur » de la peinture selon lequel Zeuxis peignit des raisins si ressemblants que des oiseaux vinrent les becqueter. Et ceci, non pas tant parce qu'il serait toujours question de *mimesis*. L'« attitude naturelle » a en effet moins trait aux représentations elles-mêmes, à l'exactitude plus ou moins atteinte, à la fidélité au modèle et aux « effets de réel », qu'aux soubassements ontologiques à partir desquels on juge de l'activité du peintre. Si sa tâche peut être immense, au regard de l'infinité des sujets possibles et des difficultés techniques de leur exécution, « la peinture

63 Norman BRYSON, *Vision and painting. The logic of gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983.

elle-même n'est pas problématique », en ceci que la membrane rétinienne, douée d'une structure anatomique et neurologique *naturelle*, reçoit le flux d'informations d'un « monde qui existe en dehors, déjà-là, dans la plénitude de son Être », et qui est donc tout aussi *naturel*. Le peintre est en charge de témoigner de ce monde, porteur d'une « vérité optique » qu'il ne doit ni interpréter ni distordre par un style qui l'isole plus qu'il ne le singularise. Il atteste ainsi d'une « Expérience Visuelle Universelle » (*Universal Visual Experience*)[64], se déployant en dehors de toute dimension historique, ce qui fait conclure à Bryson que par-delà l'étude des *mutations* morphologiques, « l'histoire est la dimension que (l'histoire de l'art) précisément dénie[65] ».

Une approche matérialiste et historique des productions visuelles de l'art est aujourd'hui de mise, grâce à l'émergence d'une « New Art History » autour de figures comme Michael Baxandall et Svetlana Alpers, qui non seulement ne juge plus de l'activité du peintre à partir de sa capacité à restituer ce qui est censé être le réel, mais qui remet en question l'a-historicité de l'acte perceptif[66]. Il y a eu abandon des sujets sacrés chez les Flamands, naissance du portrait, autonomisation progressive de l'arrière-fond donnant lieu à l'invention du paysage, pose des familles royales ou indifférence des personnages de Vermeer. Tous ces éléments attestent de *l'historicité de l'acte visuel*, ce qui revient à dire que chaque époque possède une culture visuelle spécifique, dont les traits déterminent : 1) les *sujets possibles* d'un tableau – possibles non pas au sens d'un partage entre ce qui est

64 BRYSON cite Pierre FRANCASTEL, *La figure et le lieu* pour décrire l'expérience esthétique que suscite en lui *Le paiement du tribut* de Masaccio : « Placed at the edge of the space and of the fresco, his calves tense, his bearing insolent, this magnificient *sabreur* bears no relation to the figures of gothic cathedrals : he is drawn from universal visual experience », p. 3. Ce qui paraît étonnant, Francastel étant connu pour avoir le premier introduit la nécessité d'une « sociologie historique comparative » en histoire de l'art : une analyse des œuvres qui intègre les dimensions religieuses, politiques, sociales et scientifiques, depuis *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme* (Paris, Audin, 1950) jusqu'à *Études de sociologie de l'art : création picturale et société* (Paris, Denoël-Gonthier, 1970). Dans l'introduction de ce dernier ouvrage, sorte de bilan d'un parcours intellectuel, Francastel affirme dans un langage empreint de structuralisme : « Aucun signe matériellement constitué, aucune liaison formelle ne possèdent de caractères définitifs, objectifs immuables et le même élément, placé dans un contexte différent, est susceptible de changer de signification », p. 7.

65 BRYSON, Ibidem, « Yet although the study of mutations may posses an historical objet of inquiry, morphology by itself is not art history: indeed, history is the dimension it exactly negates », p. 3.

66 Pour une compréhension des enjeux de la New Art History, voir Jonathan HARRIS, *The new art history : a critical introduction*, London, Routledge, 2001. Parmi les ouvrages fondateurs de cette école de pensée, on peut citer Michael BAXANDALL, *Painting and experience in Fifteenth-Century Italy*, New York, Oxford University Press, 1972, ainsi que Svetlana ALPERS, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Paris, Gallimard, 1991. Dans ses travaux sur la Renaissance italienne, Baxandall affirme que non seulement l'art mais le visuel lui-même est historique et qu'il mérite à ce titre une histoire dont l'histoire de l'art serait une simple sous-partie. Alpers, tout en insistant dans *L'Art de dépeindre. La Peinture hollandaise du XVIIe siècle,* sur cette position d'une historicité du regard, introduit dans son ouvrage sur Rembrandt des éléments d'analyse appartenant à la sociologie de l'art, telles les dimensions artisanales et commerciales de l'atelier.

autorisé et ce qui est interdit, mais au sens d'une sensibilité diffuse capable de voir une nature morte comme un tableau achevé et non plus seulement comme le détail d'une scène ; 2) les *manières possibles* de représenter un sujet - dans une stricte composition géométrique, comme pour les *Noces de la Vierge* de Raphael, dans une composition théâtrale, comme pour la *Mise au tombeau* de Caravage, ou bien pris au vif de leurs activités quotidiennes, comme peut l'être une leçon de danse peinte par Degas ; 3) les différentes *fonctions* que l'on peut donner à l'acte perceptif, commandées à leur tour par les fonctions de l'acte pictural, telles la narration, l'explication ou encore la description ; 4) et enfin, les *possibles modalités* d'exposition des productions visuelles, occasionnant la création d'espaces spécifiques à une culture visuelle donnée - telle l'église, le cabinet de curiosité, la galerie d'un château, le musée ou encore le salon bourgeois. Bref, nous ne voyons ni les mêmes choses ni de la même façon à des périodes historiques différentes. Si on peut tantôt être surpris par la découverte d'une fresque normande aux traits d'une bande dessinée, ou d'un ciel étoilé de la Renaissance italienne pouvant appartenir à la collection d'un Pollock - telle la *Madone des Ombres* de Fra Angelico décrite par Didi-Huberman dans *Devant le temps*, un premier sentiment d'« anachronisme des images », vient renforcer plutôt le sentiment historique selon lequel toutes les manières de voir ne sont pas possibles en même temps[67].

Mais alors que cette affirmation peut sembler évidente au regard d'une histoire de l'art devenue matérialiste, elle est en réalité encore loin d'aller de soi lorsque l'acte perceptif considéré n'est pas celui de l'artiste peintre. Ainsi, lorsque Martin Jay décrit « les régimes scopiques de la modernité », se questionnant sur l'existence d'une culture visuelle hégémonique propre à l'époque moderne, il fait converger l'analyse des documents historiques disponibles comme l'ensemble des discours concernant l'acte de vision – tels les traités des théoriciens de l'art (Vasari, Alberti) ou les œuvres philosophiques à propos de la connaissance sensible (Descartes, Bacon) - vers la production visuelle des artistes peintres. Parler de « régimes scopiques » revient ainsi, et sans même qu'on ait à le justifier, à essayer de cerner les régimes scopiques des arts visuels:

> Dans ce que Bryson appelle la « perception fondamentale » de la tradition perspectiviste cartésienne, l*e regard du peintre* arrête le flux des phénomènes, contemple le champ visuel à partir d'un point privilégié en dehors de la mobilité de la durée, dans un moment éternel de présence dévoilée[68] .

67 Georges DIDI-HUBERMAN, « Ouverture. L'histoire de l'art comme discipline anachronique », *Devant le temps*, Collection « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 2000, pp. 9-59.

68 C'est donc seulement dans un deuxième temps que « le perspectivisme cartésien coïncida avec une vision

Derrière cette assimilation, il y a une compréhension de la figure de l'artiste qui a longtemps structuré le discours sur l'art : les artistes seraient ces individus « visionnaires », capables d'ouvrir une brèche pour l'avènement d'« une autre vision » et conviant le reste de l'humanité à passer à travers elle, de façon à ce que la perception du monde *commune* en sorte renouvelée[69]. Si on aurait tort de dénier l'audace des peintres qui ont, les premiers, « osé » la nature morte, en dépeignant des objets sans valeur symbolique - tels Breughel le Jeune ou encore Jean Siméon Chardin - il est toutefois important de souligner que le premier ne le fait pas indépendamment de l'arrière-fond socio-économique qui émerge dans les Flandres au 16ème siècle, à savoir le proto-capitalisme marchand inaugurant un véritable « système des objets », et que le second ne le fait pas indépendamment d'un nouvel esthétisme bourgeois qui s'est préalablement défait de tout moralisme sur la vanité pour renouer avec un pur plaisir esthétique, ainsi que le rappelle Diderot dans les textes des *Salons*[70]. De sorte qu'on aurait tout aussi tort de prêter aux artistes cette capacité extraordinaire à inaugurer à eux seuls un régime scopique, et que l'on ferait mieux de considérer leurs productions comme des « documents visuels » parmi d'autres, quitte à étudier, si besoin en est, les spécificités ou les singularités. Car, au final, aussi bien au regard des documents historiques dont on dispose qu'au regard d'une grille d'analyse précise des faits visuels contemporains qui nous fait encore défaut, la tâche la plus ardue est sans doute celle de restituer un régime scopique *partagé, diffus et hégémonique*, plutôt que des gestes visuels marginaux ou dissidents, qui semblent s'incarner presque invariablement dans les représentations iconiques de l'art.

---

scientifique du monde ayant renoncé à une lecture herméneutique de l'univers en tant que texte divin » (p. 105), Martin JAY, « Les régimes scopiques de la modernité », *Vers une nouvelle pensée visuelle, Réseaux*, vol. 11, n° 61, 1993, p. 103.

69 Ainsi, pour ne citer que Francastel : « Le problème le plus urgent à résoudre est celui qui concerne l'audience de l'art dans une civilisation donnée. On dénonce chaque jour comme une tare le caractère d'épiphénomène de l'art occidental depuis la Renaissance, trésor secret de petites élites d'initiés. On perd ainsi de vue que cet art secret a fini par devenir, à travers certaines de ses formes, l'un des instruments de propagande les plus efficaces et qu'il a informé largement le comportement des foules pendant plusieurs siècles ». FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art : création picturale et société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970, p. 40.

70 Diderot allie ce pur plaisir au plaisir de l'illusion réaliste et, comme dans *Le Paradoxe du comédien*, la plus grande technicité de l'exécutant semble condition de la plus grande sensibilité du spectateur :« Ah ! Mon ami, crachez sur le rideau d'Apelle et sur les raisins de Zeuxis. On trompe sans peine un artiste impatient et les animaux sont mauvais juges en peinture. N'avons-nous pas vu les oiseaux du jardin du Roi se casser la tête contre la plus mauvaise des perspectives ? Mais c'est vous, c'est moi que Chardin trompera quand il voudra », Denis DIDEROT, « Salon de 1763 », Arts et lettres (1739-1766). Critique I. *Œuvres*, XIII, Paris, Hermann, 1980, p. 382.

Archéologie du regard et régimes de visibilité

Quels éléments peuvent servir à esquisser les traits de ces régimes dominants de la vision et de leur fonctionnement ? Comment dépasser cette attitude naturelle qui pense l'acte de la vision comme un processus physique invariable, pour atteindre le *voir situé* d'une époque ? Pour le dire autrement, comment rendre visible l'évidence à partir de laquelle nous voyons et qui définit une façon de voir, mais également une façon de penser, une *épistémè* ?

Ce sont là les préoccupations de Foucault lors de sa période archéologique, dédiée à retracer les ruptures historiques, ainsi que les vastes unités sur lesquelles agissent ces ruptures, pour un certain nombre d'objets épistémiques, tels la folie, la clinique ou encore les sciences humaines. Une précision du terme « archéologie » semble ici nécessaire, compte tenu du fait que l'on a souvent tendance à associer la « façon de penser » à une « histoire des systèmes de pensée » ou à une plus encore traditionnelle « histoire des idées », auxquelles Foucault s'est pourtant farouchement opposé. Dans un article de 1983 dédié à mesurer les déplacements que Foucault effectue dans sa manière d'envisager l'histoire et la pratique historienne[71], Van de Wiele revient sur l'impossibilité d'une telle assimilation. Par-delà ce que laissent entendre les sous-titres (« archéologie du regard médical » pour *Naissance de la clinique* et « archéologie des sciences humaines » pour *Les Mots et les choses*), la méthode archéologique avec ses outils associés d'*archive* et d'*a priori historique* ne se consolident véritablement qu'au moment de l'élaboration de l'« historiographie réflexive » de *L'archéologie du savoir*, après avoir été pratiquée sans justification durant une phase de « historiographie opérative » consacrée à en fournir le matériau empirique[72]. L'épistémè de *Les Mots et les choses* est ainsi un concept qui finit par être peu à peu délesté, jusqu'à disparaître complètement, étant chargé d'une certaine ambiguïté pour sembler faire référence à une manière *unifiée* de penser, caractérisant le « visage d'une époque », voire une « image du monde » (*Weltbild*), selon les coordonnées de la meilleure tradition de la philosophie de l'histoire. Dans *L'Archéologie du savoir*,

71 Jozef VAN DE WIELE, « L'histoire chez Michel Foucault. Le sens de l'archéologie », *Revue Philosophique de Louvain,* Quatrième série, tome 81, n° 52, 1983. pp. 601-633.

72 « En ce point se détermine une entreprise dont l'*Histoire de la Folie*, la *Naissance de la Clinique*, *Les Mots et les Choses* ont fixé, très imparfaitement, le dessin. Entreprise par laquelle on essaie de prendre la mesure des mutations qui s'opèrent en général dans le domaine de l'histoire ; entreprise où sont mis en question les méthodes, les limites, les thèmes propres à l'histoire des idées (…) Ces tâches, elles ont été esquissées dans un certain désordre, et sans que leur articulation générale ne fût clairement définie. Il était temps de leur donner cohérence, - ou du moins de s'y exercer », Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Collection « Tel », Paris, Gallimard, 2008 (1969), p. 25.

Foucault insiste sur une compréhension multi-strates, dans ce qu'on pourrait qualifier de détournement de la topique braudelienne de *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*[73] - la surface étant cette fois-ci lisse et les soubassements craquelés :

> Or, à peu près à la même époque, dans ces disciplines qu'on appelle histoire des idées, des sciences, de la pensée, de la littérature aussi (...) l'attention s'est déplacée au contraire des vastes unités qu'on décrivait comme des « époques » ou des « siècles » vers des phénomènes de rupture. Sous les grandes continuités de la pensée, sous les manifestations massives et homogènes d'un esprit ou d'une mentalité collective, sous le devenir têtu d'une science s'acharnant à exister et à s'achever dès son commencement, sous la persistance d'un genre, d'une forme, d'une discipline, d'une activité théorique, on cherche maintenant à détecter l'incidence des interruptions (AS, 11).

Nous avons affaire à une « multidimensionnalité du principe », qui explique la coexistence entre un principe de « discontinuité historique » et un principe de que Van de Wiele continue à nommer, faute de mieux, une « structure ». Les caractéristiques majeures de l'« archéologie des idées » peuvent finalement être regroupées sous la formule d'un « espace de dispersion » : s'il y a bien des éléments faisant signe vers une strate historique, ceux-ci ne se rapportent pas à une unité homogène, à laquelle succéderait mystérieusement une nouvelle unité par des points de rupture inassignables. Chaque strate est en effet travaillée par des incessantes ruptures et une radicale discontinuité, sans que cela n'empêche en rien le repérage d'un certain nombre de régularités au sein des « formations discursives »[74].

Dans cet article, comme dans la plupart des travaux consacrés à rendre compte de

73 La topique braudelienne se refait à trois strates, ou plus exactement des « niveaux », qu'il décrit à partir de l'image de la mer : l'histoire événementielle, apparentée aux vaguelettes de la surface de l'eau, les structures économiques et sociales en dessous, selon la compréhension marxiste de l'histoire, enfin l'espace géographique avec son temps long comme véritable soubassement. De cette description, il apparaît que les ruptures appartiennent au niveau le plus superficiel de l'analyse historique. Parler d'un détournement de Foucault nous semble justifié dans la mesure où celui-ci oppose, dans l'introduction à *L'Archéologie du savoir*, l'« histoire globale » des Annales à une « histoire générale » dont il fournit les principaux points de méthode. cf. Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Colin, 1949.

74 « Ainsi Foucault en arrive à développer longuement les traits essentiels des nouvelles unités, c'est-à-dire des formations discursives. Il s'agit d'établir les règles de formation et cela sous quatre angles différents et conjoints. La formation discursive n'est pas constituée par un objet bien défini, mais par un domaine d'objets possibles ; c'est le problème de la formation des objets. Ensuite elle n'est pas constituée par un style énonciatif unique, mais par un domaine de styles énonciatifs possibles ; c'est le problème de la formation de modalités énonciatives. En outre, elle n'est pas constituée par un jeu défini de concepts suprêmes, mais par un champ de concepts suprêmes possibles ; c'est le problème de la formation des concepts. Enfin, elle n'est pas constituée par des thèmes précis, mais par un champ de théories différentes, même contradictoires possibles ; c'est le problème de la formation des stratégies », Jozef VAN DE WIELE, *op. cit.*, p. 615.

la méthode foucaldienne pour ce qui a trait à la récolte des données et aux hypothèses des séries, une large place est consacrée à la définition des concepts de « discours » et d'« énoncé », pour des formations nommées d'ailleurs « discursives ». Bien que Deleuze semble adopter cette grille de lecture, il serait au contraire le premier à avoir saisi la dimension éminemment visuelle de cette œuvre. Comme le remarque John Rajchman, se déploie une batterie de concepts mettant la vision au centre de l'acte de penser, et dont le plus important est celui de « visibilité », que l'on peut définir, comme « la manière dont les gens agissent et réagissent quand ils voient quelque chose », conformément à leur manière de penser[75]. Les deux textes où les « régimes de visibilités » sont explicités sont le troisième chapitre de *Foucault,* « Les strates ou les formations historiques : le visible et l'énonçable (savoir) », et l'article de préparation aux cours de Vincennes sur la philosophie de Foucault, publié dans le recueil *Les deux régimes de fou* sous le titre « Sur les principaux concepts de Michel Foucault ». Trois axes se dégagent de ces textes : 1) *l'irréductibilité du visible à l'énonçable*, aspect sur lequel Deleuze insiste lourdement, jusqu'à marquer une nette différence entre Foucault et Blanchot pour qui « parler n'est pas voir », sans qu'« il ne pose à son tour que voir n'est pas parler » (F, 68) – insistance qu'on peut comprendre à l'aune de la tendance structuraliste à rabattre tout régime de signe à un régime discursif ; 2) *le co-fonctionnement du visible et de l'énonçable* au sein d'une même strate historique pour les opérations du pouvoir, l'exemple-type étant l'énoncé « délinquance » et la visibilité « prison » connaissant des mutations historiques parallèles qui rendent opératoire le couple savoir-pouvoir ; 3) *le primat de l'énoncé sur la visibilité*, qui réussit à contourner la thèse déterministe, à la fois des mots sur les choses et des pouvoirs sur les savoirs.

Deleuze se montre dans ces textes particulièrement attentif à la *portée heuristique des visibilités*, jusqu'à en faire un concept équivalent à celui d'énoncé, qu'il définit comme « les deux aspects essentiels » pour la compréhension d'une strate historique :

> Il y a une « archéologie du regard » autant que de l'énoncé et le savoir a bien deux pôles irréductibles. Le primat n'implique aucune réduction. En oubliant la théorie des visibilités, on mutile la conception que Foucault se fait de l'histoire, mais on mutile aussi sa pensée, la conception qu'il se fait de la pensée. Foucault n'a pas cessé d'être fasciné par ce qu'il voyait, autant que par ce qu'il entendait ou il lisait, et l'archéologie telle qu'il la conçoit est une archive audio-visuelle (à commencer

75 John RAJCHMAN, « L'art de voir de Foucault », *Trafic*, n° 52, p. 84, note 1 p. 87. Le mérite d'avoir le premier souligné la place du visuel dans l'œuvre de Foucault est accordé à Deleuze également par une autre des figures des études visuelles, W.J.T. MITCHELL, dans l'article « Le tournant pictorial », sur lequel nous reviendrons Cf. W.J.T. MITCHELL, « Le tournant pictorial », in Maxime BOIDY, Francesca MARTINEZ-TAGLIAVIA, *Visions et visualités, philosophie politique et culture visuelle*, Paris, Poli éditions, 2019, note 4, p. 169.

> par l'histoire des sciences). Et dans notre temps, Foucault n'a une joie secrète d'énoncer que parce qu'il a aussi une passion de voir : les yeux, la voix[76].

Les expressions « archéologie du regard » et « archive audio-visuelle » méritent commentaire. Par le rapprochement sémantique entre visuel et méthode archéologique, Deleuze entend éviter la reconduction du partage entre « les mots et les choses » au partage entre le tissu empirique et des discours qui viendraient sur lui statuer. L'un des principaux enjeux est en effet, pour Deleuze, d'ériger les visibilités au-dessus des choses visibles, autrement dit de faire de la visibilité une *positivité* - et non plus une simple « empiricité ». C'est pour écarter tout « soupçon phénoménologique », dû notamment au sens que revêt le « visible » dans les travaux de Merleau-Ponty (et surtout ceux de la dernière période, avec *Le visible et l'invisible* et *L'œil et l'esprit*, de 1959-60), que Foucault prendrait ses distances vis-à-vis d'un concept qui pourrait être compris dans le prisme de la phénoménologie française de l'époque, en mettant l'accent sur un primat de l'énoncé. « Foucault estime de plus en plus que ses livres précédents n'indiquent pas suffisamment le primat des régimes d'énoncés sur les façons de voir ou de percevoir. *C'est sa réaction contre la phénoménologie* » (F, 57). Puis, encore plus clairement : « Présent ou passé, le visible est comme l'énonçable : ils sont l'objet, *non pas d'une phénoménologie, mais d'une épistémologie* » (F, 58). Si la méthode phénoménologique consiste bien à suspendre la thèse naturelle du monde, et donc l' « attitude naturelle » dont nous sommes partis, c'est pour atteindre une « vérité de l'apparition », sorte d'« empiricité ontologisée » qui exclut du même coup toute dimension historique des phénomènes visibles. L'épistémologie de Foucault est en revanche suspension de l'attitude naturelle au profit d'une radicale historicité de la pensée et des savoirs, et donc des manières de voir et d'énoncer. L'archéologie consiste à ouvrir tant « les mots, les phrases et les propositions », comme « les qualités, les choses et les objets », afin de s'élever aux conditions historiques du dicible et du visible. L'appellation de « néo-kantisme foucaldien », forgée par Deleuze, dit bien cette promotion de la visibilité au rang d'une positivité : si on ne s'élève pas *aux conditions de l'expérience réelle* (et non plus donc, comme chez Kant, de l'expérience possible), nous ne faisons que buter sur des mots et des choses ; le geste transcendantal portant sur « des synthèses a posteriori » qui sont celles de l'histoire, permet au contraire de comprendre qu'« une époque ne voit que ce qu'elle peut voir, mais voit tout ce qu'elle peut, indépendamment de toute censure et répression, en fonction des conditions de

76 Gilles DELEUZE, « Sur les principaux concepts de Michel Foucault », *Deux régimes de fous*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 229.

visibilité »[77]. Nous n'avons plus affaire à des données empiriques décousues mais bien à un *ensemble structuré* définissant des modalités du voir : « qui voit quoi, qui et où : ce ne sont pas là de simples données contextuelles indépendantes, mais des éléments constitutifs de la *pensée visuelle d'une époque* »[78].

Disposer le regard : vision et pouvoir

Mais une difficulté demeure concernant la mise en place d'une « archéologie du regard », redoublant celle de l'archéologie tout court : cette « pensée visuelle d'une époque » est très difficilement identifiable, les conditions de visibilités ne pouvant être extraites des objets visibles pour être la « luminosité », qui les rend visibles. « Les visibilités ne se confondent pas avec des éléments visuels ou plus généralement sensibles, qualités, choses, objets, composés d'objets » (F, 59), et s'il n'y a jamais de secret, parce que tous les documents seraient sous les yeux de l'archéologue, encore faut-il que celui-ci puisse en établir les « conditions extractives » (F, 61), sans tomber dans la facilité de la description phénoménologique de l'apparition, comme s'il suffisait de *dire ce qu'on voit* pour atteindre les conditions du visible, comme s'il suffisait d'une *analyse des représentations* pour atteindre ce qui peut être vu. Eu égard à cette difficulté transcendantale du visible, les œuvres des arts visuels n'ont aucun avantage sur les objets visuels du social, ni même sur les objets visibles tout court. Mais si nous ne pouvons remonter aux conditions de visibilité à partir des tableaux que l'on regarde, peut-être pouvons-nous essayer de le faire à partir des tableaux qui *nous* regardent.

Les Mots et les choses s'ouvre sur l'analyse minutieuse de *Las Meninas* de Vélasquez (1656). Sans rentrer dans le détail d'une œuvre dont la glose est déjà abondante, rappelons que son originalité réside dans le fait que la représentation qui figure sur la toile est précisément ce qui est censée être l'envers du décor, et que le spectateur occupe la place du roi et de la reine d'Espagne dont Vélasquez est en train de faire le portrait, interrompu dans sa tâche par la visite de l'Infante Marguerite accompagnée de ses suivantes, de son chien et d'un bouffon. Les situations visuelles sont de la sorte inversées : nous sommes comme surpris dans l'acte de regarder, et cette surprise a comme effet de rompre immédiatement avec ce qu'on a caractérisé d'attitude naturelle. De la multiplicité des éléments que Foucault met en exergue, deux semblent devoir particulièrement retenir

77 Ibidem, p. 229.
78 John RAJCHMAN, *op. cit.*, p. 86.

notre attention relativement au problème de l'identification du type d'opération qui consiste à rendre visible l'invisible des régimes de visibilité.

Figure 1. Diego VELASQUEZ, *Las Meninas*, 1656-1657, Musée del Prado, Madrid

Premièrement, le fait que les trois « fonctions regardantes » (du modèle en train d'être peint, du spectateur contemplant la scène et du peintre en train de composer le tableau) coïncident dans un même point *extérieur au tableau.* Par un simple « artifice de l'artiste », à savoir la suppression visible du modèle de la surface de la toile, on parvient à voir ce qui normalement doit demeurer invisible, d'une part le peintre composant le tableau, de l'autre le spectateur le regardant, ou encore, selon les termes de Foucault, « le regard qui l'a organisé et celui pour lequel il se déploie » (MC, 30). La centralité des représentations est de la sorte désaxée par l'apparition sur la surface de la toile des conditions de *production* et de *réception*, faisant intervenir les corps agissants et percevants, conditions qui, pour ne pas être directement les « conditions extractives » d'une méthode transcendantale du visible, aident cependant à la constitution d'une « archéologie du

regard ». Dans le langage des études visuelles, notamment sous la plume de Hal Foster et de Nicholas Mirzoeff, on parle de « visualité » (*visuality*) pour désigner l'ensemble des conditions concrètes qui font de la vision un fait social[79]. Ici la mise en scène du spectacle, ou « spectacle-en regard », rejette le monde *naturel* auquel le peintre est censé se référer *en dehors de l'espace du tableau*, et plus précisément du côté où il est déjà. Ce qu'on regarde est dès lors déjà autre chose que le monde : non pas une représentation, bien qu'il s'agisse si l'on veut d'une représentation, mais la matérialité de la production d'une représentation. Ce qu'on regarde, c'est *la vision en train de se faire*.

Deuxièmement, que cette artificieuse « disparition des souverains », rendant possible tout le jeu de la composition du tableau, est pour le moins ambiguë. En effet, à l'encontre d'une évaluation trop hâtive du partage des rôles dans cette distribution inédite des regards, elle ne signifie d'aucune manière une perte de privilège. Bien au contraire, si dans la mesure où ils sont visibles dans un reflet d'un miroir ils sont une « frêle réalité », c'est précisément en tant qu'extérieurs et en retrait qu'ils « ordonnent autour d'eux toute représentation » (MC, 29). *Le regard change de camp* : les souverains assistent au spectacle plus qu'ils ne se donnent en spectacle, spectateurs de la visite dans le temps où ils sont censés être l'objet du regard du peintre, puis spectateurs du tableau achevé. Ce renversement fait signe vers l'inversion des coordonnées politiques du faste royal que Foucault analyse tant dans *Surveiller et punir* que dans « *Sécurité, territoire et population* » sous le thème du passage des « sociétés de souveraineté » aux « sociétés disciplinaires ». Une fois encore nous avons affaire à un désaxement de la centralité de la représentation, cette fois-ci au profit d'une nouvelle forme de l'exercice du pouvoir.

Pour la caractérisation d'un régime scopique, se joue quelque chose de très important au croisement de ces deux éléments : d'une part la visualité, de l'autre le rôle du pouvoir dans la structuration de la visualité. Nous nous attacherons à explorer au cours du présent chapitre les enjeux de ce concept, suivant l'intuition que c'est par une analyse des visualités en œuvre dans une strate historique que l'on peut remonter aux visibilités, passant ainsi des conditions concrètes de l'exercice de la vision - « la manière dont nous sommes capables de voir, autorisés ou équipés pour le faire », aux conditions historiques du visible - « la manière dont nous voyons ce voir et ce qui demeure inaperçu »[80]. Nous allons analyser le fonctionnement des *dispositifs concrets*, en tant que réseaux d'éléments

79 Hal FOSTER, *Vision and visuality*, Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle, 1988. Nicholas MIRZOEFF, "The right to look, A Counterhistory of Visuality", *Critical Inquiry*, Vol. 37, n° 3, Chicago, University of Chicago Press, 2011, pp. 473-496.

80 Hal FOSTER, *Vision and visuality*, « Introduction », *op. cit*, p. IX.

hétérogènes répondant à des besoins stratégiques, afin de porter au grand jour cet invisible de la vision toujours socialement et historiquement situé. L'« *archéologie* du regard » ne peut en effet se réaliser qu'à travers une « *anatomo-politique* du voir », impliquant l'étude des agencements matériels d'appareils techniques, d'objets et d'architectures, la place des corps au sein de ces agencements, mais aussi la mise en examen des fonctionnalités des dispositifs pour l'ordonnancement des comportements qu'ils sont capables d'occasionner – ce qui constitue un matériel bien plus dense et diversifié que l'ensemble des représentations iconiques, même élargies au domaine de l'imagerie sociale et de l'iconographie politique. Si les dispositifs sont bien, selon l'expression condensée qu'en donne Deleuze, « des machines à faire voir et à faire parler »[81], on comprendra que ce qui est en jeu est le façonnement d'un regard et d'un discours sur les choses[82]. Se dessine par-là une conception du pouvoir complexe, qui ne se contente plus de figurer sur la toile - à la manière des pharaons et des rois, d'une façon aussi massive que simpliste, mais qui investit le champ visuel et les pratiques visuelles dans leurs multiples points d'ancrage, nous obligeant du même coup à poser plus radicalement le lien existant entre *images et pouvoir*, comme étant avant tout un lien entre *pouvoir et vision*.

A la lumière de ces considérations, nous postulons que les régimes scopiques sont toujours des régimes scopiques *dominants*, objets d'une construction historico-sociale résultant de la mise en place d'un ensemble de dispositifs techniques et constituant un enjeu majeur pour l'exercice d'un pouvoir. Poursuivant l'objectif d'une « archéologie du présent », et donc l'esquisse d'un régime scopique contemporain, nous allons baliser la manière dont vision, visualité et pouvoir s'articulent en procédant en trois temps. Premièrement, nous nous interrogerons sur le rôle que joue la vision au sein d'un dispositif de pouvoir, en étudiant le passage historique du dispositif « spectacle » au dispositif « panoptique ». Deuxièmement, nous expliciterons les raisons qui nous poussent à avancer l'hypothèse selon laquelle la visualité peut à son tour être qualifiée de dispositif, en nous appuyant sur le prolongement théorique donné à la théorie du dispositif foucaldienne proposé par Jonathan Crary, et par quelques exposants des études visuelles.

81 Gilles DELEUZE, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *Deux régimes de fous*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 317.

82 « Par exemple, « à l'âge classique », l'asile surgit comme une nouvelle manière de voir et de faire voir les fous, manière très différente de celle du Moyen-Âge, de celle de la Renaissance ; et la médecine de son côté, mais aussi le droit, la réglementation, la littérature etc. inventent un régime d'énoncés qui concerne la déraison comme nouveau concept (…) il y a là une « évidence », perception historique ou sensibilité, non moins qu'un régime discursif » (F, 56).

Enfin, nous questionnerons la prétendue « éclipse du spectacle » - qui coïnciderait avec une éclipse de l'importance de la vision dans les dispositifs de pouvoir contemporains, alléguée par Foucault et Crary eux-mêmes, par un rappel de la distinction entre « société de la surveillance » et « société du contrôle », ce qui nous amènera à détailler les nouvelles fonctions du regard et de la vision dans les sociétés contemporaines.

1.2 Le rôle de la vision dans les dispositifs de pouvoir

Précisions méthodologiques autour de l'usage du concept de dispositif

La mobilisation d'un concept galvaudé est toujours une prise de risque. Celle du concept de dispositif l'est sans doute davantage, du fait de la migration de son élaboration *théorique* vers ses *usages* possibles, de l'archéologie comme nouvelle science de l'histoire à toute la panoplie des sciences sociales qui s'en saisissent comme d'un mot magique ou d'un vernis intellectuel là où manquent parfois les outils conceptuels, sans toujours en restituer les enjeux initiaux. C'est ce qui fait demander à Beuscart et Peerbaye dans « Histoires de dispositifs » :

> Le « dispositif » serait-il devenu aux sciences sociales contemporaines ce que la « structure » a pu être pour la sociologie des années 1970-80 : un terme du langage commun, impliquant un engagement théorique minimal, qui sert à désigner de façon souple et ouverte ce qui organise l'activité humaine dans différents domaines, tout en laissant à son utilisateur le soin d'apporter des précisions complémentaires et de s'inscrire dans une tradition théorique donnée ?[83]

La question mérite sans doute d'être reposée. Après avoir rappelé la définition du dispositif que Foucault livre dans un entretien de 1977[84], sa fonction stratégique et la manière dont un dispositif dépasse les intentionnalités présidant à sa mise en place (ce qu'on nomme la « surdétermination fonctionnelle »), les auteurs en viennent en effet à entériner le problème soulevé quant à cet « engagement théorique minimal », en le rabattant sur la nécessité d'une évolution historique du concept. Le cadre trop normatif au sein duquel Foucault renfermait le concept empêchait tout nouvel élan et tout renouveau

83 Jean-Pierre BEUSCART et Ashveen PEERBAYE, « Histoires de dispositifs », *terrains & travaux,* Ens Paris-Saclay, 2006/2 n° 11, p. 4.

84 « Un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit », Michel FOUCAULT, « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et écrits* III, pp. 299-300.

de la pensée de la technique, à l'instar de celui inauguré par certaines figures des *Sciences Studies* - Akrich, Callon, Hennion et Latour :

> Mais parce que des travaux de Foucault sur le dispositif, on a surtout retenu ses développements consacrés au « dispositif de surveillance », incarné par le panopticon (Foucault, 1975), et au « dispositif de sexualité » (Foucault, 1976), le dispositif foucaldien est souvent apparu comme le lieu de l'inscription technique d'un projet social total, agissant par la contrainte, et visant le contrôle aussi bien des corps que des esprits. Ceci explique sans doute en grande partie le fait que, dans les années 1980, puis 1990, les mobilisations du dispositif comme concept sociologique s'écartent progressivement des connotations normatives et disciplinaires perçues chez Foucault, et préfèrent à l'idée de « surdétermination » celle d'une indétermination des dispositifs[85].

Le contexte économique et social de ce renouveau, qui confère un nouveau statut aux objets techniques pour le réagencement de nos modes de médiation au réel, est précisément celui visé par la présente étude : l'émergence de nouvelles techniques de rendement au sein du monde de l'entreprise du capitalisme connecté, la naissance et la démocratisation de l'internet, et la technicité accrue des environnements citadins en constituent les principaux éléments. Face à ces changements affectant les individus au quotidien, on éprouve quelques difficultés à les considérer comme foncièrement nocifs. La plasticité du concept de dispositif et ses progressives précisions au sein de l'œuvre de Foucault auquel un public non spécialiste accède plus facilement grâce à la publication des quatre tomes de *Dits et écrits* lors de l'année 1994, favorisent ces reprises plus ou moins libres. C'est de cela dont témoigne exemplairement le numéro 25 de la revue *Hermès*, paru en 1999, entièrement consacré au dispositif et attentif, comme l'assume le sous-titre, plus aux *usages possibles* qu'au concept lui-même[86].

Nous reviendrons sur l'indétermination du dispositif, qui enrichit une pensée de la technique en même temps qu'elle offre d'importants points d'accroche aux tactiques de résistance au contrôle social. Toutefois, il est important de rester attentif à la dimension

85 Jean-Pierre BEUSCART et Ashveen PEERBAYE, *op. cit.*, p. 5

86 Sans se référer directement à cet article, Beuscart et Peerbaye semblent reprendre mot pour mot la position de Hugues PEETERS et Philippe CHARLIER : « Dans le champ théorique, le dispositif est un concept qui a servi à prendre en considération la dimension technique de certains phénomènes sociaux. Foucault l'a utilisé pour mettre au jour, en aval des discours, le travail des procédures et des technologies dans la constitution de la société. Chez Foucault et ses contemporains, cependant, cette dimension technique reste connotée négativement, car uniquement appréhendée comme instrument d'aliénation, de contrôle social ou de pouvoir, alors qu'aujourd'hui, à travers l'usage de la notion de dispositif, on assiste à une revalorisation partielle de cette dimension ». Hugues PEETERS et Philippe CHARLIER, « Contributions à une théorie du dispositif », *Hermès*, Paris, CNRS Éditions, 1999/3 n° 25, p. 16.

heuristique du concept, en ayant à l'esprit ce qui en justifie l'émergence - à savoir le lien inextricable entre dispositifs et pouvoir. Or, c'est à deux exposants des Sciences de l'information et de la communication, Stéphane Olivesi et Isabelle Gavillet, et à un anthropologue des médias, Mouloud Boukala, que l'on doit de mettre en garde contre un mésusage de Foucault[87]. Tout d'abord, ils signalent l'existence d'un biais méthodologique. A l'appui de la distinction bachelardienne entre « concepts proliférants » et « concepts sclérosés », Gavillet défend que la richesse d'un concept scientifique se mesure certes à sa « puissance de déformation », mais sans que cela ne signifie pas laisser au sort « les conditions d'application d'un concept *dans le sens même du concep*t ». Le problème pour les sciences sociales s'emparant du concept de dispositif est de savoir « quelle est la question que posent (ces) disciplines dans les termes du dispositif et quelle théorie de la société entendent-elles fonder en retour afin d'y répondre »[88]. Il s'agit, dit Gavillet, d'une « économie cognitive », c'est-à-dire d'une tendance à pratiquer des raccourcis qui finissent par ôter au concept mobilisé son propre fondement. De son côté, Olivesi dénonce ce qu'il nomme le « détournement positiviste » - cette tendance à transformer Foucault en un Crozier, en un Bourdieu ou en un Elias, qui ne manque pas de susciter des déceptions, les sociologues étant confrontés à l'absence des concepts opératoires à partir desquels ils ont l'habitude d'expliquer la réalité, au lieu de la *problématiser* ainsi que le font les philosophes :

> Le travail de Foucault vise moins à proposer une théorie positive du pouvoir qu'à problématiser en nominaliste certaines réalités disparates que l'on range sous cette catégorie. Supposer que le « Pouvoir » n'existe pas s'entend évidemment comme une mise en garde contre toute réification de ce dernier, mais surtout comme une invitation à problématiser la réalité même de ce que l'on désigne ainsi, pour ensuite accéder à l'intelligibilité du pouvoir dans son exercice et dans ses modalités pratiques[89].

Ensuite, il ne faut jamais occulter la « dimension stratégique dominante » de tout dispositif, ainsi que le rappelle Foucault à Grosrichard[90]. Si la description du dispositif comme « ensemble d'éléments hétérogènes » peut permettre d'en saisir la matière, celle-ci

87 Stéphane OLIVESI, « User et mésuser, Sur les logiques d'appropriation de Michel Foucault par les sciences de la communication », Article inédit, mis en ligne le 24 novembre 2004 ; Isabelle GAVILLET, « Chapitre 2. Michel Foucault et le dispositif : questions sur l'usage galvaudé d'un concept », pp. 17-38, in Violaine APPEL et al., *Les dispositifs d'information et de communication*, De Boeck Supérieur, « Culture & Communication », 2010 ; Mouloud BOUKALA, *Le dispositif cinématographique, un processus pour (re)penser l'anthropologie,* Paris, Téraèdre, 2009.

88 Isabelle GAVILLET, *op. cit*, p. 18.

89 Stéphane OLIVESI, *op. cit.*, p. 4.

90 Michel FOUCAULT, « Le jeu de Michel Foucault », *op. cit.*, p. 302.

reste inerte tant qu'on ne la rattache pas à des fonctions qui répondent à une « urgence », susceptible de changer relativement à des besoins stratégiques mouvants. Hétérogénéité des éléments *et* stratégie comme lien entre les éléments : dispositif et pouvoir sont deux concepts dont on doit rendre compte conjointement, faute de quoi « on isole le concept de la problématique qu'il entend éclairer », à savoir une formulation du pouvoir autre qu'institutionnelle, où les savoirs interviennent à titre d'opérateurs producteurs de réel. Raison pour laquelle, dans les textes méta-discursifs de *Dits et écrits*, il est toujours désigné comme « dispositif de pouvoir » :

> J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de forces, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de forces, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou des bornes de savoir, qui en naissent mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de forces supportant des types de savoir, et supportés par eux[91].

La « purification » du dispositif à laquelle les sciences sociales procèdent, en se servant pour ainsi dire de l'outil sans tenir compte de la boîte, a comme résultat d'éliminer du concept son apport à une reformulation du pouvoir, et ainsi de déboucher sur une acception « technicisée », se référant à des étymologies latines ou à un sens juridico-militaire[92], selon lesquelles la « disposition » est rendue définitivement indépendante de toute stratégie, et donc « indéterminée » plus que « surdéterminée ». Mais on ne purifie pas facilement un tel concept. Boukala, en commentant la revalorisation du dispositif de la revue *Hermès*, met en lumière le problème :

> Après avoir souligné la connotation négative du modèle foucaldien, l'approche se veut moins « panoptique », moins schématique et plus pragmatique. En d'autres termes, l'apport de l'archéologue du savoir est allégé de la dimension du pouvoir, mais, paradoxalement, le dispositif continue à être réduit à une logique instrumentale. Il persiste à être envisagé comme un mode d'agir à visée stratégique où les moyens sont choisis en fonction d'une fin. *Comment faire disparaître le pouvoir alors que la stratégie perdure ?*[93]

Nous allons pour notre part essayer d'éviter les deux écueils que nous venons de mentionner, en nous maintenant très près des textes afin de dégager la matrice visuelle

91 Ibidem, pp. 300.

92 Rappelons au passage que c'est précisément ce que fait Giorgio AGAMBEN dans *Qu'est-ce que le dispositif ?*, Paris, Payot, 2006.

93 Mouloud BOUKALA, *op. cit.*, p. 49.

des dispositifs du spectacle et du panoptisme tels que Foucault les décrit. Forcément infidèles - Foucault n'ayant ni analysé les sociétés contemporaines, ni isolé la vision pour en étudier les dimensions « dispositives », nous allons essayer de poursuivre certaines lignes de recherche suggérées par ses travaux, en nous montrant attentifs aux « conditions d'application d'un concept *dans le sens même du concept* », et en insistant sur les caractéristiques principales du dispositif, à savoir *l'hétérogénéité, la fonction stratégique et la surdétermination fonctionnelle* du fait de son insertion dans des coordonnées historiques mutantes.

Du voir à l'être vu, le regard comme élément stratégique

La mise en regard du supplice de Damiens et de l'emploi du temps de l'école des jeunes détenus de Paris rédigé par Léon Faucher, ouverture à *Surveiller et punir,* est l'un des souvenirs les plus marquants pour tout lecteur de l'œuvre foucaldienne. Présentés comme des « énigmes à résoudre » (Rajchman), les archives que Foucault exhume intègrent la vision dans l'acte même de penser, par un procédé qu'on pourrait presque qualifier de cinématographique[94]. Et toutefois, ce n'est pas en ce sens que la vision joue entre ces deux scènes son rôle le plus important.

Parmi les éléments pouvant servir à expliquer les changements dans le droit pénal à la charnière du 18ème et du 19ème siècle, dans le temps qui s'écoule entre ces deux scènes (« des codes explicites et généraux », « des règles unifiés de procédure », ou l'apparition d'un jury dans les procès du condamné, SP, 13), Foucault retient comme étant le plus significatif la fin des supplices. Loin d'être un « effet de réaménagements plus profonds » et donc un simple épiphénomène, la fin des supplices marque le passage d'un « style » pénal à un autre, un changement dans la manière dont on considère le crime et le criminel, la manière de l'associer à une peine, ainsi que le délit visé par la justice. Or, pour rendre compte de l'ensemble de ces phénomènes, Foucault insiste sur la dimension *visible* de cette transformation et plus précisément sur la progressive *invisibilisation* du châtiment, qui va déboucher sur la création d'espaces clos et cachés que sont les prisons dans leur forme moderne. Nous avons affaire à la mise en place d'une « certaine *discrétion* dans l'art de faire souffrir », qui rend les douleurs « dépouillées de *leur faste visible* » (SP, 13), et qui entraîne la disparition dans les espaces publics du corps du supplicié, jusque lors « exposé », « marqué au visage » et même « donné en *spectacle* » (SP, 14).

94 Rajchman parle de « tableaux historiques », mais contrairement à *Las Meninas*, l'ouverture de *Surveiller et punir* nous semble appartenir davantage au genre cinématographique en raison du « montage alterné » entre les deux scènes.

Foucault procède à la description de deux procédés techniques intermédiaires : 1) « les décentes voitures cellulaires peintes en noir » destinées au transport des condamnés, dont l'usage se généralise en Europe à partir de 1837 et qui viennent remplacer la charrette ouverte, celle-ci ayant à son tour écourté la visibilité bruyante des chaînes de forçats qui accomplissaient des travaux forcés sur la voie publique habillés en « vêtements multicolores » ; 2) la guillotine qui, tout en pouvant être caractérisée de « spectacle républicain », d'une part vise une exécution rapide et efficace, « un événement visible, mais instantané » (SP, 18) sans les ratés scabreux de l'écartèlement décrits pour le cas de Damiens ; d'autre part, se réalise de plus en plus systématiquement à visage couvert, au moyen d'un linceul noir, de sorte que le primat soit donné au crime et non à l'individu qui l'a accompli :

> Ainsi pour Fieschi, en novembre 1836 : « II sera conduit sur le lieu de l'exécution en chemise, nus pieds et la tête couverte d'un voile noir; il sera exposé sur un échafaud pendant qu'un huissier fera au peuple lecture de l'arrêt de condamnation, et il sera immédiatement exécuté. » II faut se souvenir de Damiens. Et noter que le dernier supplément à la mort pénale a été un voile de deuil. *Le condamné n'a plus à être vu.* Seule la lecture de l'arrêt de condamnation sur l'échafaud énonce *un crime qui ne doit pas avoir de visage* (SP, 19).

La fin des supplices, rappelle Foucault à plusieurs reprises, équivaut à un « effacement du spectacle ». Le terme n'est pas choisi au hasard, terme qui fait signe vers un ensemble de pratiques et de modalités de la manifestation sensible qui débordent largement ce qui est *seulement visible*. Il y a spectacle lorsqu'il y a mise en scène, lorsque la monstration revêt une dimension ostentatoire, lorsque les qualités exhibées sont magnifiées et amplifiées, lorsque ce qu'on donne à voir est presque moins important que le fait que l'on donne à voir. Le spectacle est l'un des dispositifs propres à l'exercice du pouvoir répondant au paradigme de la « souveraineté », associé généralement à la figure du souverain. C'est sur cette association entre spectacle et souveraineté que Foucault revient plus explicitement en I, 2. Le supplice, dont la caractéristique est d'être à la fois parfaitement atroce et extrêmement règlementé, est à comprendre comme un « rituel politique », au même titre que d'autres cérémonies à travers lesquelles se manifeste le pouvoir – le couronnement, l'alliance entre deux familles ou encore l'entrée du roi dans une ville conquise, selon les exemples de Foucault. Seulement, la dimension cérémoniale du supplice est moins directement « glorifiante » que « restauratrice », en ceci qu'elle est censée remédier à la souveraineté blessée, la loi s'incarnant en la personne du roi. Cette restauration advient plus précisément par *l'éclat* : le souverain exerce sur le corps des

suppliciés une force qui doit se déployer *aux yeux de tou*s pour qu'elle soit effective.

> L'atrocité, c'est cette part du crime que le châtiment retourne en supplice pour la faire éclater *en pleine lumière* : figure inhérente au mécanisme qui produit, au cœur de la punition elle-même, la *vérité visible du crime*. (SP, 59).

Dans les textes où Foucault détaille les principaux traits du paradigme de la souveraineté, notamment *La volonté de savoir* et « *Il faut défendre la société* », il n'est pas immédiatement question de visibilité, d'un pouvoir se donnant en spectacle parce que trouvant dans le spectacle le moyen de réaliser certaines fonctions. Il est plutôt question d'un certain partage entre la vie et la mort : « le droit de la glaive » que le souverain exerce à l'égard de ses sujets est, selon la célèbre formule, un droit de « faire mourir ou de laisser vivre », le droit de disposer de la vie pour éventuellement l'ôter[95]. Le pouvoir s'exerce « essentiellement comme instance de prélèvement, mécanisme de soustraction, droit de s'approprier une part des richesses, extorsion de produits, de biens, de services, de travail et de sang ». Mais parmi ce qu'il est possible d'extorquer ou de prélever, il y a aussi le regard : le choix des places publiques, le faste visible qui prend des allures de « fête », de « cérémonial », de « rituel », sont les mécanismes d'un dispositif en ce sens que les sujets du roi sont sommés d'assister aux supplices, participant pleinement à sa réalisation par leurs regards. En même temps que sur la scène l'on ôte la vie du parricide, dans une ville devenue tout entière un théâtre, le peuple est transformé en « spectateur » :

> Mais en cette scène de terreur, le rôle du peuple est ambigu. Il est appelé comme *spectateur* : on le convoque pour assister aux expositions, aux amendes honorables ; les piloris, les potences et les échafauds sont dressés sur les places publiques ou au bord des chemins ; il arrive qu'on dépose pour plusieurs jours les cadavres des suppliciés *bien en évidence* près des lieux de leurs crimes. *Il faut non seulement que les gens sachent, mais qu'ils voient de leurs yeux.* Parce qu'il faut qu'ils aient peur ; mais aussi parce qu'ils doivent être les *témoins*, comme les garants de la punition, et parce qu'ils doivent jusqu'à un certain point y prendre part (SP, 61).

Dans la logique des supplices, le secret équivaudrait à un non avoir-lieu : le supplice est la réactivation permanente du pouvoir du souverain plus que la démonstration d'une quelconque justice.

95 « Le souverain n'y exerce son droit sur la vie qu'en faisant jouer son droit de tuer, ou en le retenant : il ne marque son pouvoir sur la vie que par la mort qu'il est en mesure d'exiger. Le droit qui se formule comme « de vie ou de mort » est en fait le droit de faire mourir ou de laisser vivre », Michel FOUCAULT, « V. Droit de mort et pouvoir sur la vie », *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 178-179.

L'assujettissement par le regard

Le double partage entre la vie et la mort et entre le voir et l'être vu mérite attention car il signale une nouvelle caractérisation du pouvoir, que Foucault explicite dès la fin du chapitre premier en énonçant les règles générales qui guideront son étude : « Ne pas centrer l'étude des mécanismes punitifs sur leurs seuls effets "répressifs", sur leur seul côté de la sanction, mais les replacer *dans toute la série des effets positifs qu'ils peuvent induire*, même s'ils sont marginaux au premier regard » (SP, 28). Tout dispositif se définit comme l'agencement d'éléments en vue de la *production* d'un réel. Ainsi, le supplice n'agit pas à peine négativement - en ôtant la vie ou en extorquant le regard, mais aussi positivement, par une édification morale qui résulte de l'effroi et de l'horreur qui concerne les spectateurs mais aussi, plus étrangement, le supplicié lui-même, sommé qu'il est de se regarder en train d'être supplicié. Cette orientation positive du comportement n'est pas sans rappeler la fonction cathartique du théâtre tragique dans la Grèce Ancienne, agissant tant en vue de l'intégration des valeurs éthiques de la Cité que pour l'avènement d'un sentiment de communauté occasionné par la réunion effective et affective des citoyens dans un espace-temps partagé. Au chapitre II, 3, Foucault énumère de fait l'ensemble des traits propres au spectacle (« l'intensité des fêtes », « la proximité sensuelle », transformant les citoyens libres en un « grand corps unique »), ce qui l'autoriser à qualifier l'Antiquité de « civilisation du spectacle » (SP, 218). Mais c'est surtout sur la *disposition matérielle de la vision* que Foucault s'attarde en ces pages, sur laquelle il bâtit une opposition entre d'un côté le spectacle et de l'autre côté ce dispositif de la Modernité qu'est le panoptique. Dans les deux cas, nous avons affaire à un appareillage de pouvoir qui produit des modalités sociales de perception en désindividualisant l'acte perceptif, mais c'est seulement avec le panoptique que cet appareillage et ses « effets positifs » deviennent évidents.

L'opposition entre le « dispositif-spectacle » et le « dispositif-panoptique » est résumée en deux formules : le spectacle vise à « rendre accessible à une multitude d'hommes l'inspection d'un petit nombre d'objets » (SP, 218) ; le panoptique sert quant à lui à « procurer à un petit nombre, ou même à un seul, la vue instantanée d'une grande multitude » (SP, 218). Cela semble consacrer un renversement (et un inversement) de la logique spectaculaire par la logique de la surveillance. Mais avec la progressive invisibilisation des châtiments dans l'espace public des villes, le regard ne disparaît pas pour autant de la mécanique du pouvoir qui se déploie tactiquement dans ces dispositifs concrets. Si les éléments d'un dispositif sont amenés à évoluer conformément au paradigme de pouvoir qui les régit, le regard est *un élément qui se maintient* dans le passage

de la souveraineté à la discipline. A mesure que la guillotine se déplace aux périphéries des villes puis dans l'enceinte fermée des prisons, à mesure que l'on interdit aux spectateurs, soudain devenus des « voyeurs », d'essayer d'assister aux exécutions sous peine d'amendes, les architectes de la nouvelle société émergeant avec la Révolution Française s'évertuent à trouver le moyen de rendre le regard *efficace*. Jeremy Bentham (1748-1832), philosophe et jurisconsulte anglais naturalisé français, est l'un de ces « ingénieurs sociaux »[96]. C'est à lui que l'on doit l'invention de l'architecture carcérale que Foucault décrit longuement (SP, III, 3), elle qui parvient à joindre la logique de l'exclusion individualisante propre à l'asile psychiatrique ou à la maison de correction, avec le quadrillage du temps et de l'espace propre aux villes touchées par la peste. Signifiant étymologiquement « ce qui permet de

Figure 2. Schéma du panoptique, 1843, Jeremy BENTHAM, *Panopticon, Works.,* éd. Bowring, L IV, p. 60-64. Cf. planche n° 17.

tout voir », le panoptique répond à un principe d'organisation spatiale assez simple : une

96 Christian LAVAL, « Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique », *Revue du MAUSS*, vol. 40, no. 2, 2012, pp. 47-72.

tour centrale, d'où un surveillant peut observer en même temps les agissements de tous les prisonniers, du fait de leur disposition circulaire en cellules individuelles. Les choses se complexifient sitôt que l'on rentre dans le détail de la nouvelle distribution de lumière, dispositif qui agence des visibilités, et ce qu'elle implique en termes de réorientation des comportements. Nous allons retenir trois principaux éléments :

1) Premièrement, la systématisation de ce qu'on pourrait nommer « les techniques de la distance » pour le fonctionnement d'un dispositif à visée stratégique. La vue est parmi les cinq sens celui qui a plus de *capacité projective*, qui le rend opérant lorsqu'en conditions de rayonnements lumineux suffisants et en l'absence d'obstacles visuels, la distance de l'objet observé n'est pas supérieure à ce que autorisent les lois de l'optique Or, les conditions de vision de l'œil humain peuvent évidemment être optimisées par l'entremise de techniques et de procédés divers : un éclairage adapté, ni trop intense ni insuffisamment fort, l'élimination d'objets s'interposant entre le sujet regardant et l'objet regardé, la vision rapprochée, voire l'assistance par des appareils non soumis aux limitations des lois d'optique (le microscope, les caméras, l'ultra-violet ou l'infra-rouge), sont autant de techniques auxiliaires, faisant de la vue le sens le plus sollicité dans le cadre d'une stratégie qui mise des individus *dont les corps ne sont pas immédiatement à portée*. C'est la raison pour laquelle les différents « arts de la guerre », tant occidentaux qu'orientaux, ont toujours inclus l'acte de vision comme l'un de leurs éléments essentiels. Parmi les techniques d'optimisation visuelle les plus anciennes on peut déjà compter la cartographie, qui fournit une *vision* sur un ensemble géographique trop vaste pour que le regard ne puisse le saisir sans devoir le parcourir, et qui après l'époque des grandes navigations connaît un deuxième âge d'or lors des guerres napoléoniennes, immédiatement postérieures au panoptique. D'autres techniques peuvent ici être citées, à l'instar du télescope ou des jumelles, dont l'invention par l'opticien Hans Lippershey sous le nom de lunette « à longue vue » remonterait à 1607-1608 aux Pays-Bas, et qui avant même de servir une exploration plus aiguisée des données empiriques perceptibles à l'œil nu dans une perspective scientifique, ont été perçues pour leur potentiel militaire par les hommes de science eux-mêmes[97]. Ou plus massivement les caméras, donnant lieu à partir des années 1950 à la télésurveillance, qui ne remplacent pas tant le travail des surveillants comme elles ne le modifient, par une concentration du contrôle simultané sur plusieurs écrans juxtaposés, ainsi que la possibilité de regarder de nouveau les images enregistrées si jamais

97 Ainsi Galilée lui-même, aurait soumis immédiatement le télescope au Doge de Venise pour lui vanter ses vertus stratégiques dans les opérations militaires. Vittorio RONCHI, *Il cannocchiale di Galileo e la scienza del Seicento*, Edizioni Scientifiche Einaudi, Torino, 1958, pp. 3-5.

un problème s'est produit qui n'avait pas été immédiatement identifié comme tel. Si le panoptique de Bentham ne parvient pas au degré de perfectionnement technique que l'on connaît aujourd'hui, s'agissant, rappelons-le, d'un ouvrage de 1791, son efficace dépend toutefois de cette même possibilité d'*une action à distance*. C'est ainsi « d'un seul coup d'œil » que le regard du surveillant est à même de vérifier si sont en train de se produire des éventuels dysfonctionnements dans le comportement des prisonniers - tels des suicides, des tentatives de fuite ou toute autre anomalie, et sans devoir pour cela se rendre dans chaque cellule.

2) Deuxièmement, du fait de cette distance, l'objet visé par le Panoptique *cesse d'être le corps*. La fin des supplices avait déjà entraîné l'abandon du corps-à-corps entre le bourreau et le condamné, nécessitant le déploiement d'une violence souvent jugée comme excessive, égalant celle du criminel que l'on châtiait et occasionnant un climat d'excès chez le peuple. L'apparition de moyens mécaniques interposés, comme les chevaux ou la lame métallique de la guillotine, avait comme objectif d'éviter tout contact direct entre l'agent de la loi et celui qui l'avait enfreinte – et par conséquent de maintenir la fiction d'une loi épurée d'illégalismes. « Ne plus toucher au corps, ou le moins possible en tout cas, pour atteindre en lui quelque chose qui n'est pas le corps lui-même » (SP, 16). Que ce quelque chose soit caractérisé comme « âme » ou comme « conscience abstraite », nous assistons à l'émergence d'une « technologie des individus » opérant par dressage plus que par châtiment, de sorte que si les effets du pouvoir continuent à marquer les corps, rendus dociles et productifs, c'est seulement « en position intermédiaire » que le panoptique les vise, façonnant à travers lui les sujets à partir de critères prédéfinis par le pouvoir. C'est ce que Foucault nomme l'« assujettissement ». La surveillance achève ce processus de déplacement de l'objet sur lequel le pouvoir s'exerce : il ne s'agit plus d'une « sensation insupportable », comme celle du fer qui marque la peau ou de l'huile bouillante qui la brûle. Le regard est du côté d'une « économie des droits suspendus », qui prive le corps d'une liberté d'agir par le regard et non plus par les chaînes. Cela fait signe vers la possibilité d'une réhabilitation du prisonnier *par lui-même,* par l'intégration des normes *via le regard du surveillan*t, rendant possible la réintégration du prisonnier à une société qui a dû pour un temps l'exclure. La participation active du prisonnier au dispositif censé le rendre conforme modifie la notion de pouvoir en même temps qu'elle complexifie celle d'assujettissement : à la domination engendrant l'obéissance, se substitue une compréhension où la force et son acceptation deviennent solidaires, la force s'exerçant à

l'endroit d'*individus libres*[98]. C'est ce que rappelle Bruno Karsenti :

> Dans une conception véritablement positive du pouvoir, l'activité propre du sujet devenant partie prenante du processus par lequel il est posé comme sujet, il est clair que l'assujettissement ne peut se résoudre sous la forme générale de la soumission. (…) L'assujettissement de l'individu n'est concevable, dans la perspective de Foucault, que dans la mesure où il concerne des sujets libres[99].

Indépendamment des ratés de cet idéal révolutionnaire concernant l'intégration du prisonnier par lui-même, notamment du fait du maintien d'une culture du secret au sein d'une institution carcérale qui se donne sous une forme close et cachée[100], il importe de souligner que le regard est non seulement *pris* dans le « dispositif-prison » comme un élément périphérique, mais constitutif de ce qu'on peut considérer comme *son principal effet positif*.

3) Troisièmement, ce que Foucault désigne comme « l'effet majeur du Panoptique » c'est la capacité « d'induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité » (SP, 202), même lorsque le surveillant n'est pas de fait en train de surveiller, la surveillance se faisant nécessairement de manière discontinue. C'est le coup de génie du panoptique, qui réussit à obtenir le maximum d'effet grâce à un *aménagement des points de visibilité* : la tour est bien visible, comme serait visible la figure du souverain, mais le jeu des vénitiennes et le contre-jour des fenêtres extérieures des cellules rend le surveillant invisible et désindividualisé. Foucault définit donc le panoptique comme une « machine à dissocier le couple voir-être vu » : « dans l'anneau périphérique, on est totalement vu sans jamais voir, dans la tour centrale ; on voit tout, sans être jamais vu » (SP, 203). La discipline découle précisément de cette dissociation : ce n'est pas exactement l'intériorisation du regard du surveillant qui assujettit le prisonnier, mais l'intériorisation d'un *regard possible et actuellement inassignable*. La fantaisie d'un regard total trouve dans cette virtualité un puissant ressort : on postule que l'on est surveillé en permanence puisqu'il est impossible de vérifier si on l'est de fait, véhiculant une idéologie du fonctionnement sans failles, alors même que nombreuses peuvent être les occasions de démontrer qu'il n'en est rien. Mais le

98 « En face d'un pouvoir qui est loi, le sujet qui est constitué comme sujet – qui est "assujetti" – est celui qui obéit » (VS, 112). Le paradoxe étant que cette acception émerge au sein des prisons, que l'on considère comme les endroits par excellence d'une privation de la liberté.

99 Bruno KARSENTI, « Pouvoir, assujettissement et subjectivation », *Futur Antérieur* n°10, 1992/2, publié par *Multitudes*, https://www.multitudes.net/Pouvoir-assujettissement (consulté le 1er novembre 2020).

100 François ROUSTANG, « La visibilité est un piège », *Les Temps modernes*, mars 1976, XXXIII, n° 356, p. 1567-1579.

résultat reste que chez Bentham les détenus adoptent un comportement idoine à un règlement qu'ils sont censés connaître. Et c'est en ce sens précis qu'ils sont *gouvernés,* puisque gouverner c'est agir en vue d'actions possibles, et non imposer des actions actuelles. Dans le passage de la souveraineté aux disciplines, ce « gouvernement » cesse d'être l'exclusivité politique du souverain, pour couvrir l'ensemble des points à partir desquels pouvoir et vision se déploient :

> Il faut laisser à ce mot la signification très large qu'il avait au XVIe siècle. Il ne se référait pas seulement à des structures politiques et à la gestion des États ; mais il désignait *la manière de diriger la conduite d'individus* ou de groupes : gouvernement des enfants, (les âmes, des communautés, des familles, des malades). Gouverner, en ce sens, c'est structurer le *champ d'action éventuel* des autres[101]

Propriété du regard et pouvoir

Nous assistons à une refonte du concept de pouvoir qui, si elle est valable rétroactivement pour tout paradigme, se manifeste plus clairement dans le passage du spectacle à la surveillance du fait de l'éclipse de la figure du souverain au profit d'une dissémination de figures bureaucratiques comme autant de nœuds de pouvoir. Eu égard à une telle reformulation, deux problèmes demeurent concernant la manière dont on considère la structuration de la vision au sein d'un dispositif, qui semblent l'arrimer à une compréhension somme toute classique du pouvoir, d'une part comme étant un *attribut ou une propriété de quelqu'un,* de l'autre comme étant *analysable à partir d'une dimension rituelle* et non à partir de son efficace.

1) Le premier problème concerne l*a coïncidence entre regard et pouvoir*. On sait que le panoptique de Bentham n'a pas cessé de susciter une inquiétante fascination, à titre de matériau d'anticipation pour un modèle sociétal dystopique. George Orwell s'en est emparé directement lors de la rédaction de *1984* pour la création d'une « Police de la Pensée », et il a continué à nourrir l'imaginaire cinématographique de Spielberg dans *Minority Report* (2002). Il faut cependant introduire deux éléments qui semblent aller à l'encontre d'une telle assimilation du panoptique aux formes totalitaires du 20ème siècle. Tout d'abord, cette fantaisie d'un « regard total », ou d'un « œil du pouvoir », selon le titre de l'un des entretiens de Foucault[102], n'est pas vraiment une nouveauté dans la culture

101Michel FOUCAULT, « Deux essais sur le sujet et le pouvoir », *Dits et écrits IV*, texte n°306, p. 314.

102Michel FOUCAULT, «L'œil du pouvoir » (entretien avec J.-P. Barou et M. Perrot), in Jeremy BENTHAM, *Le Panoptique*, Paris, Belfond, 1977, pp. 9-31, repris dans *Dits et écrits III*, texte n°195, pp. 190-206 (désormais OEP).

occidentale. En effet, le panoptique pourrait correspondre à une version sécularisée du pouvoir de Dieu, représenté précisément par un œil en train de scruter à la fois actuellement et individuellement chacun des gestes et chacune des pensées des fidèles. Comme le rappelle Christian Laval, c'est précisément le contexte d'affaiblissement de la foi ayant cours en Europe au 18ème siècle, qui vient ordonner la création d'un dispositif tel le panoptique, présentant l'avantage de substituer à cette figure divine omnisciente la figure humaine et concrète du surveillant ou de l'inspecteur qui veille *comme un esprit* sur le tout, mais qui agit dans un temps immédiat et non plus dans une vie post-mortem. Deuxièmement, le panoptique est une fois de plus un projet né dans le berceau des idées révolutionnaires, pour qui la lumière apportée sur les mécanismes du pouvoir est censée être libératrice des pièges d'une manigance menée en coulisse, sans un « droit de regard » de la part des sujets gouvernés. Bentham, affirme Foucault, « est le complémentaire de Rousseau », pour qui le pouvoir est bien davantage un *exercice de la démocratie* qu'une *propriété* que l'on confie une fois pour toutes au Léviathan.

> Quel est, en effet, le rêve rousseauiste qui a animé bien des révolutionnaires ? Celui d'une société transparente, à la fois visible et lisible en chacune de ses parties ; qu'il n'y a plus de zones obscures, de zones aménagées par les privilèges du pouvoir royal ou par les prérogatives de tel ou tel corps, ou encore par le désordre ; que chacun, du point qu'il occupe, puisse voir l'ensemble de la société ; que les cœurs communiquent les uns les autres, que les regards ne rencontrent plus d'obstacles, que l'opinion règne, celle de chacun sur chacun (OEP, 195).

Le surveillant posté dans sa tour n'est pas le détenteur d'un pouvoir du fait de sa position dans ce dispositif optique, n'est pas le substitut du roi, pour la simple raison qu'il est vu à son tour :

> Si, comme le note Bentham, le surveillant est surveillé, et finalement au même titre que l'individu enfermé dans sa cellule, le tout voir appartient théoriquement à chacun ou tout aussi bien à personne, comme le pouvoir. *C'est le système qui récupère le bénéfice du principe de visibilité* et le pouvoir de surveillance, *au détriment de tous les individus sans exception* (OEP, 202).

Foucault ironise sur cette assimilation entre regard et pouvoir selon le vieux schéma de la propriété : s'emparer de la tour centrale n'est pas à coup sûr une forme de résistance, et s'il y a eu de fait des « révoltes contre le regard », comme le lui suggère l'historienne Michelle Perrot, c'est plutôt du côté de la soustraction au regard qu'il faut chercher des éléments de réflexion politique. Mais à qui se soustrait-on ? Si se soustraire fait sens au sein d'un dispositif dont le pouvoir reste identifiable, comme dans le cas de l'usine où l'œil du

patron est relayée par les différentes figures de la surveillance, en revanche la diffusion du schème panoptique dans l'ensemble du corps social, à laquelle Foucault donne le nom de « panoptisme », va dans le sens des idéaux révolutionnaires d'une démocratie de la surveillance et de l'assujettissement généralisés, où « chaque camarade devient un surveillant » (OEP, 196) Le « regard total » est celui qui s'exerce tout le temps, en dehors des enceintes des prisons, et par tous, « des milliers d'yeux postés partout » (SP 216) : il est donc moins une affaire de propriété (du regard et du pouvoir), qu'un *engrenage,* « une machinerie dont nul n'est titulaire », en vertu d'une réorganisation capillaire et démocratique du corps social advenue autour de la naissance du Tiers État. L'importance que couvre l'opinion en constitue la pierre de touche, au point que Foucault peut affirmer que le problème de la Révolution « n'a pas été de faire que les gens soient punis, mais qu'ils ne puissent même pas agir mal tant ils se sentiraient plongés *dans un champ de visibilité totale* où l'opinion des autres, *le regard des autres*, le discours des autres les retiendraient de faire le mal ou le nuisible » (OEP, 196). On postule ainsi que l'opinion est juste par nature, sorte de réactualisation du contrat social, en méconnaissant ses « conditions réelles », relatives à la possibilité d'être manipulée dans le sens d'intérêts politiques et économiques. Mais même sans cette considération, la « visibilité est un piège », auquel tout le monde est pris du fait des idées directives d'une société pensée collectivement, et non du fait d'un œil fantasmé du pouvoir souverain.

2) Un deuxième problème concerne de qu'on peut appeler une « *économie du regard* ». Un dispositif est toujours pris dans des coordonnées historiques, non pas seulement au sens où il répond à un style de pouvoir, mais au sens où ce style découle d'un contexte incluant des facteurs économiques et sociaux qui définissent des tendances, autant de nouvelles urgences auxquelles il apporte des solutions stratégiques. Or, le panoptisme émerge en raison de *l'obsolescence* du spectacle : ce dernier se montre soudain inapproprié relativement à l'« accumulation d'hommes » qui advient dans la société et, par ricochet, au sein des prisons par une multiplication que l'on peut supposer proportionnelle du nombre de délinquants. Redoubler la violence des supplices afin d'atteindre un plus grand nombre par leur intensité visible n'est pas une solution envisageable, dans la mesure où elle implique trop de risques. D'une part, « si on est très violent, on risque de susciter des révoltes » ; de l'autre, « si on intervient d'une façon trop discontinue, on risque de laisser se développer dans les intervalles des phénomènes de résistance ou de désobéissance ». Dans un cas comme dans l'autre, il est question d'un *coût économique et politique* trop élevé. Il faut parvenir à l'élaboration d'une gouvernamentalité adéquate, et la

gouvernamentalité qui répond le mieux à l'avènement d'une accumulation d'hommes, de la *population*, est celle qui peut se réaliser sur une multitude très grande de sujets. Le regard d'une surveillance étendue à l'ensemble de la société, affinant les mailles du dispositif visuel, intervient comme une solution possible :

> En revanche, on a le regard qui, lui, va demander très peu de dépenses. Pas besoin d'armes, de violences physiques, de contraintes matérielles. Mais un regard. Un regard qui surveille et que chacun, en le sentant peser sur lui, finira par intérioriser au point de s'observer lui-même ; chacun, ainsi, exercera cette surveillance sur et contre lui-même. Formule merveilleuse : un pouvoir continu et d'un coût finalement dérisoire ! Quand Bentham estime l'avoir trouvée, il pense que c'est l'œuf de Colomb dans l'ordre de la politique, une formule exactement inverse de celle du pouvoir monarchique (OEP, 198).

Ce « coût du pouvoir » était pour Bentham un calcul nécessaire, à faire rentrer en ligne de compte dans la conception du dispositif carcéral : « Combien faudra-t-il de surveillants ? Combien, par conséquent, la machine coûtera-t-elle ? » (OEP,197-198). Avant d'être le résultat d'une application du schéma panoptique à l'ensemble de la société, le « panoptisme » pourrait ainsi désigner la doctrine sociale et politique qui rend le dispositif du panoptique possible, dans les coordonnées des démocraties libérales émergeant en cette période en Europe, ses bâtisseurs étant imprégnés des idées utilitaristes dont Bentham est, rappelons-le, l'un de ses majeurs exposants. Selon Laval, c'est en « bon libéral » que celui-ci accorde un rôle éminent à la surveillance de tous par tous, soucieux qu'il est d'éviter une dilapidation des caisses publiques de l'État républicain, dans le souci d'un bien commun défini comme la coïncidence entre l'intérêt collectif et l'intérêt de chacun. Dans le chapitre liminaire de *An Introduction to the Principles of Moral and Legislation*, Bentham élargit de fait le concept d'utilité, communément compris comme ce qui sert à satisfaire un besoin, pour le caractériser à partir d'une maximalisation du bien-être *social*[103]. Mais cette dimension sociale ne peut se penser à son tour indépendamment d'un calcul de type économique : il s'agit *d'augmenter les bénéfices et diminuer les coûts*, conformément aux tendances libérales d'une société capitaliste proto-industrielle.

103« The principle of utility is the foundation of the present work: it will be proper therefore at the outset to give an explicit and determinate account of what is meant by it. By the principle of utility is meant that principle which approves or disapproves of every action whatsoever. according to the tendency it appears to have to augment or diminish the happiness of the party whose interest is in question: or, what is the same thing in other words *to promote or to oppose that happiness*. I say of every action whatsoever, and therefore not only of every action of a private individual, but of every measure of government », Jeremy BENTHAM, "An Introduction to the Principles of Moral and Legislation", in Michael TONRY (éd.), *Why punish? How much? : a reader on punishment* , New York, Oxford University Press, 2011, pp. 51-52.

1.3 - La vision comme dispositif : la visualité

Sur les concepts de *visualité* et de *complexe de visualité*

Le rôle et l'efficace de la vision évoluent entre ces deux dispositifs que sont le spectacle de l'effroi et la surveillance mécanisée. D'un côté, une intensité affective du regard, avec des yeux capables de traduire la vue des corps des suppliciés en interdits - mais aussi le spectacle du religieux en dévotion, le spectacle divertissant en plaisir à renouveler. De l'autre côté, une autodiscipline résultant d'un regard vitreux posé sur soi, scrupuleux et désaffecté, point-relai d'informations désindividualisé, qui pour cette raison peut être relégué à n'importe quel autre surveillant lors du changement de service. Et pourtant, en dépit de ces différences, dans les deux cas la vision sert à assigner des rôles pour l'exercice de pouvoir, par une distribution spatialisée entre vu, voyant et vu à son tour, et surtout à orienter les comportements, à limiter des actions, à en inciter d'autres, à s'imprimer sur les consciences au moyen du corps percevant, et plus généralement à structurer des relations de pouvoir multiples et à la hiérarchie douteuse. C'est l'ensemble de ces opérations que soutient le concept de visualité. « *Visualité* c'est un ancien nom pour un ancien projet », affirme Mirzoeff[104]. En le réinvestissant comme un outil heuristique de premier plan, le choisissant même comme titre pour le recueil *Vision and visuality* (1988), Foster lui confère le sens d'*une vision saisie à partir des conditions matérielles faisant d'elle un acte éminemment social.* « Social » est une meilleur épithète que « culturel », nous dit-il, compte tenu du fait que, comme s'empresse de le préciser Foster, il n'y a évidemment rien de naturel dans l'acte de voir :

> Pourquoi vision et visualité, pourquoi ces termes ? Bien que la vision suggère que la vue relève d'une opération physique et la visualité d'un fait social, les deux ne s'opposent pas comme nature à culture : la vision est tout aussi bien sociale et historique, et la visualité implique le corps et la psyché. Pourtant, ils ne sont pas non plus identiques : la différence entre les termes signale une différence dans le visuel - *entre le mécanisme de la vue et ses techniques historiques, entre la donnée de la vision et ses déterminations discursive*s - une différence, de nombreuses différences, dans nos manières de voir, comment nous sommes capables, autorisés à, ou fait pour voir, et comment nous voyons cette vision ou l'invisible en cela[105].

104« *Visuality* is an old word for an old project » (souligné par l'auteur), Nicholas MIRZOEFF, "The right to look: A Counterhistory of Visuality", *op. cit.*, p. 474.

105« Why vision and visuality, why these terms? Although vision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact, the two are not opposed as nature to culture: vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche. Yet neither are they identical: here, the difference between the terms signals a difference within the visual - between the mechanism of sight

Bien qu'également sociales, vision et visualité renvoient à deux phénomènes distincts. La différence se situe au sein du visuel entre d'une part « la donnée » (*datum of vision*), de l'autre la « détermination discursive » (*discursive determination*). Avec ce qui nous semble être un clin d'œil au concept foucaldien de « discours », la caractérisation de la vision comme « acte social » fait signe vers une structuration des rapports sociaux par le regard, mais tout aussi bien vers la structuration du regard lui-même - sa socialisation, comme on le dira dans une acception bourdieusienne. Or, ces deux aspects doivent être saisis ensemble : c'est la *disposition du regard* - dans l'espace urbain comme dans l'architecture du panoptique, qui fait du regard lui-même un *dispositif*, c'est la séparation des objets regardés et leur isolement, sur le peloton du condamné comme dans la cellule du prisonnier, qui fait du regard le support d'une *opération sociale* (condamner, surveiller mais aussi classifier, nommer, esthétiser), bref : ce sont les conditions matérielles de l'exercice de la vision qui la transforment en un acte éminemment social, rendant compte de la nécessité de l'émergence d'un concept spécifique, celui de visualité.

La question est de savoir quelles instances œuvrent à cette structuration *par* le regard et *du* regard. Qu'est-ce qui permet de déterminer que nous sommes « aptes » (*ables*) ou encore « faits pour voir » (*made to see*) de telle ou telle manière ? Ou, pour éviter toute reconduction à une compréhension dépassée du pouvoir : comment se dessinent les opérations sociales à l'œuvre dans les actes visuels et pour quelle raison ces opérations (condamner, surveiller, classifier, esthétiser) relèvent toujours d'un exercice du pouvoir ? C'est Mirzoeff qui, dix-huit ans plus tard, prend en charge certains aspects des questions soulevées par Foster, premièrement dans un court texte ayant pour titre « On visuality » (*Journal of Visual Culture*, 2006), puis dans un ouvrage plus conséquent explorant de manière détaillée les pistes de l'article, *The right to look, A Counterhistory of Visuality* (2011). De même que chez Foster, la référence à Foucault semble être le passage obligé pour une contribution originale aux problèmes de la vision, cette fois-ci avec le terme de « pratique discursive » (*discursive practice*). La visualité est comprise chez Mirzoeff comme la résultante d'un ensemble hétérogène plus vaste, ayant en vue la réalisation de certains objectifs politiques, économiques et sociaux, qu'on a identifiés bien comme étant le dispositif :

---

and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations - a difference, many differences, among how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein », Hal FOSTER, *Vision and visuality*, « Introduction », *op. cit*, p. IX.

> En dépit de son nom, ce processus ne se compose pas simplement de perceptions visuelles au sens physique, mais est formé par un *ensemble de relations combinant information, imagination et compréhension de l'interprétation d'un espace physique et psychique*. Je ne suis pas en train d'attribuer un pouvoir d'agir (*agency*) à la visualité, mais, ce qui est désormais devenu un lieu commun, je suis en train la considérer comme *une pratique discursive pour restituer et réguler le réel qui produit des effets matériels*, comme le panoptique de Michel Foucault, le regard ou la perspective[106].

Pour échapper à ce qu'il qualifie de « lieu commun », Mirzoeff avance un autre concept, censé approfondir celui de dispositif, et qu'il baptise de « complexe de la visualité » (*complex of visuality*) . Il se décline en trois modèles historiques : le complexe des plantations sucrières (1660-1865) avec la figure du contremaître en qualité de surveillant (*overseer*), pour un regard qui racialise ; le complexe impérial (1857-1945) porté par la figure du missionnaire, qui établit un partage entre l'Occident et son altérité ; et enfin, à partir d'un mot de Eisenhower, le complexe militaro-industriel (de 1945 à nos jours) traversé de part en part par des impératifs contre-insurrectionnels. Sans pouvoir rentrer ici dans le détail de ces complexes, il nous importe de marquer à quel point ils sont éloignés des « régimes scopiques » des arts visuels exposés par Martin Jay : de la traite esclavagiste à la guerre en Iraq, la vision se présente comme le vecteur de l'expansion coloniale, opération qui exige de brancher la composante visuelle sur un fonctionnement immédiatement social du dispositif. Ainsi, la plantation est dite « l'un des champs fondateurs de la visualité ». Pour expliciter les trois fonctions qui font de la vision un opérateur social (nommer, séparer et esthétiser), nous allons reporter ce passage, extrait de *On Visuality :*

> La visualité peut être comprise comme une technique propre à la visualisation, formant alors un « complexe de la visualité ». Pour voir, pour ainsi dire, la visualité, il faut regarder depuis la colonie jusqu'à la métropole. Dans chaque complexe, il existe trois « ordres » : la classification, ou la nomination du sensible selon Michel Foucault ; la séparation de ce qui a été classé ; et enfin l'esthétique (…). Dans le cas de la plantation, selon le mot de l'historien Philipp Curtin, il y a une classification entre « libre » et « esclave ». Puis, il faut séparer, par des lois et par l'espace, et plus encore puisqu'on sépare les esclaves entre eux selon leurs « qualités ». Enfin, on rend ce processus esthétique : dans le panorama de l'*Histoire générale des Antilles*, on voit nettement la différence entre la terre civilisée et le paysage sauvage de l'arrière-plan. Comme l'avait remarqué Frantz Fanon, il y a

106« Despite its name, this process is not composed simply of visual perceptions in the physical sense but is formed by a set of relations combining information, imagination, and insight into a rendition of physical and psychic space. I am not attributing agency to visuality but, as is now common place, treating it as a *discursive practice for rendering and regulating the real that has material effects*, like Michel Foucault's panopticism, the gaze, or perspective », Nicholas MIRZOEFF, "The right to look, A Counterhistory of Visuality", *op. cit.*, p. 476.

une esthétique du propre et du devoir, plutôt qu'une esthétique du beau[107].

Mais un autre élément est indispensable à la compréhension du « complexe de visualité » : comme souligné par Boidy, il faut rendre compte de l'imbrication entre « un mode d'organisation sociale » et « les effets de cette organisation sur les subjectivités » à partir d'une composante visuelle qui n'est ni seulement ni principalement iconographique, dans la mesure où elle intègre aussi bien les cartes ou les lunettes à longue vue, que des capacités d'imagination et d'anticipation[108]. Selon Mirzoeff, le « complexe de la visualité » se définit donc comme suit :

> Par complexe, on entend *la production d'un ensemble d'organisations et de processus sociaux formant un complexe donné*, tel que le complexe de plantation, et l'état de l'économie psychique d'un individu, tel que le complexe d'Œdipe, bien que je ne dispose pas de la place pour développer cet aspect de l'argument ici. *L'imbrication résultante de la mentalité et de l'organisation produit un déploiement visualisé des corps et une formation des esprits* organisée de manière à maintenir la ségrégation physique entre les dirigeants et les dirigés et le respect mental de ces arrangements. Le complexe qui en résulte a un volume et une substance, formant un monde qui peut être visualisé et habité[109].

On pourrait se demander s'il s'agit là d'un concept radicalement différent de celui de dispositif, dans la mesure où il y est déjà question chez Foucault d'une place du regard dans une machine concrète du pouvoir, d'un regard soutenant un certain nombre d'opérations sociales, de manières d'être affecté tant physiquement que psychiquement, et donc de la constitution de formes de vie assujetties, dont les comportements répondent à des normes sociales prédéfinies, conformément au paradigme de pouvoir régissant une formation historique donnée. « Un déploiement visualisé des corps et un entraînement des esprits » : tous les éléments que couvre le « complexe de la visualité » semblent, d'une certaine manière, globalement déjà en place chez Foucault. Ce doute semble d'autant plus légitime que ce n'est pas seulement comme point d'entrée aux problèmes relatifs à la

107Nicholas MIRZOEFF, « Enfin on se regarde ! Culture visuelle versus Visualité » (*On visuality*), in Gil BARTHOLEYNS (dir.), *Politiques visuelles,* Paris, Les presses du réel, 2016, p. 34-35.

108 « This practice must be imaginary, rather than perceptual, because what is being visualized is too substantial for any one person to see and is created from information, images, and ideas », Maxime BOIDY, *Les études visuelles*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 79-80.

109« Complex here means the production of a set of social organizations and processes that form a given complex, such as the plantation complex, and the state of an individual's psychic economy, such as the Oedipus complex, although I do not have space to develop that side of the argument here. The resulting imbrication of mentality and organization produces a visualized deployment of bodies and a training of minds, organized to sustain physical segregation between rulers and ruled and mental compliance with those arrangements. The resulting complex has volume and substance, forming a lifeworld that can be both visualized and inhabited », Nicholas MIRZOEFF, "The right to look, A Counterhistory of Visuality", *op. cit.*, p. 480.

visualité que Mirzoeff se rapporte à Foucault, mais encore du côté de la formulation même de ce dont il en va. Ainsi, dans le passage cité ci-dessus, Mirzoeff se réfère à ce que Foucault appelle dès *Les Mots et les Choses* la « nomination du visible » qui n'est rien d'autre que ce « partage, pour nous évident, entre ce que nous voyons, ce que les autres ont observé et transmis, ce que d'autres enfin imaginent ou croient naïvement » (MC, 141). Autrement dit des manières d'informer la vision à partir du partage entre deux côtés du pouvoir, qui se glissent dans la brèche ouverte entre les mots et les choses. Mais si les problèmes de la visualité sont pour ainsi dire effleurés, ils ne sont pas chez Foucault ouvertement identifiés comme tels. Ainsi, l'un des mérites du geste théorique de Mirzoeff est de faire une généalogie du concept de visualité qui lui permet d'étudier « la cristallisation des processus sociaux au sein du vocabulaire culturel » et ce faisant de mettre au jour les ressorts de la structuration de la vision comme *vision dominante*[110] - ce qui précisément *fait défaut* à l'analyse foucaldienne.

Concernant la généalogie du concept de visualité, c'est dans les écrits de l'historien écossais Thomas Carlyle (1795-1881) que Mirzoeff trouve une première occurrence. Le panoptique est un dispositif « démocratique », en ce que le regard du surveillant est celui de quiconque : farouchement opposé aux mouvements d'émancipation issus de la Révolution française, Carlyle a besoin d'un concept allant à l'encontre de la réduction de la vision à une surface d'enregistrement non qualifiée, pour la rattacher au contraire à des aptitudes exceptionnelles, dépassant les capacités optiques. C'est seulement le *génie* ou le *héros,* acteur ou instrument de l'Histoire, qui peut « tout embrasser d'un seul regard », de là inférer une compréhension de la situation et enfin agir en conséquence, du fait d'une compétence spécifique qui est une sorte d''alliance entre la vue et l'entendement. Ainsi, précise Mirzoeff,

> La visualité constitue une image claire de l'histoire, accessible dans l'instant au héros et rétrospectivement à l'historien. Elle demeure *invisible à l'individu ordinaire*, dont l'observation des événements n'est pas constitutive de la visualité[111].

« Visualiser » signifie donc voir mais surtout imaginer, saisir et anticiper par la vision. Autant de compétences requises dans des stratégies de type militaire, qui finissent par embrasser tous les aspects de la vie politique et les mécaniques du pouvoir. C'est

110« Visualizing is the production of visuality, meaning the making of the process of "history" perceptible to authority. », Nicholas MIRZOEFF, "The right to look, A Counterhistory of Visuality", *op. cit.*, p. 475.

111Nicholas MIRZOEFF, « Qu'est-ce que la visualité ? », *op. cit.*, p. 149.

précisément ce glissement *du militaire au social* que Carlyle réalise dans son ouvrage, en re-signifiant la visualité qui de « manière de faire l'histoire et d'écrire l'histoire » sur toile de fond d'une philosophie de l'histoire propre au 19ème siècle, devient à une « manière d'asseoir l'autorité pour façonner des manières de voir, d'agir et de vivre »[112]. Napoléon incarne l'un des plus grands génies militaires de la visualité, source d'inspiration tant pour Carlyle comme pour Clausewitz dont Carlyle s'inspire. Lorsque Foucault préfère voir en lui un *génie politique,* capable de faire basculer la gouvernamentalité vers celle de l'État moderne[113], il redouble d'une certaine manière ce glissement du militaire au social. Soucieux de paraître un « souverain », tout en orchestrant en réalité un nouveau type d'exercice du pouvoir, Napoléon produit dans ce même temps un changement au sein de la visualité :

> La société disciplinaire, au moment de sa pleine éclosion, prend encore avec l'Empereur le vieil aspect du pouvoir du spectacle. Comme monarque à la fois usurpateur de l'ancien trône et organisateur du nouvel État, il a ramassé en une figure symbolique et dernière tout le long processus par lequel *les fastes de la souveraineté, les manifestations nécessairement spectaculaires du pouvoir*, *se sont éteints un à un dans l'exercice quotidien de la surveillance, dans un panoptisme où la vigilance des regards entrecroisés va bientôt rendre inutile l'aigle comme le soleil* (SP, 219).

Dans son acception originaire, la visualité appartient à l'aigle et au soleil. Et c'est pourquoi, elle s'oppose ouvertement au réformisme benthamien incarné par la technologie visuelle du panoptique. Or, l'exercice quotidien de la surveillance inaugure une « bureaucratie du regard » : la visualité se maintient comme acte social, mais passe *du génie à l'individu ordinaire*, n'est plus le fait d'esprits exceptionnels, doués d'un pouvoir d'imagination et de compréhension imparables, mais se répand comme une compétence largement partagée. La visualité constitue malgré tout un concept approprié pour désigner ces deux situations opposées. Comment comprendre ce paradoxe ? Nous touchons ici à ce qui nous semble être le point nodal du concept et qui n'est pas explicité comme tel chez Mirzoeff, pour qui la visualité reste « une visualisation *de haut en bas* ». La structuration du regard par le réseau de pouvoir, sa socialisation à travers les fines mailles d'un ensemble de techniques, d'architectures et d'instruments matériels qui constituent un dispositif, le façonnement des imaginaires par le complexe de la visualité, ne se comprennent en dehors du *passage d'un pouvoir voir à un faire voir*, d'une visualité

112 Thomas CARLYLE, « On heroes, hero worship and the heroic in History (1841) », in Michael K. GOLDBERG (éditeur) *The Norman and Charlotte Strouse Edition of the writings of Thomas Carlyle*, Berkeley, University of California Press, 1993.

113 Tout en employant une terminologie militaire en le dépeignant comme « celui qui surplombe tout d'un seul regard, mais auquel aucun détail, aussi infime soit-il, n'échappe jamais », SP, 219.

exceptionnelle émise depuis le point de vue du pouvoir, à la visualité du plus grand nombre, *qui intériorise le point de vue du pouvoir*.

Figure 3. Horace VERNET, *La bataille de Wagram*, 1836, Musée de Versailles, Versailles

C'est donc toujours *à partir d'une situation de domination* que les actes de vision finissent par revêtir une dimension sociale, à la fois comme vecteurs du pouvoir par le regard et comme incarnation du pouvoir dans le regard. Si, comme nous l'avons vu, « social » est une meilleure appellation que « culturel », il faut encore ne pas se méprendre en le considérant suivant son acception la plus large, à savoir ce qui advient à l'intersection d'individus au sein d'une société donnée. *Le regard est socialisé en ce sens précis qu'il soutient des situations de domination et des relations de pouvoir*, et c'est bien de cela qu'il en va avec la visualité[114].

114Sur le « complexe de visualité », signalons l'explication de Wagner PEREZ MORALES JUNIOR, dans sa thèse de doctorat en Etudes cinématographiques soutenue le 14/11/2018 à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3) *Visualité et contre-visualité. Les images de guerres et de conflits tournées par des amateurs, et leur utilisation dans l'art contemporain. Une politique des images sur un "bruit de fond" godardien.* HAL, Archives ouvertes, pp. 68-82.

Le dressage de l'observateur

Le point aveugle des textes de Foucault se situe dans l'identification d'une vision dominante, tant optique qu'imaginaire. Si le pouvoir peut s'exercer en se rendant lui-même invisible, c'est seulement parce qu'il continue à s'exercer à travers mille yeux postés partout, non seulement à titre de points-relais de la surveillance, mais encore comme points-relais d'une manière hégémonique de voir, d'imaginer et de se conduire. Dans les pages que Foucault consacre au dispositif, alors même que la vision se révèle à l'analyse être une pièce fondamentale à son fonctionnement, elle n'est jamais étudiée en elle-même, *c'est-à-dire interrogée dans la manière de s'incarner dans les corps de ceux qui voient*. On présuppose comme allant de soi ce en quoi consiste un acte de vision dans telle ou telle situation visuelle, de spectacle ou de surveillance. Certes, Foucault ne manque pas de souligner que ces situations engagent toujours des corps, mais sans qu'il ne complète jamais cette information par les intuitions qui l'avaient pourtant mis sur la piste du panoptique – à savoir la nomination du visible de *Les Mots et les Choses*, l'institutionnalisation du regard médical de *Naissance de la Clinique*. L'analyse des dispositifs manque de dire en toute lettre qu'il s'agit de corps investis par le pouvoir *dans la manière même de voir ou de visualiser*, et pour cela « non situés » - au sens devenu courant des épistémologies du point de vue, impliquant une place physique et une prise de conscience de la portée politique de tout« voir situé ». En insistant sur la nécessité de prendre en compte les « situations visuelles », nous ne voulons pas établir une casuistique des actes de vision faisant émerger une diversité des expériences visuelles, mais saisir cette diversité par le prisme de sa structuration hégémonique.

Comment s'effectue le dressage des individus non seulement lorsqu'ils sont regardés par ceux qui les surveillent, mais lorsqu'ils sont en train de regarder ? C'est précisément à combler cette lacune de Foucault que l'essayiste et critique d'art Jonathan Crary consacre son étude, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIXè siècle* (1990)[115], en traçant une histoire des *modes de visualisation* du régime scopique de la modernité. À l'encontre de la périodisation classique des historiens de l'art, faisant commencer la modernité tantôt à l'impressionnisme tantôt à la popularisation de la photographie - ce qui advient de manière contemporaine et concomitante aux alentours

115Jonathan CRARY, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA, MIT, 1990. Traduction française de l'américain par Fréderic Maurin, Jonathan CRARY, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIXème siècle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.

de 1860-70, Crary propose de remonter un peu plus tôt dans le siècle, et de dater la naissance du sujet moderne aux alentours des années 1810-20, ce qui correspond au délaissement de la chambre noire au profit d'appareils optiques mobiles. Conscient que toute périodisation et toute assignation historique des continuités et des ruptures relèvent d'une prise de position, voire d'un « choix politique déterminant la construction du présent », le geste de Crary nous intéresse tout particulièrement dans notre argumentation, dans la mesure où il vient appuyer la démarche qui nous semble la plus pertinente pour une approche des images, celle qui consiste à définir un régime scopique ni par des contenus iconographiques ni par la manière de les représenter, mais avant tout par une *structuration hégémonique de la vision*. L'historien de l'art Veerle Thielemans déplore le « material turn » qui a affecté la discipline, déplaçant la compréhension que nous avons des images comme signification (surfaces d'enregistrement de signes) aux images comme puissances d'affect, mais en maintenant assez étrangement le terme « visualité » du côté de la représentation, ignorant ainsi les efforts accomplis outre-Atlantique pour lui attribuer le sens technique que nous avons présenté[116]. Représentant de ce « material turn », c'est bien de visualité que Crary se préoccupe, dans la mesure où une histoire de la vision « dépend de facteurs beaucoup plus complexes qu'une simple analyse des changements dans les pratiques de la représentation »[117]. Pour cerner ce qui advient au niveau des forces et des règles qui déterminent les actes de perception, Crary prétend ainsi les saisir « au point d'intersection de discours philosophiques, scientifiques, esthétiques d'une part, de techniques mécaniques, de besoins institutionnels et de forces socio-économiques d'autre part »[118]. Ou, pour le dire autrement, *des savoirs et des pouvoirs*. Il est facile de reconnaître le traitement de la vision dans sa non-neutralité de *fait*, pour répondre à sa caractérisation comme *dispositif*.

Bien que Crary et Mirzoeff appartiennent à deux mouvances théoriques différentes (voire opposées comme nous le verrons en fin de chapitre), avec d'un côté les études visuelles et de l'autre l'archéologie des médias, lorsque Crary parle de modes de visualisations, le terme de « visualisation » couvre via la référence commune au dispositif foucaldien la même acception que chez Mirzoeff, à savoir la construction d'un modèle de vision dominant par un ensemble de techniques et de savoirs qui répondent à une stratégie de pouvoir. Mais là où l'étude de Crary nous semble ouvrir des pistes nouvelles

116Veerle THIELEMANS, « Beyond visuality: review on materiality and affect », *Perspective* [En ligne], 2, 2015, mis en ligne le 07 décembre 2015.
117Jonathan CRARY, *op. cit.*, p. 32.
118Ibidem , p. 36.

et éclairantes pour dégager les forces et les conditions d'un régime scopique contemporain, c'est qu'elle avance les trois points originaux suivants : 1) Il faut étendre les « complexes de la visualité » à d'autres pans de la vie sociale. Le complexe militaro-industriel qui régit selon Mirzoeff la visualité contemporaine en est seulement un parmi d'autres. Crary dégage pour sa part ce que nous qualifierions de « complexe *ludico-industriel* », incluant les mutations économiques et sociales advenues avec la naissance d'une société des loisirs au 19ème siècle. C'est au sein de celui-ci que le spectacle revêt un nouveau sens et retrouve une place centrale dans l'analyse de la visualité contemporaine. 2) Bien qu'il se défende ouvertement d'adopter le raccourci théorique d'une assimilation entre société de la consommation et société du spectacle, qu'il attribue à T. J. Clark[119], Crary procède au renouvellement du modèle cristallisant les relations de pouvoir, délaissant le modèle étatique de gestion des asiles ou des prisons au profit du *modèle économique du capitalisme* et de la capture de l'attention qu'il organise. 3) Une enquête sérieuse sur le régime scopique doit passer par l'étude de ce qui arrive aux corps regardants, ce qui exige l'exploration des savoirs et des techniques qui ont historiquement servi à *un investissement politique de l'œil*. Celui-ci doit donc être saisi comme un *objet matériel concret* à la manière d'un Bataille dans *L'histoire de l'œil*[120].

Nous pensons que ces trois apports constituent des points d'entrée privilégiés à la compréhension de ce dont il en va avec la structuration hégémonique de la vision, et qu'ils nous informent encore grandement sur les opérations critiques à effectuer pour saisir les spécificités du nouveau régime scopique né à l'orée de l'âge numérique. C'est pourquoi nous allons à présent les analyser plus en détail.

1) *Le complexe ludico-industriel.* Dans le chapitre introductif de l'ouvrage, Crary rappelle le « verdict sans appel » que Foucault énonce au chapitre III, 3 de *Surveiller et punir :* « Notre société n'est pas celle du spectacle, mais de la surveillance ». Selon l'auteur, il est possible d'y lire un certain mépris vis-à-vis des thèses du fondateur de l'Internationale Situationniste Guy Debord[121]. Paru en 1967, *La Société du Spectacle* avait trouvé un certain écho critique, de sorte qu'il n'est pas à exclure que quelques années plus

119Timothy. J. CLARK, *The painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

120Georges BATAILLES, *Histoire de l'œil*, L'imaginaire, Paris, Gallimard, 1993 (1928). La « métaphore oculaire » est l'interprétation structuraliste qu'en fait Roland BARTHES dans « La Métaphore de l'œil », *Critique*, n° 195-196, Paris, 1963, pp. 770-777 .

121Jonathan CRARY, *op. cit.*, p. 49.

tard le lecteur n'ait saisi le clin d'œil amusé de Foucault, au moment même où celui-ci bâtissait un ouvrage conséquent, posait les principales balises de l'archéologie des savoirs, tout en avançant une conception hautement complexe du pouvoir, défini autrement que par le sentiment paranoïaque d'un projet maléfique. La mystification du fonctionnement du pouvoir sous la formule essentialiste du « spectacle » ne pouvait que prêtait flanc à la moquerie. Crary le remarque dans la postface à l'ouvrage, « Spectacle, mémoire et attention » :

> On peut (...) se demander si la notion de spectacle ne désigne pas une unité illusoire plaquée sur un champ hétérogène. S'agit-il d'un concept totalisant et monolithique, la représentation inadéquate d'une pluralité d'événements et d'institutions sans commune mesure ? Pour les uns, la quasi-omniprésence de l'article défini devant le terme sème le trouble en suggérant qu'il existerait un système de relations unique, global, homogène[122].

Totalisation, homogénéité et centralité : autrement dit, tout ce contre quoi Foucault s'insurge par son geste intellectuel de reformulation des problèmes relatifs au pouvoir, qui, multiple et hétérogène, ne saurait souffrir sa réduction à des *effets coercitifs* faisant les individus des êtres *passifs,* soumis au spectacle comme à l'« emploi du temps » d'une pratique sociale généralisée :

> 13. Le caractère fondamentalement tautologique du spectacle découle du simple fait que ses moyens sont en même temps son but. Il est le soleil qui ne se couche jamais sur l'*empire de la passivité moderne*. Il recouvre toute la surface du monde et baigne indéfiniment dans sa propre gloire[123].

Certaines maximes de Debord ne manquent pas de surprendre, tant par leur ton assertorique (sinon prophétique[124]), que par leur portée métaphysique, à l'appui d'un partage ontologique entre l'apparence et la vérité qui peut sembler à plus d'un titre inapproprié pour une critique des sociétés contemporaines. Et pourtant, il serait à notre sens tout aussi malvenu de réduire le spectacle à une simple *manifestation* du pouvoir qui s'épuise au moment de la naissance de l'État moderne. Une lecture attentive du passage d e *Surveiller et punir* montre que l'opposition trop tranchée entre le spectacle et la surveillance se fait au détriment d'un discernement des enjeux qui se nouent autour du spectacle. Il est question d'un panoptique « qui investit les corps en profondeur » contre

122Ibidem, pp. 217-218.

123Remarquons que les termes d'« empire », de « soleil » et de « gloire » employés dans cet aphorisme par Guy Debord nous semblent faire écho à la compréhension de la visualité de Carlyle, qui selon Foucault se trouve dépassée par la gouvernamentalité disciplinaire.

124 Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1993 (1967), p. 21.

une simple « surface d'images » qui n'aurait pas prise sur eux, d'un « dressage minutieux et concret des forces utiles » contre l'abstraction gratuite de signes, et enfin d'une « *machine* panoptique » où tout le monde participe activement contre des « gredins » indiquant une posture réceptive. Comme si le spectacle ne pouvait sérieusement prétendre à figurer parmi les dispositifs de pouvoir moderne, agissant toujours de manière plus souterraine - et d'autant plus efficiente que souterraine. A l'encontre de la thèse selon laquelle il s'agirait d'une forme moindre ou obsolète, Crary avance deux arguments :

Premièrement, si « spectacle » peut être à l'instar du panoptique le nom d'un schéma fonctionnel, c'est donc que dans ses matérialisations concrètes ce schéma ne reste pas invariable. Les différentes formes que ce schéma peut prendre sont loin d'être réductibles à sa variante grecque. A partir de l'*observation des variations historiques du spectacle*, il s'agit d'identifier les éléments qui contestent le partage entre *activité du pouvoir et passivité du spectateur*. Une histoire des appareils optiques, allant du télescope au téléphone portable avec caméra intégrée, témoigne du fait que le « spectare » (ou action de voir) demande bel et bien un investissement actif des corps, et donc un *dressage*, tel que la fixation passive des images sur la rétine dans l'immobilité physique des gredins d'un théâtre ou d'un canapé cesse d'être une manière adéquate pour le caractériser. Crary suggère que les modes de visualisation qui s'élaborent au 19ème siècle débouchent sur la naissance d'un nouveau type de sujet. Au regard de ce dressage par l'apparition de moyens techniques venant encoder les activités de l'œil, toute la question est savoir s'il convient de maintenir le terme de « spectateur », qui est, depuis Platon jusqu'à Debord en passant par Rousseau, trop connoté pour que l'on saisisse derrière lui les dispositifs de la vision. C'est pourquoi Crary lui préfère le terme d'« observateur », sur lequel il s'explique comme suit :

> La plupart des dictionnaires ne distinguent guère le sens des termes « observateur » et « spectateur », et de fait, on les traite en général comme des synonymes dans l'usage courant. Mon choix du terme observateur s'explique principalement par ses résonances étymologiques. Contrairement à *spectare*, racine latine de spectateur, la racine d'observer ne signifie pas littéralement « regarder ». (…) En un sens plus approprié à mon étude, *observare* signifie « se conformer à, respecter : ainsi dit-on « observer » des règles, des codes, des consignes, des usages. Bien qu'il soit à l'évidence une personne qui voit, un observateur est par-dessus tout une personne qui voit dans le cadre d'un ensemble prédéterminé de possibilités[125].

Encore faut-il savoir identifier ce « cadre ». Ce qui nous amène au deuxième point soulevé par Crary : il n'y a aucune *gratuité* dans la manifestation des signes, et leur prolifération dans une production visuelle en croissance exponentielle, au moyen d'affiches,

125 Jonathan CRARY, *op. cit.*, p. 33.

d'affichettes, de photographies et de salles de cinéma, qui exige une sollicitation constante de l'œil et qui vise une capture maximale des regards, reste inexpliquée tant qu'on ne la rattache pas aux transformations économiques et sociales que l'Europe traverse au 18ème siècle, et qu'on identifie aisément avec le capitalisme industriel et son régime de travail associé. Crary commente pour cela :

> En se servant principalement du Panopticon de Bentham à l'appui de sa démonstration, Foucault n'a de cesse de souligner les moyens par lesquels les sujets humains sont devenus des objets d'observation pour des contrôles institutionnels ou pour des études scientifiques et comportementales, mais il laisse de côté les nouvelles formes qui ont fait de la vision elle-même une sorte de discipline *ou un mode de travail*[126].

2) *Le modèle économique du capitalisme*. Si la vision peut être comprise comme un « mode de travail », c'est que l'œil qui voit est un œil qui *consomme* des signes visuels, un œil pris dans la triangulation capitaliste « production/distribution/ consommation ». Le partage entre infrastructure et superstructure qui a longtemps guidé la compréhension marxiste de l'économie a eu comme principal effet de cloisonner le travail dans l'enceinte de l'usine, au lieu de conclure que toute activité, y compris celle qui à première vue semble appartenir à la superstructure, comme l'activité culturelle ou les loisirs, est susceptible d'être tout autant productive que la fabrication d'objets destinés à la consommation.
Nous reviendrons au dernier chapitre sur les mécanismes d'extraction de la plus-value spécifiques aux activités dites immatérielles, mais nous voudrions essayer dès maintenant de dresser une petite généalogie du concept de spectacle tel qu'il a été compris par Debord pour montrer que cette matrice productiviste du spectacle était de mise dans *La société du spectacle*. Ce sont Adorno et Horkheimer, les principaux exposants de la Théorie critique, qui en adoptant les outils de l'analyse marxiste reformulés par Lukacs dans *Histoire et conscience de classe* (1923) – notamment autour de la théorie de la réification, ont les premiers questionné le partage entre infrastructure et superstructure par l'élaboration du concept d'« industrie culturelle » (*Kulturindustrie*)[127]. Par l'association oxymorique entre industrie et culture, ce concept veut mettre en lumière les changements dans la sphère de l'art du fait d'une production en série des objets, qui change à son tour la réception du « produit culturel ». Or, c'est la même référence à Lukacs qui éclaire la lecture que Debord fait de la société contemporaine et l'on pourrait même parler d'une

126Ibidem, pp. 49-50.
127Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison,* Collection Tel, Paris, Gallimard, 1983 (1944).

suite du geste analytique francfortien, dans la mesure où pour tous ces auteurs le fil rouge d'une compréhension des mécanismes du capitalisme est la logique de la surproduction des biens, exposée dans la session I du Livre I du *Capital*, et expliquée par la session III, qui montre comment cette surproduction répond à un impératif d'accumulation des profits. Ainsi, quoi qu'on en dise, l'un des mérites de *La société du spectacle* est d'expliciter le lien au capitalisme qui est constitutif du spectacle dans sa variante contemporaine: ce sont les « conditions modernes de production » (I,1), franchissant « le seuil de sa propre abondance » (II, 39) qui transforment le monde en un « monde de l'économie » par le biais d'une part d'un « travail des images » censées permettre l'évacuation de ces stocks de marchandises, de l'autre part d'une augmentation des loisirs qui n'équivaut d'aucune manière à une « libération du travail » (I, 27). C'est ainsi en raison d'une affiliation non problématique aux idées marxistes suivant une grille d'interprétation classique que Debord fait du spectacle le dispositif central du capitalisme, et ce jusqu'à la célèbre formule : « Le spectacle est le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image » (I, 34).

Foucault est, de son côté, plus que rétif aussi bien à l'assimilation entre pouvoir et capitalisme, ce qui interdit toute analyse des dispositifs du pouvoir comme des *dispositifs du capital*, qu'à une lecture de la gouvernementalité libérale à partir des loisirs, du divertissement et même de la marchandise – faisant porter son attention aux discours des courants *libéraux et néolibéraux* plus qu'aux processus économiques du *capitalisme*[128]. Les raisons de cette prise de distance vis-à-vis des thèses de Marx sont à saisir à l'aune de l'histoire des courants politiques français des années 1970, ankylosés qu'ils étaient par l'orthodoxie du PCF auquel un courant « gauchiste », incarné par les figures de Foucault, Deleuze et Guattari, représentait une alternative, ainsi que le montre Isabelle Garo[129]. Mais une lecture attentive de ces textes, qui a été réalisée depuis quelques années par des commentateurs d'empreinte marxiste, montre que Marx n'est pas facilement liquidable de ce qui fait le fond même des analyses sur le pouvoir et la gouvernementalité chez Foucault. Ainsi, dans « Le marxisme oublié de Michel Foucault »[130], Stéphane Legrand

128 Jacques BIDET, « Foucault et le libéralisme, Rationalité, révolution, résistance », *Actuel Marx* 2006/2 (n°40), Paris, PUF, pp. 169-185, et *Foucault avec Marx*, Chapitre IV. « Le "capitalisme" de Marx et le "libéralisme" de Foucault », Paris, La fabrique, 2014.

129Isabelle GARO, *Foucault, Deleuze, Althusser & Marx - La politique dans la philosophie*, Paris, Démopolis, 2011; Guillaume SIBERTIN-BLANC, *Politique et État chez Deleuze et Guattari. Essai sur le matérialisme historico-machinique. op. cit.*; Panagiotis SOTIRIS « Ligne de fuite, minorités et machines de guerre : repenser la politique deleuzienne », *Revue Période*, en ligne : http://revueperiode.net/lignes-de-fuite-minorites-et-machines-de-guerres-repenser-la-politique-deleuzienne/

130Stéphane LEGRAND, « Le marxisme oublié de Foucault », *Actuel Marx* 2004/2 (n° 36), PUF, Paris, p.

montre que l'émergence des techniques disciplinaires ne se comprend pas en dehors de son « articulation aux conditions d'existence et de fonctionnement du mode de production capitaliste », et que le « schéma panoptique » n'est finalement que le nom d'un vice de méthode :

> Jusqu'à quel point est-il légitime, en effet, de ramener à un concept commun une multiplicité de pratiques inscrites dans des institutions hétérogènes dont le regroupement et l'unification théorique ne sont rendus possibles que sur la base de ce concept commun ? Pour pouvoir mettre sur le même plan les techniques de gestion des individus utilisées dans les collèges, les casernes, les manufactures, etc., il faut d'abord que, au moins par un certain aspect ou une certaine fonction sociale, ces institutions aient un caractère commun ; mais ce caractère commun n'est dégagé par Foucault (affirmant que « la prison ressemble aux usines, aux écoles, aux casernes, aux hôpitaux, qui tous ressemblent aux prisons ») que d'après leur commune appartenance au schéma « panoptique » qu'il a tiré de leur comparaison[131].

Il faut nommer la matrice commune de toutes les disciplines comme étant celle du capitalisme. L'assujettissement des consciences et la conduite des corps auxquels procèdent les disciplines ne se produisent que parce que consciences et corps sont *supports de la force de travail*, de sorte que la ci-dessus nommée « technologie des individus » n'est que la technologie de leur *maximalisation en tant que forces productives*. Le langage choisi par Foucault est révélateur de cette lacune : parler d'« appareil de production » ou d'« utilité » n'est assurément pas employer un langage neutre, bien qu'il paraissait difficilement applicable aux cas de la caserne ou de l'hôpital (mais non de l'école, ainsi que l'avait montré quelques années plus tôt Ivan Illich dans *Deschooling society,* 1971). Si dans *Surveiller et punir* Foucault récuse la subsomption des disciplines aux rapports de production capitaliste[132], interrogé par Michelle Perrot, il est prêt à avouer que pouvoir et capitalisme sont sinon identiques du moins « consubstantiels » :

> M. Perrot : Vous vous élevez contre l'idée d'un pouvoir qui serait une superstructure, mais non pas contre l'idée que ce pouvoir est en quelque sorte consubstantiel au développement des forces productives ; il en fait partie.
> M. Foucault : Absolument. Et il se transforme continuellement avec elles (OEP, 202).

27-43.

131Ibidem, p. 29.

132« Au vieux principe "prélèvement-violence" qui régissait l'économie du pouvoir, les disciplines substituent le principe 'douceur-production-profit'. Elles sont à comprendre comme des techniques qui permettent d'ajuster, selon ce principe, la multiplicité des hommes et la multiplication des appareils de production (et par-là *il faut entendre non seulement 'production' proprement dite, mais la production du savoir et d'aptitudes à l'école, la production de santé dans les hôpitaux, la production de force destructive avec l'armée*) ». (SP, 221).

Aussi, tout le problème est de savoir si le dressage de l'observateur permet de court-circuiter une analyse du capitalisme qui choisirait comme point de départ la théorie de la marchandise, tout en maintenant le capitalisme comme toile de fond des relations de pouvoir. Pour cela, nous dit Crary, c'est du côté du *corps de l'observateur* qu'il faut porter son attention : les fonctions d'optimisation des forces sociales utiles, permettant d'« augmenter la production, développer l'économie, répandre l'instruction, élever le niveau de la morale publique, faire croître et multiplier » (SP, 209), et inaugurant une politique des corps (anatomo-politique), doivent être repérées pour le cas du dispositif de la vision *au moment même où ce corps regarde*. Dans le cadre du développement du capitalisme industriel au 19ème siècle, voir est une activité productive, induisant des comportements et des imaginaires adaptés aux impératifs de rendement et de profit :

> Presque en même temps que disparaissent les fondements transcendantaux de la vision, surgit une multiplicité de moyens qui permettent d'encoder autrement l'activité de l'œil, de l'enrégimenter, d'accroître sa productivité et d'empêcher son égarement. C'est ainsi que les impératifs de la modernisation capitaliste, tout en sapant le champ de vision classique, engendrent des techniques capables d'imposer une attention visuelle, de rationaliser la sensation et de gouverner la perception[133].

Panoptique et spectacle peuvent ainsi « coïncider dans leurs effets »[134] . Que le point de départ soit la marchandise, comme chez les francfortiens et chez Debord, ou bien l'œil, comme Crary suivant l'anatomo-politique foucaldienne, *c'est à leur point de rencontre que la vision se mue en un dispositif à part entière*.

C) *Les corps percevants comme appareils perceptifs*. Une anatomo-politique ne va pas sans *un savoir sur le corps*. Si celui-ci « n'est pas exactement la science de son fonctionnement », comme ne manque de le rappeler Foucault, cette science lui est fort utile pour une « maîtrise » qui correspond, en l'espèce, à sa mise au travail. C'est en effet seulement à partir d'une connaissance des propriétés actives et réactives de l'œil qu'il devient possible d'en extraire le maximum d'activité perceptive et imaginaire, pouvant être subsumées dans un processus de production. C'est à cette « science de l'œil » que Crary consacre son chapitre 4. Sur fond de « révolution copernicienne » opérée par Kant, et donc grâce à une réévaluation de la place du sujet pour l'établissement de l'expérience sensible au 18ème siècle, le *modèle objectif de la vision*, qui avait été mis au point en 1603

133Jonathan CRARY, p. 58.
134Ibidem, p.168 et p. 228.

par Kepler dans *Astronomiae Pars Optica*, puis corrigé en 1637 par Descartes dans *La Dioptrique*, s'efface peu à peu au profit d'un *modèle subjectif* dont l'objet n'est plus tant la vue que la vision, exigeant par-delà une étude de la réception des images par la membrane rétinienne, une étude sur sa élaboration par le cortex visuel, pouvant différer sensiblement d'un individu à un autre. Crary détaille la manière dont ce modèle subjectif se précise lors des deux premières décades du 19ème siècle. Nous en retiendrons ici les étapes principales : a) l'*isolement empirique* de la vue vis-à-vis des autres sens, préalable à toute étude de la vision (Goethe); b) la découverte de la *persistance rétinienne*, persistance d'une sensation en l'absence de stimulus (Plateau) ; c) les *études quantitatives* sur l'image consécutive permettant de mesurer l'intensité et la durée de la stimulation rétinienne, mais aussi de chronométrer la fatigue et la concentration oculaire (Herbart, Purkinje) ; d) la preuve anatomique de la structure du *chiasma optique* permettant de trancher au débat autour de la vision monoculaire ou binoculaire (Wheatstone).[135] L'intérêt de ce passage en revue des savoirs sur l'œil est à saisir à partir des gestes théoriques qui leur donnent suite.

1) Tout d'abord, celui des *sciences humaines émergentes* : en analysant les mécanismes des dispositifs de la sexualité, Foucault avait accordé un rôle important à ces « figures de l'âme » que sont l'éducateur ou le psychologue, signe que le dressage ne concerne pas uniquement les corps, mais requiert la maîtrise des techniques d'assujettissement mental assurant le respect des normes disciplinaires. De la même manière, dans la postface à l'ouvrage, Crary montre qu'entre 1890 et 1930, les enjeux centraux de la psychologie se focalisent sur la nature de l'attention, et donc les problèmes afférant à la concentration et au lien entre attention et stimuli visuels. Le contexte d'une prolifération des signes visuels et sonores, propre à la vie urbaine des sociétés industrielles, rend nécessaire la mise au point des lois physio-psychologiques au soubassement de l'acte de vision. Crary cite le travail mené par James McKeen Cattell avec des études expérimentales menées en laboratoire durant cette période et qui portent explicitement la marque d'un branchement économique des savoirs, parmi lesquelles : « La valeur de l'attention sur les réclames des périodiques », « De l'attention et des effets de la taille sur les publicités automobiles », ou encore une thèse de doctorat défendue en 1913 à Columbia University « Comment mesurer l'impact des couleurs publicitaires sur l'attention ».

135Nous renvoyons aux ouvrages cités par l'auteur : a) Johann W. von GOETHE, *Le Traité des couleurs*, Paris, Triades, 1973 ; b) Joseph PLATEAU, « Dissertation sur quelques propriétés des impressions produites par la lumière sur l'organe de la vue », in Georges SADOUL, *Histoire générale du cinéma 1. L'invention du cinéma, 1832-1837*, Paris, Denöel, 1973 ; c) Johann F. HERBART, Lehrbuch zur Psychologie, August Wilhem Unzer, Könisberg, 1834 ; Jan PURKINJE, « Visual Phenomena », in William S. SAHAKIAN (éd.), *History of Psychology. A Source Book in Systematic Psychology*, F.E. Peacock, Itasca, 1968 ; d) Sir Charles WHEATSTON, *Contribution à la physiologie de la vision*, Lausanne, La Concorde, 1919.

2) Le deuxième geste théorique est celui de l'*ingénierie d'objets* sur laquelle débouchent ces études physiologiques et psychologiques. Crary précise qu'« il s'agit d'instruments destinés au départ à l'observation scientifique, mais qui sont aussitôt convertis en formes de divertissement populaire » - fait remarquable, sur lequel il revient plus loin dans le chapitre pour insister sur le fait qu'il s'agit d'une première. Le phénakisticope, le stroboscope, le zootrope, le diorama, le kaléidoscope et le stéréoscope sur lequel il s'attarde plus longuement, sont des objets à mi-chemin entre l'expérimentation scientifique et l'expérience esthétique, ou plus exactement une *expérience ludique* qui sollicite la vue dans le cadre d'un complexe de visualité ludico-industriel. Crary ne fait pas de mystère et énonce en toute lettre quelle est la nature de ces passerelles entre savoirs, instruments et visées stratégiques : à propos de l'incorporation progressive des instruments de visualisation, il se réfère à Marx pour qui « l'une des innovations techniques les plus remarquables du 19ème siècle a consisté à adapter le corps à quelques formes primordiales de mouvement »[136], puis à David Brewster pour qui « le kaléidoscope appartient à la plus haute catégorie de machines, celles qui améliorent le résultat obtenu tout en réduisant les efforts des individus pour y parvenir », afin de souligner l'augmentation de la productivité et de l'efficacité qu'on fait reposer sur l'acte visuel[137].

Bref, la démonstration de Crary va dans le sens d'une caractérisation de la vision comme un dispositif du capitalisme à part entière. Le dressage de l'observateur, signifiant à la fois la codification et la normalisation des actes de vision, se produit au moyen d'un investissement du corps percevant, d'une augmentation de la capacité de l'œil à saisir, à retenir et à mémoriser des signes visuels en nombre croissant dans le contexte de l'abondance de marchandises du capitalisme industriel de type fordiste. Si « nous sommes moins grecs que nous ne le pensons », c'est parce nous ne sommes pas grecs du tout : l'étude du nouvel observateur montre *l'importance de son statut au sein des sociétés capitalistes*, où le spectacle acquiert une toute nouvelle signification que celle que Foucault lui attribue via le théâtre grec et les supplices de la souveraineté. Le « spectacle » est le nom d'un dispositif transhistorique, C'est elle que nous allons à présent tâcher d'explorer - ce qui va exiger de prendre position dans un terrain disputé.

136Jonathan CRARY, *op. cit.*, p. 170.
137 Ibidem, p. 172.

1.5 - Esquisse du régime scopique contemporain

Comment voyons-nous aujourd'hui ? Nous avons postulé qu'un régime de visibilité ne pouvant être extrait ni des représentations ni d'autres éléments visuels. Pour cette raison, on doit nécessairement le porter au jour par une analyse du fonctionnement des dispositifs concrets. Une « archéologie du regard » n'est possible qu'à travers l'étude de l'anatomo-politique du voir, de la manière dont à travers une distribution des corps dans l'espace, des savoirs et des instruments techniques, l'on informe à la fois la vision, les comportements et les imaginaires, pour les rendre conformes à la manière de voir du pouvoir (« complexe de visualité »). Suivant cette même grille méthodologique, il nous semble qu'il devient, sinon aisé, du moins possible de dessiner les contours du régime scopique contemporain : il faudra examiner les nouveaux savoirs, les nouveaux instruments techniques et toute autre modification qui s'est produite au sein des dispositifs matériels qui servent à discipliner notre manière de voir, d'agir et de nous conduire, dans le cadre des transformations que le capitalisme traverse tout au long du 20ème siècle, et plus particulièrement le passage du capitalisme industriel à un « capitalisme connecté ». Le cinéma, la télévision, le web et le téléphone portable avec caméra intégrée (smartphone), mais aussi l'électronique, l'informatique, la neuroscience, la science comportementale ou la science de la communication sont ces nouveaux éléments. Il va de soi qu'il ne saurait être question pour nous d'accomplir ce travail titanesque, ni dans les quelques pages du présent chapitre, ni de manière plus étendue dans cette étude. D'une part, parce que l'exégèse de ces objets et de ces discours est impossible depuis la position que nous occupons dans l'échiquier des savoirs (la philosophie esthétique). D'autre part, parce que cette position n'est pas éprouvée comme un manque : sur les pas de quelques philosophes et sociologues – Benjamin, Flusser, Virilio, Jonathan Beller, le collectif Retort et Nathalie Heinich - elle nous permet en effet d e *cibler les problèmes* qui se nouent autour de l'émergence du régime scopique contemporain. Nos questions seront les suivantes : comment nos nouvelles manières de voir œuvrent-elles à la mise en place d'une gouvernementalité néolibérale ? A travers quels nouveaux « complexes de la visualité » ? Quelle importance couvre la vision dans la formation des nouvelles sociétés en réseaux, comme dans la restructuration des pouvoirs traditionnels, tels les États ou l'industrie des biens? Et suivant quelles nouvelles fonctions du regard ?

Afin de nous atteler à brosser des éléments de réponse, nous voudrions faire nôtre cette importante remarque méthodologique de Crary : des strates historiques différentes « n'offrent pas des grilles analogues sur lesquelles des objets culturels différents peuvent occuper à peu près la même la même position »[138]. Il n'y a jamais de stricte équivalence entre la fonction couverte par deux instruments, par deux savoirs, par deux types d'architecture, à deux moments différents et dans des dispositifs différents. On s'en convainc facilement sitôt qu'on perçoit le ridicule qu'il y aurait à demander quel est le « kaléidoscope du 21ème siècle ». Et cependant, la tentation est grande d'adopter ce type de raccourci lorsqu'on s'aventure dans un terrain qui est peu arpenté. La littérature scientifique sur les nouvelles technologies de l'information et de la communication est certes plus qu'abondante, en particulier sur les transformations qu'elles occasionnent d'un point de vue économique, sociologique et juridique. Mais alors même qu'il peut y être question d'*images* ou de *visibilité*, il semble très rarement affronté le problème de la relation *entre vision et nouvelle gouvernementalité néolibérale*. Assez révélateur de cette lacune est le fait que concernant le panoptique, la plupart des travaux se soit concentrée sur la dimension diffuse ou « liquide » du contrôle que permet soudain la connexion pair-à-pair des nouvelles sociétés en réseaux[139], ou sur la dimension de « watching monitoring » donnant suite au fantasme du « regard total » de la meilleure tradition dystopique[140], sans se demander si la fonction sociale du regard qui était celle du panoptique, à savoir la *surveillance* et le *contrôle social imposant le respect des normes*, était encore valide aujourd'hui. Ou bien, s'il ne vaudrait pas mieux postuler une scission entre d'un côté, la fonction disciplinaire de la surveillance du panoptique, assurée par des dispositifs plus performants que le regard même lorsqu'il est mécanisé et détaché d'un observateur humain (sans que ni la télésurveillance ni la prison aient toutefois disparu) ; et d'autre part, l'investissement du regard dans et par des nouveaux dispositifs, en vue de fonctions sociales radicalement neuves qu'il faudra ici caractériser. Ainsi, quand Crary, semblant faire fi de sa propre précision méthodologique, affirme qu'« on pourrait facilement soutenir que la télévision constitue un perfectionnement tardif de la technologie panoptique », il n'entend pas dire (pourvu que cela ait un sens) qu'on est « surveillé par la télévision »[141], mais qu'un appareil

138Ibidem, p. 37.

139Zygmunt BAUMAN et David LYON, *Liquid Surveillance, A conversation*, Cambridge, Polity Press, 2013.

140Christian LAVAL, « Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique », *op. cit.* ; Simon BOREL, « Le panoptisme horizontal ou le panoptique inversé », *Terminal,* 118/ 2016. (En ligne : https://journals.openedition.org/terminal/1457).

141Paul VIRILIO émet l'hypothèse que cela puisse avoir un sens : le MOTIVAC, « sorte de boîte noire incorporée aux processeurs », permettrait non seulement de mesurer l'audimat relativement à l'allumage des postes, mais également en indiquant la présence effective des personnes en face de l'écran. Nous

disciplinaire vise toujours un assujettissement, une réduction de la puissance d'agir des sujets, et que cela passe à la fois par une « occupation » de leur regard par des contenus visuels en flux continus et par la construction d'une visualité dominante.

Avant d'en venir à l'explicitation de ces nouvelles fonctions, nous allons suivre Crary en détaillant les modifications qui se sont produites au sein des corps percevants du fait de l'apparition de nouveaux instruments optiques, afin de dégager les nouvelles coordonnées de la vision. Outre qu'une telle démarche est à notre sens la seule qui permette de prendre la mesure du phénomène de la visualité, en raison d'une vérification empirique de la manière dont nous sommes disciplinés dans notre manière de voir, on peut faire état d'un certain nombre de continuités entre les instruments techniques qu'il décrit datant de la fin du 19ème siècle et ceux qui nous sont contemporains – mais affinés, perfectionnés et hyperbolisés, au point de déboucher sur un tout nouveau type d'acte perceptif qu'on nommera la « techno-perception ». Nous allons l'explorer à travers quatre axes distincts mais inextricablement liés : 1) l'incorporation technique, 2) la visualité haptique, 3) la dromoscopie, 4) la vision sans regard.

Techno-perception

Incorporation technique. En retraçant l'histoire des appareils optiques associés aux savoirs sur l'œil, Crary cristallise les points saillants d'une progressive incorporation technique. De la « camera obscura » au sein de laquelle le corps doit s'insérer, on passe au stéréoscope qui permet une vision depuis un point à la fois réel et mobile. Selon Crary, le *statut* de l'observateur moderne est ainsi indissociable d'une nouvelle *place* de l'observateur, qui est la négation de toute place fixe et immobile. Les ressorts de la cinétique, qui quelques décennies plus tard vont donner naissance au cinématographe, sont à chercher dans le mouvement du corps de celui qui enregistre des images, plutôt que dans le mouvement des images qui défilent devant des corps immobilisés sur des fauteuils. C'est le producteur d'images qui commande une expérience visuelle collective. Mais elle ne pourrait se muer en visualité si les techniques d'enregistrement des images restaient pour ainsi dire « confisquées » par ceux qui détenaient un certain savoir de manipulation

citons le passage, car il semble pointer du doigt certains problèmes soulevés par ce chapitre : « Depuis Bentham, on s'était accoutumé à identifier la prison au panoptique, autrement dit à cette surveillance centrale où les condamnés se trouvent toujours sous le regard, dans le champ de vision de leurs gardiens. Désormais les détenus peuvent surveiller l'actualité, observer les événements télévisés, à moins d'inverser ce constat et d'indiquer que, dès que les spectateurs ouvrent leurs récepteurs, ce sont eux, prisonniers ou non, qui sont dans le champ de la télévision, un champ sur lequel ils n'ont évidemment aucune intervention... », Paul VIRILIO, *La machine de la vision*, Paris, Éditions Galilée, 1988, pp. 136-137.

des appareils (les photographes, les cinéastes) et le pouvoir de leur achat (les studios). Un des intérêts de l'étude des objets optiques par Crary, dont la plupart relèvent du divertissement comme le kaléidoscope ou le phénakistiscope, réside précisément dans le fait que d'avoir choisi comme point de départ une expérience de visualisation populaire et diffuse. Les reproductions iconographiques de ces objets les mettent « en situation », avec des mains qui les manipulent comme pour en indiquer un mode d'emploi facile et maîtrisable par quiconque. Mais plus encore que le coût des appareils ou la maîtrise de leur usage, deux éléments sont les préalables nécessaires à toute incorporation technique : l a *miniaturisation* des appareils et leur croissante *ergonomie*. Il s'agit de deux sciences appliquées aux objets qui, pour ne pas être tout à fait contemporaines (les origines de l'ergonomie pouvant remonter à Xénophon), se sont malgré tout développées conjointement à partir des années 1950, d'une part pour des raisons techniques (le passage de la mécanique à l'électronique et aux circuits intégrés rendant possible la miniaturisation des instruments), d'autre part pour des raisons sociales et économiques (le contexte de reconstruction européenne rendant nécessaire un meilleur rendement des systèmes de production en usine par la création de milieux d'interaction simplifiés entre humains et objets techniques)[142]. De ces deux nouvelles donnes, Giorgio Agamben tire les conditions pour une reformulation du dispositif, et plus précisément pour *une miniaturisation du dispositif lui-même*, ce qui offre la possibilité de caractériser comme tel non seulement la prison, l'école ou l'usine, mais également le stylo, la cigarette, l'ordinateur ou le téléphone portable. Ainsi, affirme-t-il, « il ne serait sans doute pas erroné de définir la phase extrême du développement du capitalisme dans laquelle nous vivons comme une gigantesque accumulation et prolifération de dispositifs[143] ». La pluralité des dispositifs est due à leur prolifération, elle-même résultat de l'ergonomie miniaturisée des objets techniques. On observe ce phénomène également pour ce qui est des instruments optiques servant de support à l'enregistrement d'images : en tant qu'objets littéralement à portée de main, ils rendent possible la dissémination des observateurs dans l'espace et une démultiplication des productions visuelles.

De telles transformations ont des répercussions sur le sens même à attribuer à la perception visuelle : habillée par une telle technicisation, la perception « à l'œil nu » cesse en effet d'être une catégorie pertinente. L'agrandissement de détails (zoom), le défilement d'images (travelling), la sélection dans le visuellement perçu (zapping) sont des opérations

142 Yves SHWARTZ, *Reconnaissance du travail : pour une approche ergologique*, Paris, PUF, 1997.
143 Giorgio AGAMBEN, Théorie des dispositifs, *Po&sie*, vol. 115, no. 1, 2006, pp. 25-33, p. 30.

qui nous viennent de l'usage que nous faisons des appareils optiques (appareil photographique, caméra et smartphone), mais qui sont désormais passés dans l'acte de vision lui-même. C'est Walter Benjamin l'un des premiers à s'être intéressé à l'avènement de la réversibilité entre l'œil de la caméra et l'œil organique rendant caduque leur

Figure 4. Du haut en bas, planches représentant la *Camera obscura* (1 et 2) et le phénakistiscope (3), in Jonathan CRARY, *Techniques de l'observateur, Vision et modernité au XIXè siècle*, *op. cit.*, pp. 77, et 165.

différenciation. Dans un passage de *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, décrivant les changements introduits par le couplage entre image et son dans le cinéma parlant, celui-ci affirme : « dépouillée de ce qu'y ajoutent les appareils, la réalité est ici la plus artificielle que l'on puisse imaginer et, au pays de la technique, le spectacle de la réalité immédiate s'est transformé en une fleur bleue introuvable »[144].

Face à l'impossible occultation de la lourde assistance technique lors de la réalisation d'un tournage, il ajoute cette remarque entre parenthèse : « (A moins que la pupille de l'observateur ne se confonde avec l'objectif de la caméra) »[145]. Il nous semble précisément que la miniaturisation et l'ergonomie des appareils optiques permettent d'occulter cette assistance technique et d'accoucher de cette confusion, résultat à la fois d'une anthropologisation des appareils et d'une technicisation de la perception. Pour commenter ce passage, on pourrait ainsi affirmer à l'instar de Déotte que « suivant la loi du perfectionnement, les objets techniques en général vont vers une intégration et une cohésion réciproque de tous leurs constituants qui les rapprochent de la stricte autonomie du vivant ». Le modèle de l'analyse benjaminienne pourrait en somme être celui de Dziga Vertov, dont le manifeste du Ciné-œil (*Kino-Glaz*), entonnait un chant à la révolution de la techno-perception, qui met à bas le drame bourgeois fictionnel au profit d'un accès à la vie elle-même via la prise de vue documentaire[146] :

> Je suis un œil. Un œil mécanique. *Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir*. Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement. Je m'approche des choses, je m'en éloigne. Je me glisse sous elles, j'entre en elles. Je me déplace vers le mufle du cheval de course. Je traverse les foules à toute vitesse, je précède les soldats à l'assaut, je décolle avec les aéroplanes, je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps que les corps tombent et se relèvent (…).
>
> Voilà ce que je suis, une machine tournant avec des manœuvres chaotiques, enregistrant les mouvements les uns derrière les autres les assemblant en fatras. *Libérée des frontières du temps et de l'espace, j'organise comme je le souhaite chaque point de l'univers. Ma voie, est celle d'une nouvelle conception du monde*[147].

144Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, Folio plus, 2000 (1939), p. 37.

145Ibidem, p. 37.

146Jean-Louis DEOTTE, « Walter Benjamin, la question de la technique et le cinéma », *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2006.

147 Dziga VERTOV, « Kinoks : a revolution » (1922), in Annette MICHELSON, *Kino-Eye, The writings of Dziga Vertov,* University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1984, pp. 17-18 (traduction libre).

La visualité haptique. La manipulation des objets optiques est une condition nécessaire de leur incorporation. Parce qu'elle fait signe vers une accessibilité aux appareils mais aussi vers un *usage des mains*, elle mérite un commentaire spécifique qui nous permet de mieux saisir les enjeux d'une ère qui s'autoproclame « digitale » et qui peut être définie plus que toutes les autres par une visualité sensori-motrice.

Là encore, Benjamin figure de précurseur. Après avoir acté une séparation entre la main (associée au travail du peintre) et l'œil « rivé sur l'objectif » (du photographe), il affirme qu'avec les débuts de la photographie on assiste en réalité à l'émergence d'une « perception tactile » en raison d'un couplage inédit entre la main et l'œil. À l'instar du chirurgien, le cameraman intervient dans la chair du réel avec des mains qui se saisissent des instruments à leur portée. Cette opération est ce qu'il nomme, à la suite de l'historien de l'art Konrad Fielder, l'« innervation » : c'est la main qui peut assurer le passage de l'« imago » (image perceptuelle) à la « pictio » (image concrète)[148]. En commentant les écrits de Fielder, Benjamin affirme que le peintre serait cet « homme sachant regarder de plus près avec la main quand l'œil se paralyse, et qui transfère l'innervation réceptive des muscles de la vue dans l'innervation créatrice de la main »[149]. On pourrait rétorquer qu'il ne s'agit pas d'un trait spécifiquement contemporain. L'innervation est tout juste un type de « communication » qui va de notre perception visuelle à nos gestes et de nos gestes à notre perception visuelle : en montant les escaliers nous innervons notre perception des escaliers, « notre perception de la cuillère enveloppe le geste de touillller » [150]. Toutefois, dans son essai sur *L'œuvre d'art*, Benjamin entreprend bel et bien de cerner *l'innervation à son stade technicisé,* et elle passe par la gestualité de l'observateur appareillé d'une machine[151]. Avec le développement d'outils optiques, c'est désormais le maniement de l'appareil qui innerve la vision afin de la brancher vers une motricité. Nous passons de l'agencement main/œil à un agencement main/caméra. Le cinéma pénètre dans le

148 Konrad FIELDER, *Essais sur l'art*, Besançon, Les éditions de l'imprimeur, 2002. La distinction entre « imago » et « pictio » est de W.J.T. MITCHELL, *Iconologie : image, texte, idéologie,* Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

149Walter BENJAMIN, « Sur le théâtre prolétarien », *Profession : Révolutionnaire*, Lacis Asja, Grenoble, PUG, 1989, pp. 54-55.

150Philippe ROY, « L'innervation gestuelle-et-politique de la perception et du cinéma », *Appareil* n°12, 2013, mis en ligne le 13 décembre 2013, consulté le 6 novembre 2020.

151Notons que pour Benjamin, l'appareil technique innerve la fois la vision du cinéaste et celle du public en salle qui assiste au film, de sorte que le cinéma se présente comme une propédeutique à la vie citadine par la mise en branle d'une motricité adéquate. Nous y reviendrons au début du Chapitre 4. Sur la manière dont Benjamin réélabore les thèses de Fielder dans Ecrits sur l'art, cf. Natalia CALDERON, « L'innervation technique du regard et de la mémoire en Amérique latine », *Appareil,* 14/2014. (En ligne : https://doi.org/10.4000/appareil.2098).

domaine du gestuel par le biais d'une série d'opérations techniques (plongée, contre-plongée, agrandissement, ralentissement, accélération, coupure, cadrage) : que ce soit chez Ruttmann (*Berlin, Symphonie d'une grande ville*, 1927) ou chez Vertov (*L'homme à la caméra*, 1929), le thème de la symphonie comme mariage rythmique entre la ville et le cinéma donne lieu à des mouvements de caméra inédits, ceux qui parcourent les rues à la vitesse des tramways depuis les gestes du cinéaste qui se déplace dans l'espace urbain[152].
Le degré d'indistinction entre enregistrement physiologique et technique des images auquel nous sommes parvenus à la fin du 20ème siècle fait que la visualité haptique ne nécessite désormais ni d'une *situation gestuelle* exceptionnelle, celle du peintre ni celle du cinéaste qui sont en rupture avec les gestes quotidiens (peindre sur une toile/ réaliser un film), ni d'une *situation visuelle* spécifique, telle jouer avec un kaléidoscope ou se rendre dans une salle de cinéma. Nous sommes habitués à être innervés par des appareils optiques même lorsque nous sommes en train de regarder « à l'œil nu ». La situation gestuelle-visuelle qui régit la techno-perception se confond ainsi en tout point avec la perception courante. Dans la continuité des symphonies des grandes villes du début du 20ème siècle et en considération de l'importance croissante des transports, Paul Virilio la décrit à partir de l'expérience du tableau de bord. La *fenêtre*, expérience contemplative et fixe propre à la Renaissance, laisse place au 19ème siècle au *tableau de chevet*, grâce auquel les corps peuvent quitter le lieu fixe de l'atelier pour accomplir le geste pictorial. Mais c'est seulement avec le *tableau de bord* que l'on assiste à une vision qui est immédiatement motricité[153] : « Dans la rapidité du déplacement le voyeur-voyageur se trouve dans une situation qui est à l'opposé de celle de l'usager des salles obscures, *c'est lui qui est projeté*, acteur et spectateur du drame de la projection il joue dans l'instant du trajet, sa propre fin »[154].

Nous pouvons envisager comme un second stade de la vision haptique le report de la motricité de la main à celle des doigts. Pour comprendre de quoi il en va, nous nous référons aux écrits de l'essayiste tchèque Vilèm Flusser, auteur d'un certain nombre d'ouvrages sur le statut des images techniques et sur les nouvelles formes de vie qui en dérivent. Dans *Ins Universum der technischen Bilder*[155], il pose la thèse selon laquelle le

152 David CLARKE, « Introduction », *The Cinematic City,* London, Routledge 1997 et Camille BUI, « L'invention d'une rencontre entre le cinéma et la ville : la "symphonie urbaine" au tournant des années 1930 », *Annales de géographie*, n° 695-696, 2014, pp. 744-762.

153 Paul VIRILIO, *L'horizon négatif*, Paris, Éditions Galilée, p. 151.

154 *Ibidem*, p. 145.

155 Que nous lisons en italien, le texte n'ayant pas été traduit en français : Vilèm FLUSSER, *Immagini*, traduction italienne depuis l'allemand par Salvatore Patriarca, Roma, Fazi Editore, 2009.

manque de grilles heuristiques appropriées n'autorise en aucun cas l'identification des

Figure 5. Dziga VERTOV, Deux photogrammes de *L'Homme à la caméra*, URSS, 1929

images techniques aux images traditionnelles. Leur subsomption sous une même catégorie les reconduit en effet sur le plan de la représentation, ce qui présente l'inconvénient d'occulter le nouveau type de vision techno-perceptive que les images techniques occasionnent. Les images techniques ne sont qu'en apparence des surfaces d'inscription de signes : dans la mesure où elles sont en « mosaïques » (pixels), elles doivent d'une part avoir été composées dans des textes à matrice mathématique, de l'autre être recomposées par une perception capable, du moins en principe, de reproduire la même opération intellectuelle. Nous atteignons le niveau de la « computation » et du « calcul », que Flusser décrit, depuis la perspective d'une histoire universelle de l'humanité certes contestable, comme un « cinquième stade » de la médiation entre l'humain et son environnement :

> L'univers environnant qui devrait être décrit éclate dans un essaim de particule et quanta ; et le sujet qui devrait le décrire éclate en un essaim de bits informationnels, d'instants décisionnels et d'atomes. Restent les éléments ponctuels sans dimension, qui ne sont ni compréhensibles, ni représentables, ni conceptualisables ; insaisissables par les mains, par les yeux et les doigts. Mais ils sont calculables (calculus – petite pierre) et peuvent, au moyen d'appareils spéciaux pourvus de claviers, être accumulés (« computés »). Ce geste de taper sur des appareils avec des touches pensées à l'utilisation des bouts de doigts peut être défini comme l'action du « calculer et computer ». C'est grâce à cela que naissent les ensembles d'éléments ponctuels articulés dans une forme mosaïque : les images techniques (…). La différence entre images traditionnelles et images techniques serait donc celle-ci : les

premières sont des visions d'objets, les deuxièmes des computations de concepts[156].

La miniaturisation des images, leur émiettement en pixels insaisissables tant pour la main que pour les yeux, déplace la vision haptique vers le bout des doigts. Le geste digital uniformise les surfaces d'images par la médiation d'appareils pourvus de touches, derrière lesquels les pixels sont accumulés. Le chapitre 4, « Taper » (*Ziffer*), est consacré à définir ce nouveau type de gestualité en faisant état du problème d'un non-recouvrement du geste intellectuel de la formation des images par le geste digital et perceptif de leur saisie. Le processus s'accomplit dans une boîte noire (*Blackbox*) où l'élément mécanique s'évanouit. C'est pourquoi, Flusser désigne les touches comme des « dispositifs », inaugurant une séparation entre une intelligence humaine des situations, associée à l'innervation œil-main, et une intelligence machinique, qui s'approprie des doigts, limitant la portée cinétique de l'innervation et donc la portée active du geste[157]. Les mécanismes psycho-physiologiques au soubassement de la transformation des images en actions, à partir desquels il est possible de postuler une politisation des masses grâce au cinéma (Benjamin), et une dimension performative des images, semblent très sérieusement compromis dans le régime techno-perceptif. Agir, réagir, être en désaccord, approuver, décider non seulement engagent un corps soudain réduit au bout des doigts, mais excluent le sujet qui tape sur des touches ou qui glisse grâce à ses doigts sur la surface des appareils de l'élaboration des contenus visuels, ceux-ci étant objet d'une computation advenant *seulement en amont*.

Dromoscopie. La modification du temps de la perception est à coup sûr le principal trait de notre régime contemporain de visualité. Pour traiter de ce point, et bien que l'on puisse trouver des esquisses du problème chez Benjamin[158], les travaux de Paul Virilio sont la référence incontournable, comme l'indique déjà Deleuze dans le « Post-scriptum aux sociétés de contrôle »[159]. Virilio forge le concept de « dromoscopie », pour indiquer à la fois une accélération de la vision techno-perceptive et la nouvelle fonction sociale qu'elle est susceptible de couvrir. Il met en exergue un « paradoxe logique » des images contemporaines : après une « logique formelle » des images de la peinture ou de la gravure se référant à une *réalité* existant au dehors, et une « logique dialectique » du photogramme

156 *Ibidem*, pp. 7-9.

157 *Ibidem*, pp. 32-33.

158 Notamment pour ce qui est de la rapidité et de la dispersion des stimuli nerveux donnant lieu au phénomène de la « distraction ». Nous y reviendrons au chapitre 4 de la présente étude.

159 Gilles DELEUZE, Pp, 241.

au 19ème siècle se référant à une *actualité* de ce réel devant le temps de la caméra, la haute définition de la vidéographie et de l'infographie débouche sur une « logique paradoxale » qui se réfère à une *virtualité* par laquelle il devient impossible de distinguer ce que nous percevons de ce que nous percevons au moyen d'instruments. Or, cette indistinction serait due à l'avènement d'un nouveau type de temps : « c'est la réalité de la présence *en temps réel* de l'objet qui est définitivement résolue », là où avec les images antérieures il en allait toujours d'un *temps différé*. Le temps réel est en outre susceptible d'être accéléré : le perfectionnement des transports au 20è siècle (train, automobile, avion) a remis en question la capacité de la vision physiologique à continuer à saisir en temps réel. Si on adopte une définition physique du visible, comme l'« effet de surface de la promptitude de l'émission lumineuse », il en résulte que ce qui apparaît dans le champ de vision le fait en vertu de la coïncidence entre la vitesse et la lumière. Or, il suffirait que le mouvement des rayons de soleil ou du moteur automobile soit soudain accéléré pour que l'œil humain cesse de discerner les figures des objets qui défilent. De là, la prééminence de la vision de la machine sur la vision physiologique, qui rend possible une dissociation entre la vision et le regard :

> Ne parle-t-on pas de la production prochaine d'une « machine de vision » capable, non plus uniquement de reconnaissance des contours des formes, mais d'une interprétation complète du champ visuel, de la mise en scène, proche ou lointaine d'un environnement complexe ? Ne parle-t-on pas encore de cette nouvelle discipline technique, la « visionique », la possibilité d'obtenir une *vision sans regard où la caméra-vidéo serait asservie à un ordinateur, ce dernier assumant pour la machine, et non plus pour un quelque téléspectateur*, la capacité d'analyse du milieu ambiant, l'interprétation automatique du sens des événements, ceci dans les domaines de la production industrielle, de la gestion de stocks ou, encore, dans ceux de la robotique militaire ?[160]

Comme chez Flusser, les préoccupations de Virilio sur l'automation de la perception visuelle concernent d'une part l'apparition d'une intelligence artificielle dont on est coupé - une « énigme » pour tous excepté pour ses propres concepteurs ; d'autre part et surtout, la faille qui se creuse entre vision et action :

> Si voir c'est prévoir, on comprend mieux pourquoi la prévision devient, depuis peu, une industrie à part entière, avec l'essor de la simulation professionnelle, de l'anticipation organisationnelle, jusqu'à la venue des « machines de vision » destinées à voir, prévoir à notre place, machines de perception synthétique *capables de nous supplanter* dans certaines domaines, certaines opérations ultra-rapides *où nos propres capacités visuelles sont insuffisantes* du fait de la limitation, non plus de la profondeur de champ de notre système oculaire comme c'était le cas pour le

160 Paul VIRILIO, *La machine de vision*, Paris, Galilée, 1988, p. 125.

télescope, le microscope, mais du fait de la trop faible *profondeur de temps de notre prise de vue physiologique*[161].

Vision sans regard. La « vision sans regard » coupée de tout observateur humain rend-elle le regard obsolescent ? Compte tenu de l'avènement d'une techno-perceptif, le partage entre « vision de la machine » et « regard humain » nous semble contestable. Le travail d'historisation du regard accompli par Régis Debray dans *Vie et mort de l'image* nous semble éclairer autrement la nécessité de maintenir le regard comme un concept valide et opératoire à l'âge contemporain. Il distingue trois âges du regard, définis à partir d'un « écosystème de la vision » (une médiologie) et d'« un horizon d'attente du regard » (des fonctions). On n'attend pas la même chose d'un Pantocrator byzantin, d'un autoportrait flamand et d'un vidéo-clip : la logosphère des idoles est censée nous protéger, la graphosphère de l'art inaugure une activité contemplative, avec la vidéosphère nous parvenons à l'âge d'un visuel « en rotation constante, rythme pur, hanté par la vitesse », hybride de technologie et d'économie (schéma 1). Debray semble reproduire mot pour mot le constat de Virilio : « Nous avons vu, avec l'idole, ce que pouvait être un *regard sans sujet*. Nous verrons avec le visuel, ce qu'est une *vision sans regard* »[162]. Mais contrairement à Virilio, cette « vision sans regard » n'est pas pour lui la prérogative des machines. Elle désigne en effet le régime visuel communément partagé, dont les marques sont la dispersion, l'éclatement, l'hyper-sollicitation et la saturation. De sorte que nous pouvons déclarer révolue « l'âge du regard », si par-là on continue à désigner l'activité de scruter avec discernement et sans interposition d'instruments techniques ce qui apparaît dans le champ visuel. En revanche, si par regard on désigne une fonction sociale spécifique du régime scopique contemporain, dont la particularité est de joindre la vision à une capacité psychique et physiologique à se focaliser sur certains objets, sans que cette capacité ne relève plus de l'activité contemplative, alors il n'est pas sûr que nous pouvons nous débarrasser d'un tel concept. L'hypothèse d'une « industrialisation de la vision », avancée tant par Virilio comme par Debray, nous met sur la piste d'une *mutation des horizons d'attente du regard à l'âge contemporain, plus que d'une obsolescence :* qu'il s'agisse d'une « politique de la vitesse et de la surprise » qui se fait au détriment de tout contenu, ou encore d'« une gestion de l'attention », les fonctions du regard doivent être analysées au croisement de données socio-psychologiques, ce qui exige d'insérer la techno-perception au sein des dispositifs sociaux où elle fonctionne.

161 Idibem, p. 129.
162 Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Folio, Gallimard, Paris, 1992, pp. 286-287 et p. 320.

Un diagnostic contestable : « l'éclipse du spectacle »

Dispositifs et gouvernementalité

La teneur des modifications de la perception visuelle bat en brèche toute velléité de considérer le façonnement d'une manière de voir (la visualité) comme un phénomène social de second ordre. Le déploiement d'un arsenal technologique de plus en plus ergonomique, diffus et populaire au cours du 20ème siècle, appareillant définitivement la vision, ne peut être compris si on ne postule pas une « discipline du voir », un ordonnancement du type d'actions (et de non-actions) qui en découlent, l'orientation des comportements qui en est escomptée et le rôle joué par ce nouvel observateur ubiquitaire. Et pourtant la question de savoir si la vision joue encore aujourd'hui un rôle central *dans un dispositif de pouvoir* (comme chez Foucault) et en tant que *dispositif* (comme chez Crary) continue à être posée. Suivant un mot de Foucault, il y aurait une sorte d'« archaïsme » dans le fait d'accorder à la vision une trop grande importance dans le fonctionnement d'un dispositif de pouvoir (OEP, 202). Derrière ce terme, le désir de définir les traits d'une nouvelle gouvernementalité - celle qui émerge avec l'État moderne et qui débouche sur ce que les cours au Collège de France de 1977-79 nomment « biopolitique ». Ce sont, dit Foucault, des « mécanismes beaucoup plus subtils » qui doivent être mis en place pour faire face à une croissance démographique exponentielle, de nouveaux savoirs et de nouvelles procédures qui s'avèrent indispensables à la gestion de cette population, et qui vont changer la rationalité des opérations du pouvoir. Ces mécanismes cessent d'être efficaces à partir de leur capacité à codifier, à normaliser, à exclure, à punir pour ensuite réintégrer des sujets aux comportements déviants. Ils le deviennent à partir de leur capacité à enregistrer une telle quantité d'information qu'aucun œil humain (pas même mécanisé) ne pourrait jamais embrasser. La collecte d'informations permet de réguler des flux, de contrôler leurs oscillations et de compenser leurs irrégularités. Que ce soit avec la statistique (science du traitement de données née à la fin du 18ème siècle), ou plus récemment avec l'algorithmique (science de la production de règles capables de créer des séries à partir desquelles interpréter les *big data*, que nous étudierons au chapitre 5), il semble bien qu'on ait affaire à des techniques de gouvernementalité plus pertinentes aux opérations de pouvoir propres aux sociétés contemporaines - bien davantage en tout cas que le simple encodage technico-social de la vision. C'est ce dont même Crary témoigne, lui qui avait pourtant contesté les

conclusions de Foucault sur la fin des spectacles, par cette question placée à la toute fin de son ouvrage :

> Vivons-nous encore dans une société fondée sur l'apparence ? Ou sommes-nous entrés dans un *système global non-spectaculaire, dont les priorités sont le contrôle et le flux d'informations* : un système dont la gestion et la régulation de l'attention appellent des formes de résistance et de mémoire totalement inédites ?[163]

Figure 6. Taille et couleurs des panneaux publicitaires dans les rues de Tokyo, auteur inconnu, 2018

En ce qui nous concerne, la question de savoir si la vision continue à caractériser ou non les dispositifs de pouvoir contemporains nous paraît biaisée, et ce à plusieurs niveaux.

1) Premièrement, on aurait tort de définir la gouvernementalité à partir d'un seul dispositif, qui lui serait pour ainsi dire *paradigmatique* (le spectacle pour les sociétés de souveraineté, le panoptique pour les sociétés disciplinaires et l'algorithmique pour les sociétés de la normalisation biopolitique). Si Napoléon peut bien jouer sur deux fronts (la

163 Jonathan CRARY, *op. cit.*, p. 231.

pompe et l'administration, le spectacle et la surveillance), ce n'est ni en vertu d'une personnalité ambivalente, ni même en raison du seuil d'entrée à la Modernité qu'il franchirait. C'est bien plutôt en raison des *propres dynamiques du pouvoir*, multiples car combinant plusieurs logiques de rationalité gouvernementale des humains, des ressources et des choses. Plusieurs travaux ont été réalisés pour démontrer une *mixité des dispositifs* à propos des prisons. Mathieu Potte-Bonneville remet radicalement en question le pronostic de Deleuze concernant l'émergence d'une société où les détenus pourraient être munis de simples bracelets électroniques, permettant d'en vérifier la localisation d'une manière constante : les prisons continuent bien d'exister, *à côté* de nouveaux dispositifs de normalisation, mais sans que le contrôle ne soit jamais venu *remplacer* la surveillance[164]. De même, on peut postuler une mixité des dispositifs de la vision et de l'algorithmique. Selon un exemple tiré des écrits de Foucault lui-même, la logique froide et calculée des chambres à gaz n'est pas venue remplacer les démonstrations de puissance du IIIème Reich au moyen de la pompe et du spectacle. Plutôt que de se contenter de constater la résurgence de ces phénomènes « archaïques » au début du 20ème siècle avec la naissance du fascisme, il vaudrait mieux se demander ce dont ils nous informent. Benjamin et Crary interrogent le retour de ces manifestations traditionnelles de la souveraineté *à l'aune d'une capacité à captiver les masses*, qui a été démultipliée par les nouveaux médias : d'un côté le cinématographe (Benjamin), de l'autre le son synchrone de la radio et le déplacement en avion du Führer (Crary) pointent vers une gouvernamentalité qui s'appuie sur des ressorts perceptuels[165].

Non qu'une approche paradigmatique soit forcément à condamner : dans la mesure où elle nous permet de saisir le fonctionnement dominant du pouvoir sur une strate historique, elle présente des avantages certains. Mais elle doit être complétée par la mise en exergue de la mixité des dispositifs, voire de la stricte complémentarité entre techniques de gouvernementalité. Dans *La volonté de savoir,* Foucault nomme cette méthode « le double conditionnement ». La logique du pouvoir peut être saisie par deux bouts : « celui de la stratégie par la spécificité des tactiques où elle prend forme et appui, et celui des tactiques multiformes qui s'inscrivent dans un ensemble stratégique qui les fait fonctionner » (VS, 124). Comme nous l'avons vu avec le panoptique, le regard jouait un rôle *au sein* d'un dispositif de surveillance. Si on donne son aval à la thèse selon laquelle les sociétés du contrôle sont fondées sur l'algorithmique plus que sur la vision, il

164 Mathieu POTTE-BONNEVILLE, *D'après Foucault*, avec Philippe Artières, Les Prairies ordinaires, Paris, Éditions Amsterdam, 2007. On peut également citer Angela DAVIS, *Are Prisons Obsolete?*, New York, Seven Stories Press, 2003.

165 Jonathan CRARY, *op. cit.*, p. 226.

faut malgré tout déterminer *l'importance de la vision en tant que tactique* au sein d'une stratégie de pouvoir plus globale - au lieu de tout simplement annoncer une « éclipse » de la vision, comme s'il en allait de deux tactiques concurrentes.

2) Deuxièmement, nous éprouvons la plus grande difficulté à saisir ce que pourraient être les canaux à travers lesquelles l'attention se trouve capturée, gérée et régularisée pour alimenter le système des *big data*, si ce n'est ceux de la perception visuelle eux-mêmes. Nous avons vu qu'au 19è siècle le dressage de l'observateur s'est fait au nom des impératifs du capitalisme industriel naissant : il fallait extorquer de la vision le maximum de profit, mettre littéralement l'œil au travail et pour cela éviter tout gâchis par une ingénierie d'objets permettant de socialiser la vision, et par la psychologie visant à connaître les mécanismes capables d'attirer le regard pour fabriquer un sujet- consommateur. Une nouvelle branche des sciences économiques et de gestion, nommée « économie de l'attention », fait son apparition au début du 21ème siècle. Elle naît de ce simple constat : dans un monde où l'information est abondante, l'attention devient une source rare, et comme toute ressource rare elle est exploitable et rentable. Deux noms sont rattachés à cette nouvelle science, ceux de Yves Citton et de Emmanuel Kessous. En avance sur ces travaux datant des années 2014-15, l'approche de Crary nous interpelle car elle met l'accent sur la dimension perceptive, et plus particulièrement visuelle de l'économie attentionnelle. Dans la postface où l'attention semble enrégimentée par les seules données informationnelles, Crary fournit une généalogie historique de la société du spectacle, en en fixant la date à 1927 : *Le chanteur de jazz*, premier film synchrone, allait durablement « changer la nature de l'attention requise par le spectateur », et c'est cette leçon que les fascismes allaient retenir pour mettre en œuvre un emploi synergique des différents médias disponibles. Les techniques concoctées pour attirer le regard et le maintenir fixé sur un seul objet n'ont de sens que dans un monde saturé d'images et de sons, mais ce sont des techniques qui créent un effet de « suspension » perceptive *en s'appuyant à leur tour sur des images et des sons*. Il s'agit de tonalités plus aiguës, de couleurs plus criardes, de dimensions plus imposantes, d'une plus grande vitesse, de situations et de superpositions inédites. Autant de traits de l'habitation de nos espaces citadins qui montrent à quel point l'attention est un phénomène qui s'enracine dans l'élément perceptif, et qu'une *économie de l'attention* ne peut d'aucune manière faire les frais des éléments visuel et sonore).
Or, non seulement cette conclusion n'est pas expressément formulée par Crary, mais celui-ci, inquiet d'observer l'élément visuel excessivement isolé dans les travaux des études visuelles, dans *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture* (2000) il

apporte la précision suivante :

> De manière peut-être plus significative, l'attention, en tant que constellation de textes et de pratiques, *est beaucoup plus qu'une simple question de regard*, *de voir, de sujet en tant que spectateur*. Cela permet d'extraire le problème de la perception d'une équation facile avec des questions de visualité, et je soutiendrai que le problème moderne de l'attention englobe un ensemble de termes et de positions qui ne peuvent pas être interprétés *simplement comme des questions d'optique*[166].

Que l'attention ne relève pas d'une simple question d'optique, ni ne dérive de la simple perception d'objets, voilà ce dont on conviendra aisément. Déjà Gibson, dans *Approche écologique de la perception visuelle* (1979)[167], avait attaqué la reconduction simpliste de la perception à la sensation. Selon la théorie orthodoxe, la vision serait provoquée par l'entrée dans la rétine de stimuli sensoriels relayés au système nerveux central, ce qui expliquait la persistance d'un modèle fixe faisant de l'œil l'équivalent d'un appareil photographique. Refusant le mentalisme et le behaviourisme qui se servent du schéma physiologique du stimuli-réponse, Gibson avance quant à lui la thèse selon laquelle notre vision doit être considérée dans un « arroi optique », et qu'un champ de vision se constitue surtout pour appréhender un environnement et diriger le corps vers des objets qui retiennent son attention pour des raisons essentiellement d'ordre vital (« affordance »). De même, pour Crary l'attention est moins une capture de la perception que d'« un modèle spécifique de comportement », voire d'une « catégorie normative du pouvoir institutionnel »[168], qui ne saurait donc être réduit à une réponse aux stimuli, ainsi que le voudraient certains économistes qui défendent un partage entre l'attention dirigée par des visées et l'attention dirigée par des sollicitations externes, par exemple publicitaires[169]. Seulement, complexifier les notions de vision et d'attention, en faire beaucoup plus que des questions d'optique, n'ôte rien, nous semble-t-il, à l'antécédence de situations audiovisuelles qui l'occasionnent, et c'est précisément la raison pour laquelle ses ressorts continuent à fonctionner sur la base de la perception visuelle. Les chiffres viennent à l'appui de la démonstration : à la permanence des modèles de la publicité sur

166 « Perhaps more significantly, attention, as a constellation of texts and practices, is much more than a question of gaze, of looking, of the subject only as a spectator. It allows the problem of perception to be extracted from an easy equation with questions of visuality, and I will argue that the modern problem of attention encompasses a set of terms and positions that cannot be construed simply as questions of opticality », Jonathan CRARY, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture,* Cambridge, MIT Press, 2000, p. 2.

167 James J. GIBSON, *Approche écologique de la perception visuelle*, Éditions du Dehors, Paris, 2014.

168 Jonathan CRARY, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture, op. cit.*, p. 29 et 35.

169 Andreas HEFTI et Steve HEINKE, « On the economics of superabundant information and scarce attention », *Oeconomia*, 5/1, 2015. (En ligne : https://doi.org/10.4000/oeconomia.1104).

papier (magazines, affiches), de la télévision et du cinéma comme premières « machines à produire l'attention », s'ajoute la quantité des données audiovisuelles circulant sur les réseaux de nos sociétés connectées (vidéos, images, gif, « memes », animations) qui représente plus du 90% des données numériques globales[170]. Si l'algorithmique en tant que dispositif approprié à la nouvelle rationalité gouvernementale vise via le contrôle des flux d'informations une « régularisation de l'attention », c'est ainsi uniquement parce que cette information est déjà en circulation. Le *traitement* de l'attention ne peut donc être confondu avec sa *production* - qui demeure le fait d'une gestion d'éléments visuels et sonores à l'adresse d'une techno-perception.

3) Troisièmement, on ne saurait expliquer l'hyper-sollicitation à voir, la constante incitation à produire du contenu visuel par des appareils optiques de plus en plus performants, de plus en plus ergonomiques et de plus en plus mobiles, dans le but d'un partage immédiat et massif dans les réseaux sociaux, si l'acte de vision avait entièrement perdu de sa tonicité dans la « fabrique de sujets ». Comme l'ont aussitôt remarqué les exposants de la théorie des réseaux (et en premier Castells), les sociétés en réseaux inaugurent une redistribution des points et une reconfiguration des relations qui font éclater en mille morceaux la catégorie monolithique de pouvoir. La « microphysique du pouvoir » foucaldien et le « rhizome » deleuzo-guattarien ont fait surface dans les sciences de l'information et de la communication et dans la sociologie des réseaux, avec un jargon qui fait référence aux écrits de ces philosophes :

> L'intérêt de la notion de réseau est l'éclairage nouveau qu'elle apporte sur la notion de pouvoir. Elle permet de comprendre comment la force ou le pouvoir se construisent par association de faiblesses : les rapports de force sont l'addition de rapports de faiblesses. Grâce à la notion de réseau, on peut savoir comment un point, qui était isolé, devient un point qui contrôle un grand nombre d'autres points, qui devient un lieu de pouvoir. On peut suivre à la fois la composition du pouvoir et sa décomposition. Il n'y a pas de point qui soit faible ou fort par nature, qui dispose ou non de ressources, mais il y a simplement des assemblages, des arrangements, des constructions, des configurations qui font qu'un point devient fort ou devient faible. Le pouvoir n'existe qu'en étant exercé, mis à l'épreuve : les associations tiendront-elles ou se déferont-elles ?[171]

170 Nous reprenons pour rappel, une note de notre introduction : « Même si les données étaient encore essentiellement textuelles au début de l'ère numérique, on pense qu'actuellement, 93 % des données sur Internet sont sous format multimédia et cette proportion avoisinera les 99 % en 2010 », Susanne NIKOLTCHEV (éd.), *IRIS Spécial : La recherche de contenus audiovisuels,* Strasbourg, Observatoire européen de l'audiovisuel, 2008, p. 17. « Si les prévisions de CISCO s'avèrent exactes, à savoir celles qui nous pronostiquent qu'à l'horizon de 2014, 91 % des données numériques circulant sur Internet seront de nature audiovisuelle », Peter STOCKINGER, *Analyse des contenus audiovisuels. : Métalangage et modèle de description*, Paris, Éditions Lavoisier, Hermès Science, 2012, p. 14.

171 Michel CALLON et Michel FERRARY, « Les réseaux sociaux à l'aune de la théorie de l'acteur-

Les réseaux ont été rapprochés du panoptique de Bentham, devenu diffus, horizontal, réticulaire, participatif ou omnioptique (les désignations ne manquent pas[172]), fidèle aux indications de Foucault suivant lesquelles il s'agit d'un dispositif *démocratique*, et non la réalisation d'un projet totalitaire. Mais à trop vouloir insister sur la *surveillance* que les réseaux rendent possible, sur la *normalisation* biopolitique à partir des statistiques et des algorithmes, le « nouveau panoptique » semble en réalité procéder d'une conception du pouvoir sinon à proprement parler verticale et unitaire, du moins aux instances clairement identifiables : les gouvernements d'un côté, les grandes corporations du capitalisme de l'autre. Loin de nous l'idée de discuter le fait que l'immense collecte d'informations en circulation ne serve de fait des intérêts économiques et politiques bien précis, ainsi que nous le verrons au chapitre 5. Il s'agit de faits démontrés par de nombreuses recherches en économie, en droit et en sciences politiques, qui se proposent d'affronter les problèmes que les sociétés en réseaux posent – la protection des données personnelles, l'invention de modèles d'interprétation des données pour leur conversion en informations exploitables, les stratégies marketing appliquées aux réseaux sociaux, la mise en exergue de l'étroite collaboration existant entre les corporations de l'internet, et notamment les hébergeurs de sites, et les différents gouvernements en place pour tout ce qui relève de la censure, du traçage, du profilage, voire de la pure et simple dénonciation d'individus . Mais la forme de contrôle social qui s'exerce via les réseaux est porteuse de nouveautés, qui n'apparaissent pas dans le maintien de ce schéma politique et économique des intérêts. Dans les textes de Foucault, la logique sociale que sous-tend le réseau est bien davantage celle de l'« aveu », de la confession, de l'exposition de soi, que celle de la « surveillance » : nous sommes *scrutés* par « mille yeux postés partout » , *jugés* sur la conformité de nos contenus par rapport au médium utilisé (ce qui très souvent exige une maîtrise de codes invérifiable), *évalués* par rapport à la quantité et à la qualité des relations qui se tissent depuis le point que nous sommes (profil facebook, compte instagram, compte twitter). Or, on conviendra que ce n'est pas de statistique ni d'algorithmique qu'il en va pour les

réseau », *Sociologies pratiques*, 2006/2 (n° 13), p. 37-44.

172 Simon BOREL, « Le panoptisme horizontal ou le panoptique inversé », *tic&société*, Vol. 10, N° 1, 2016, mis en ligne le 15 octobre 2016, consulté le 08 septembre 2021. (En ligne: https://doi.org/10.4000/ticetsociete.2029). Miltiadis KANDIAS, Lilian MITROU, Dimitris GRITZALIS et Vasilis STARVOU, « Social Media Profiling : A Panopticon or Omniopticon Tool ? », *Proceedings of the 6th Biannual Surveillance and Society Conference* (24-26 avril), Barcelone, 2014 (en ligne : https://www.infosec.aueb.gr/Publications/2014-SSN-Privacy%20Social%20Media.pdf). Ou plus explicitement en référence à Foucault et à Deleuze-Guattari, Aurélie LECLERC-VANDELANNOITTE et Henri ISAAC, « Technologies de l'information, contrôle et panoptique : Pour une approche deleuzienne », *Systèmes d'information & management*, Vol. 18, 2013/2, pp. 9-36.

opérations de pouvoir qui se déploient à partir de ces usages sociaux des dispositifs numériques. De cette attention portée à l'échelle du *peer-to-peer* dans une microphysique du pouvoir, et non plus de la manière dont États et corporations d'intérêts exploitent les données, découle que le regard continue à revêtir une importance de tout premier plan[173].

Nouvelles fonctions sociales du regard : le dispositif du « spectaculaire »

Le « spectaculaire », une mue du dispositif « spectacle »

Nous venons de contester l'*éclipse* de n'importe quel dispositif. Ce concept est d'autant moins pertinent si le dispositif analysé possède des contours flous : « l'éclipse de la prison » nous semble ainsi un problème plus aisément identifiable que l'« éclipse du spectacle ». Dans les deux cas nous pouvons assigner des fonctions qui résistent au passage d'une strate historique à l'autre (renfermer d'un côté, attirer le regard de l'autre). Mais ce qui est susceptible d'attirer le regard est largement moins codifié que les actes donnant lieu à un enfermement. Là où le Code pénal ordonne, la Poétique ne peut en effet que suggérer. En dépit du titre, dans « Eclipse of the Spectacle », Crary fait ainsi moins état d'une éclipse que d'une série de « métamorphoses », celles que traverse la télévision en sa qualité de médium dominant des années 1950-70, au moment de l'éclosion du numérique et des réseaux dans les années 1980. S'il y a métamorphose, c'est parce que Crary se donne en amont une définition implicite du spectacle d'où découlent les principes de son fonctionnement. À la lecture du texte, nous pouvons établir les caractéristiques suivantes du dispositif « spectacle » : 1) une distribution des regards *asymétrique* par laquelle un grand nombre d'individus a le regard rivé sur quelques-uns : il n'y a pas de spectacle si un individu en regarde un autre, ni si un nombre trop important d'individus s'offre au regard de quelques-uns ; 2) une *consommation passive* d'images de la part de celles.ceux qui le regardent, ce qui exclut toute participation du spectateur ; 3) la mise en forme du contenu, défini à partir d'une *matrice narrative*, incluant des

173 « Le pouvoir et le contrôle social ne sont pas selon nous réductibles à la vision utilitariste d'une domination d'intérêts (intérêts matériels et/ou symboliques) d'une minorité identifiable – ici, les États ou les géants du capitalisme cognitif – sur une majorité exploitée – les internautes lambda. Il n'est pas non plus pertinent de penser le pouvoir, dans le sillage des *surveillance studies* (Lyon et Gandy 1993), comme une gouvernementalité évanescente mais omniprésente et omnisciente, dépourvue de centres, de sujets, d'intentionnalités, à l'image du « biopouvoir » foucaldien fondé sur le panoptique et la surveillance disciplinaire intériorisée (Foucault, 1993), ou des « sociétés de contrôle » deleuziennes, « post-panoptiques » et « liquides » (Lyon et Bauman, 2013) basées sur « le contrôle continu » et miniaturisé (Deleuze, 2003). Dès lors, une définition intermédiaire s'accorde pour définir le pouvoir comme l'ensemble des dispositifs opératoires et opérationnels qui se rapportent au politique, au sens de l'auto-institution de la société ». Simon BOREL, *op. cit.*, https://doi.org/10.4000/ticetsociete.2029

personnages et une histoire. Ce sont ces trois éléments qui permettent d'une part d'intégrer les productions de l'art dans les machines sociales de la vision, de l'autre de voir dans la télévision le dernier soubresaut d'un schéma fonctionnel demeuré globalement intact depuis l'Antiquité gréco-romaine. Or, les réseaux socio-numériques font imploser le « star system », exigent une participation active dans la création de contenus et déplacent massivement l'attention d'un récit à des flux d'informations sans trame narrative. Bref, aucun des trois éléments énumérés n'est en mesure de rester en place.

Mais on peut aussi bien refuser cette définition du spectacle et l'exactitude d'une telle observation empirique. En effet, à force de vouloir instruire un schéma du *spectacle*, on finit par délaisser les ressorts du *spectaculaire* et la possibilité de les maintenir lors du changement d'un médium à un autre. Si, à l'inverse, nous définissons le spectacle à partir de ce qui en lui relève du spectaculaire, c'est-à-dire *de la possibilité de créer une bulle d'attention et d'affects autour de certains objets, personnes et événements*, nous pouvons affirmer sans ambages que les réseaux ne constituent en rien une remise en question du spectacle. Celui-ci se trouve bien au contraire démultiplié à la fois par la possibilité de revoir autant de fois que l'on voudra un contenu (alors que le théâtre, la télévision, le cirque et toute autre forme antérieure de spectacle proposait juste une fois), et par une série de nouveaux procédés, tels le hashtag ou le retweet, qui transforment le spectateur en une pièce active du fonctionnement. Et même si on voulait maintenir ces trois caractéristiques du spectacle (asymétrie, passivité et narration), le constat s'impose : les réseaux n'ont mis fin ni à la dissymétrie des regards, ni à la passivité des spectateurs, ni même à une soif diffuse de trames narratives. Et ceci pour une raison simple, à savoir que le spectaculaire s'alimente de l'ensemble de ces éléments, qu'il est surprise, palpitation, commotion, admiration jalousée vis-à-vis de celles et ceux qui brillent, recherche de sensationnel, ainsi que capacité à s'exposer soi-même selon ces mêmes critères. Peut-être pourrions-nous placer le texte de Crary sous le prisme d'une continuité entre supports médiatiques, en nous appuyant sur des affirmations moins tranchées, par exemple celle selon laquelle « la télévision est en train de disparaître pour *se reconstituer* au cœur d'une culture du réseau »[174]. C'est précisément ce qu'entreprend Jonathan Beller dans l'ouvrage *The Cinematic Mode of Production* (2003). Donnant suite aux pistes inaugurées par Crary à

174 « Addressed here is the extent to which television, as a system which functioned from the 1950s into the 1970s, is now disappearing, to be reconstituted at the heart of another network in which what is at stake is no longer representation, but distribution and regulation ». Jonathan CRARY, "Eclipse of Spectacle", Brian WALLIS (éd.), *Art After Modernism. Rethinking Representation,* Boston, David R. Godine, 1984, p. 284.

propos de la « mise au travail de l'œil » dans le système de production capitaliste, à partir d'une analyse plus attentive au « travail des sens » dans le *Capital* de Marx, il affirme qu'« avec l'essor d'Internet, apparaissent encore plus clairement les dimensions productives de plus-value du travail sensoriel dans le registre visuel[175] ».

En défendant l'existence d'une mue du dispositif « spectacle » en un dispositif du « spectaculaire », nous allons détailler à présent ceux qui sont à notre sens les deux majeurs complexes de visualité contemporains, que notre observation empirique et participante aux médias et aux réseaux, ainsi qu'une étude de la littérature scientifique qui leur est consacrée, nous a fait identifier avec le « complexe militaro-médiatique » et le « complexe de peopolisation ». Ces deux complexes de visualité montrent que le spectacle demeure le canal principal d'une construction sociale de la vision et du regard dans les coordonnées politico-économiques du néolibéralisme. Il s'agit de deux dispositifs concrets, agissant au niveau de l'anatomo-politique, définissant les nouvelles fonctions du regard au sein d'une stratégie de pouvoir identifiable, et qui informent pour cela une archéologie du présent. Avec ce geste de sélection, nous ne prétendons toutefois pas exclure l'existence d'autres complexes de visualité, estimant au contraire que la tendance à réduire à quelques schémas la complexité des sociétés ne peut que nuire à leur compréhension. Un des intérêts du complexe de visualité comme outil d'analyse sociale est justement de montrer qu'indépendamment du fait que les complexes peuvent être compris *in fine* sur la toile de fond du capitalisme néolibéral, il y a malgré tout des acteurs, des instances, des points d'élaboration de pouvoir qui ne sont pas reconductibles au capitalisme, selon des raccourcis aussi forts idéologiquement que scientifiquement suspects. Les médias, les gouvernements, l'armée, les usagers des réseaux sociaux ne sont pas autant d'appareils exécutifs du capital, mais déclenchent des engrenages spécifiques au type de pouvoir qu'ils exercent, et cela quand bien même il puisse y avoir coopération ou capture. Les *complexes* de visualités disent en somme bien leur nom, car ils permettent tout juste de choisir un point d'entrée privilégié aux problèmes d'une époque.

1) *Le complexe militaro-médiatique : par le spectacle, partir en guerre*. Tout complexe de visualité est particulièrement seyant aux opérations de guerre, qu'elles soient dirigées par le héros du champ de bataille ou administrées par le contremaître de la plantation

175 « With the rise of internet grows the recognition of the value-productive dimensions of sensual labor in the visual register. Perception is increasingly bound to production », Jonathan BELLER, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle,* Dartmouth College Press, University Press of New England, Lebanon, 2006, p. 3.

sucrière. Le complexe de visualité militaro-médiatique a lui aussi trait à la guerre, mais ne tire pas de la guerre sa justification d'être. Au cours du 20ème siècle, la capacité de *voir* et surtout la capacité politique de *faire voir* sont en effet passées aux mains des médias audio-visuels, conçus initialement comme un outil au service de la gouvernementalité étatique (notamment par le biais des chaînes nationales) mais qui ont fini par gagner toujours plus d'indépendance, cessant de répondre à une logique autre que la leur. Lors de cette « passation d'armes », la guerre n'a pourtant jamais quitté les lieux, moins sous la forme d'images de guerre (qui au contraire sont des « images manquantes », ainsi que nous le verrons au prochain chapitre), que comme *spectacle de guerre*. La différence est de taille, qui redouble celle entre ce que nous voyons et comment nous le voyons, entre les images et la visualité. Pour essayer de la saisir, nous allons nous référer à l'ouvrage du collectif californien Retort, *Des images et des bombes, Politique du spectacle et néolibéralisme militaire,* ainsi qu'aux débats qu'il a suscités lors du forum « Geopolitcs of Contemporary Capitalism » à l'Université de California-Santa Cruz le 29 octobre 2005, à partir du compte-rendu de Jonathan Beller dans la postface à son ouvrage « Paying attention »[176].

Rédigé dans le contexte particulier qu'est le début de l'intervention militaire états-unienne en Irak en 2003, l'objet de l'ouvrage est l'analyse du rôle joué par la télévision dans les modes de gouvernance et de contrôle sur l'image depuis l'attaque aux Twins Towers le 11 septembre 2001. Les auteurs notent que la télévision constitue à coup sûr le point culminant d'un schéma du spectacle esquissé par l'Ecole de Francfort et par Guy Debord. Le monde des vedettes, des comédies musicales et du divertissement en série, dénigré au nom de l'art et de la pensée et plus encore honni en raison du projet de société dont il est porteur (le capitalisme et la société de consommation) a régné incontesté jusqu'à l'orée du 20ème siècle. Mais une attaque s'est produite au cœur de ce monde-image, s'y glissant paradoxalement sous forme d'une image spectaculaire : celle de la destruction de ce symbole du capitalisme et de la puissance impériale américaine qu'était l e *World Trade Center*. Contrairement à ce qu'affirmait Foucault, le « spectacle des supplices » n'a pas disparu, la mort n'est pas devenue invisible. Si l'on suit les membres de Retort, « certains concepts et descriptions formulés il y a quarante ans par Guy Debord et l'Internationale Situationniste, afin d'appréhender les nouvelles formes de contrôle étatique et de désintégration sociale, ont conservé tout leur pouvoir herméneutique[177] ».

Mais on aurait le plus grand mal à saisir cette image comme un « spectacle » sur le modèle

176 Jonathan BELLER, *op. cit.*, p. 284.

177 RETORT, *Des images et des bombes, Politique du spectacle et néolibéralisme militaire,* Paris, Les Prairies ordinaires, 2008, p. 40.

classique du divertissement télévisé. Les Twin Towers en feu répondent davantage à la catégorie de l'« événement visuel ». C'est de cette catégorie que découle le nouveau dispositif du « spectaculaire » avec un mode de gouvernance associé. Il faut en effet faire émerger *une troisième modalité historique du spectacle.* L'éducation des citoyens par la catharsis et l'horreur (le dispositif grec), ou la diffusion à large échelle de l'apparence et de la marchandise (le dispositif capitaliste industriel) ne sont plus le cœur pulsant de l'affaire :

> Parce que les attaques étaient précisément conçues *pour laisser derrière elles une image-trace indélébile*, elles ont profondément inscrit dans les mémoires, témoignage après témoignage, ce qu'elles étaient véritablement sur le plan de la terreur et de l'agonie humaines ; aspects que le traitement politique passe si souvent sous silence. N*ous aussi sommes hantés par l'image des corps sautant dans le vide*, par les cris enregistrés sur les bandes-son des caméras au moment où les tours ont chancelé avant de tomber en poussière (…)[178].

La *hantise* appartient à un spectre d'affects résolument différent de celui provoqué par la marchandise et ses fantasmagories. Interpellant l'attention d'une manière impérieuse, occasionnant des images en boucle, faisant irruption dans les rêves, paralysant les corps par la terreur, ce qui se met en place c'est une véritable « machine à émotion perpétuelle » qui, reliant une « économie de la psyché » multi-facette (perception visuelle, imagination, anticipation) à des « processus sociaux », répond mot pour mot à la définition du complexe de visualité fournie par Nicholas Mirzoeff. Le résultat est pour Retort ce qu'ils nomment « une citoyenneté faible » : dépossédés de toute puissance d'agir, écrasés par la macro-échelle des événements présents et sans aucune prise sur ceux à venir, nous sommes comme rendus à *l'évidence* d'un monde qui peut (voire qui doit) être *visualisé*, mais qui cesse de l'être pour devenir un champ d'actions possibles. Ainsi, selon Retort, « leurs actions étaient conçues pour que nous restions renfermés chez nous, pour que nous ne puissions plus détourner nos yeux d'un capitalisme en train de hurler et d'exploser [179]».

En quoi la terreur que l'on éprouve face aux tours qui brûlent se distingue d'une manière franche de l'effroi du spectacle des supplices décrit par Foucault ? C'est que le sensationnel, occultant toute lucidité sur les événements eux-mêmes, est devenu le nouveau ressort de la gouvernementalité. Selon les membres du collectif Retort, le 11 septembre a été un coup bas porté par les terroristes islamistes à « l'autorité spectaculaire » des États-Unis, en ceci qu'ils ont poussé « la logique du spectacle jusqu'à sa plus mortifère

178 Ibidem, p. 50.
179 Ibidem, p. 55.

conclusion » et montré à quel point les États modernes ne peuvent plus être conduits

Figure 7. Les Twin Towers du World Trade Center, le 11 septembre 2001, *REUTERS/S.ADAIR*

stratégiquement, selon des « moyens de contrôle invisibles, à la fois intégraux et moléculaires », mais doivent également maîtriser leur image[180]. À la question de savoir si le 11 septembre nous a fait vraiment basculer vers une ère nouvelle, affectant les calculs des États capitalistes avancés, les auteurs répondent donc par l'affirmative :

> Le 11 septembre a ouvert une ère post-hobbesienne, dans laquelle un nouveau genre d'insécurité menace les structures familières de la vie politique moderne. Bien sûr, en un sens, cette insécurité n'est pas nouvelle, car elle porte les échos des incertitudes naturellement attachées à la condition des individus. Mais elle est nouvelle pour les États, jusqu'alors supposés invulnérables à de telles angoisses paranoïaques[181].

Le spectacle offert par la télévision à l'occasion d'un tel « événement visuel » est le spectacle de la déchéance tant de la souveraineté que de la discipline. La riposte militaire de la part de l'État américain en Afghanistan (2001) et en Irak (2003) ne peut être taxée de « régression historique » - la suprématie des bombes se réaffirmant, d'une certaine manière, contre le pièges du spectaculaire. D'une part, car ce sont des intérêts colossaux,

180 Idibem, p. 42.
181 Ibidem, p. 56.

ceux d'un *néolibéralisme militaire naissant* qui sont engagés dans la région et qui n'ont rien d'un retour aux anciennes modalités de gouvernance. D'autre part, car dans le spectaculaire, la possibilité existe toujours de renverser les positions : parce que cette rationalité gouvernementale est dépourvue de rationalité pour n'être plus qu'émoi et choc, elle est susceptible d'être détrônée à tout moment par plus sensationnel que soi. Occasion que le gouvernement Bush ne s'est pas laissée échapper, reconvertissant leurs bombes en un nouveau spectacle à l'aide des médias.

C'est pour cette raison qu'à l'Université de California-Santa Cruz, un débat s'enclenche sur les conclusions jugées hâtives du collectif Retort à propos de ce prétendu « coup bas » que les États-Unis, ou plus exactement son image, auraient subi. De l'avis de Robert Paul Brenner, professeur d'Histoire de l'Université de California-Los Angeles, le 11 septembre ne peut être considéré comme une défaite pour le gouvernement Bush, « mais plutôt comme une opportunité, un pas en avant à certains égards, une condition nécessaire pour un coup de force ultra-droite qui a pour but non pas de sécuriser le monde pour le capitalisme, mais d'enrichir une coterie nationale particulière des capitalistes néo-conservateurs »[182]. De son côté, Gopal Balakrishnan, historien de la conscience à l'Université de California-Santa Cruz, dit la perte d'intelligibilité des intentions des États, due à l'apparition de « sous-systèmes » de pouvoir : « les armées, les entreprises, les institutions juridiques, les agences nationales se comportent toutes comme si elles étaient semi-autonomes »[183], avec comme majeur résultat la coexistence de logiques contradictoires qui ne peuvent tomber sous l'intelligence d'*un spectaculaire* disputé sur le plan des images ou des bombes. On peut dès lors reprocher à Retort, malgré toutes les précautions prises de leur côté, d'user du spectacle comme d'un schéma totalisant à l'instar de Debord.

Les débats suscités par l'ouvrage indiquent les grandes difficultés auxquelles s'expose toute tentative de cerner le régime scopique contemporain. Les mécanismes politiques, économiques et sociaux d'un complexe de visualité qui peuvent servir à nourrir l'analyse, doivent en effet être constamment redéfinis. Mais en dépit de l'empressement avec lequel Retort a produit des schèmes de compréhension des événements qui leur étaient présents, qui nous paraît légitime car dicté par le sentiment d'urgence d'une recomposition des mouvements sociaux lors de la vague de protestations de 2003, cet ouvrage présente à notre sens le double mérite de mettre en exergue la nouvelle modalité historique du

182 Jonathan BELLER, *op. cit.*, p. 285.
183 Ibidem , p. 286.

schéma du spectacle, apanage des médias dans leur collision avec des nouvelles formes de gouvernance, et de montrer comment, dans l'entrelacs de techniques modernes de gouvernement, *occuper la vision et construire un regard* par la captation de l'attention et la création d'affects négatifs (angoisse, hantise, peur) restent une priorité pour tout fonctionnement du pouvoir.

2) *Le complexe de peopolisation. Tyrannies de la visibilité et visualisations.* Les effets de ces événements visuels sont fort durables : tout un chacun se souvient dans les moindres détails du moment et de la situation où il se trouvait à la vue des Twin Towers s'écroulant. Mais il faut admettre que de tels événements sont rares, et n'auraient d'ailleurs pas le même impact sur la visualité s'ils se produisaient avec plus de fréquence. Aussi, nous voudrions explorer un deuxième complexe de visualité, particulièrement opérant au sein des dénommés « nouveaux médias », qui structure la vision de manière à la fois plus diffuse et plus continue que ne le fait la télévision lors de ces événements sporadiques. C'est la sociologie qui s'en est fait charge, avec des travaux consacrés au problème de la construction de l'identité et de la reconnaissance sociale inauguré par Axel Honneth (sur lequel nous reviendrons au chapitre 4), et à celui de la constitution d'un « capital de visibilité » aux accents plus bourdieusiens. Un ouvrage s'inscrivant dans cette deuxième perspective nous permet d'étayer notre hypothèse du maintien de la vision et du spectacle pour les opérations de pouvoir définissant certains aspects de la gouvernementalité contemporaine. Il s'agit de *De la visibilité, Excellence et singularité en régime médiatique* de Nathalie Heinich[184], Sans pouvoir nous attarder sur les axes de cette enquête sur les nouvelles formes de la célébrité, qui embrasse à la fois l'histoire, la dimension juridique et les conséquences psycho-affectives de la visibilité, nous souhaiterions mettre en lumière deux points en particulier : la dissymétrie numéraire des regards et l'attribution de la valeur par une quantification des regards dans les réseaux socio-numériques. Sur la dissymétrie, elle nous intéresse particulièrement en raison de la distribution des corps percevants qu'il rend manifeste : si l'ubiquité semble caractériser notre époque, par interposition et médiation d'outils de communication et de partage connectés, le schéma fonctionnel du spectacle avec son partage entre la scène et la salle demeure en réalité intact. Pour ce qui est de la télévision, la dissymétrie est la règle, clairement indiquée par les peu de visages qui apparaissent à la télévision et les nombreux yeux qui assistent aux programmes télévisés. Mais avec les réseaux sociaux, elle ne l'est pas

184 Nathalie HEINICH, *De la Visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Éditions Gallimard, 2012.

moins : depuis 2003, elle devient quantifiable par le nombre de visualisations et d'évaluations positives baptisés par l'anglicisme de « likes ». Aussi banal qu'un tel constat de dissymétrie puisse paraître, Heinich insiste sur le fait que sur elle repose toute la démonstration. En effet, c'est seulement parce que seuls *quelques-uns* sont connus que *le plus grand nombre* les reconnaît, et de cette équation découle un véritable *différentiel de ressources* qui dépasse de loin les traits du seul « capital symbolique » :

> À preuve qu'on a bien affaire à un véritable « capital » au sens littéral du terme, le capital de visibilité possède toutes les caractéristiques d'un capital au sens classique (économique) du terme : il constitue en effet *une ressource mesurable, accumulable, transmissible, rapportant des intérêts et convertible*[185].

Le « capital de visibilité », cette modalité de la célébrité désormais axée sur le visage (et non plus sur le nom et donc la renommée), donne naissance à une nouvelle catégorie sociale qui est également une catégorie socio-professionnelle. Avec cette particularité : ce n'est plus en raison de certaines capacités, d'un talent ou d'une aptitude quelconque trouvant dans les médias un moyen d'expression approprié, qu'on est susceptible de connaître la gloire. Les acteurs et les actrices du cinéma, les sportif.ve.s, les penseur.se.s, les présentateurs de télévision - ces anciens gardiens du « star system », laissent place aux visages de gens qui sont connus uniquement parce que reconnus, selon un « cercle vertueux de la célébrité » qui s'enclenche en raison du nombre de visualisations et d'évaluations positives, et qui provoque un tel effet de concentration qu'il devient garant de gains à venir. Bien que Heinich n'en parle pas explicitement dans son ouvrage de 2012, s'agissant d'une plateforme dont l'usage s'est popularisé quelques années plus tard[186], c'est *Instagram* qui nous semble le plus illustrer ce point : premièrement parce qu'il s'agit d'un réseau à dominante visuelle, deuxièmement parce qu'il permet à la dissymétrie des regards de s'afficher, le nombre d'abonnés (« followers ») n'impliquant pas que l'on s'abonne en retour. Il y a certes des caractères pour lesquels les gens commencent à gagner de la visibilité, tels la beauté ou le port d'habits coûteux, mais un processus se met en branle qui augmente exponentiellement le capital de visibilité de qui en est déjà pourvu. C'est ce que Heinich baptise de « valeur endogène de la visibilité » et qui

185 Nathalie HEINICH, « Grand résumé de *De la Visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Éditions Gallimard, 2012 », *SociologieS* (en ligne, consulté le 3 août 2019).

186 Le réseau *Instagram* compte avec 25.000 utilisateurs dès le premier jour de son lancement et atteint 10 millions d'utilisateurs un an plus tard. Mais c'est seulement à partir de 2015 que le chiffre deviendrait exponentiel (400 millions en 2015, 800 en 2016 et 1 milliard en 2018). Il s'agit de chiffres invérifiables dans la mesure où c'est celui communiqué par l'entreprise propriétaire *Facebook Inc* en 2018: https://www.europe1.fr/technologies/instagram-annonce-avoir-depasse-le-milliard-dutilisateurs-3688406.

explique que c'est soudain en tant que personne quelconque (people) qu'on voit vivre les

Figure 8. Capture d'écran du compte Instagram de Paris HILTON, 10.095 publications, 10,9 millions d'abonnés (« followers »), 7492 abonnements (« follows ») au 4 août 2019.

nouvelles (comme d'ailleurs les anciennes) stars : « le monde merveilleux de Paris Hilton », dont la propriété est à peine d'être Paris Hilton, consiste à faire du shopping, boire du café, balader son chien, essayer des robes. Bref, sur fond de « peopolisation » généralisée, nous avons affaire à une monstration constante des *coulisses* du spectacle, sans qu'aucune *scène* ne soit plus clairement identifiable[187].

Parce qu'endogène, ce capital de visibilité peut être acquis par tout un chacun. Il suffit pour cela de se garantir un nombre de regards suffisamment élevé pour déclencher le mécanisme de la reconnaissance sociale. Les sociologues Aubert et Haroche ont relevé les ressorts de ce qu'ils baptisent de « tyrannie de la visibilité »[188]. Sous couvert d'expression de soi, les réseaux incitent à adopter certains comportements qui demeurent sans valeur tant qu'ils ne sont pas validés par ses pairs, suivant le plus strict conformisme social. Or, ce à quoi il faut être attentif c'est moins le fait que les contenus donnent lieu à une homogénéisation des comportements – ce qui fera l'objet du prochain chapitre, que la

187 Nathalie HEINICH, *op. cit.*, pp. 257-258.

188 Nicole AUBERT et Claudine HAROCHE (dir.), « Introduction », *Les tyrannies de la visibilité : être visible pour exister ?,* Toulouse, Érès, 2011.

manière dont ils informent les opérations propres à ce complexe de visualité. De la même manière que l'opinion était une pièce importante de contrôle social dans le panoptisme diffus, dans le complexe de peopolisation le regard est le support d'une opération sociale précise : c'est une instance de jugement et d'évaluation positive qui mesure et structure le capital de visibilité. La télé-réalité a été pionnière de ce fonctionnement de quantification de la valeur par l'opération de visualisation. Dans l'ouvrage *Rituais de sofrimento* (« Rituels de la souffrance »), la sociologue brésilienne Silvia Viana Rodrigues insiste ainsi sur le fait que dans les programmes télévisés conçus sous le format du « Big Brother », en dépit de la référence à « l'œil du pouvoir » qui donne son titre à l'émission, le regard du téléspectateur n'accomplit aucune tâche de surveillance. S'il observe de fait les candidats enfermés dans leur boîte transparente tels les animaux d'un zoo, c'est seulement en vue d'une évaluation de leur personnalité qui va décider du maintien ou de l'exclusion de tel ou tel candidat du programme[189]. La dispositif de surveillance fait presque pâle figure à côté de ce nouveau contrôle social qui s'exerce pair-à-pair, par un geste aussi quotidien, aussi répété et en apparence on ne peut plus banal qu'un télé-vote ou un pouce tourné vers le haut. Parce que le capital de visibilité est un capital à proprement parler, le regard évaluatif est une opération sociale ambiguë et il est difficile attribuer les places et les rôles aussi clairement que l'opinion publique républicaine vis-à-vis d'un condamné sur le peloton de justice. Le façonnement d'images, d'un imaginaire, d'une manière d'agir et de penser se réalise à partir de cette double opération d'exposition de soi et de l'évaluation par les autres, et résulte d'une circulation ininterrompue de pouvoir entre ces deux pôles.

189 Silvia VIANA RODRIGUES, *Rituais de sofrimento*, Coleção « Estado de sítio », Boitempo, Sao Paulo, 2013. Dans l'ouvrage *L'écran et le zoo*, Olivier Razac, dont la démarche consiste à appliquer certains concepts foucaldiens aux dispositifs contemporains, propose une analyse de la télé-réalité qui nous paraît en un sens moins convaincante. En effet, s'il questionne la fonction de surveillance en tant « espionnage malsain de la vie privé » qu'inspire le choix même du titre ironique de Big Brother, et tout en affirmant que l'essentiel se joue ailleurs, dans cette fonction évaluative du regard (« Le problème n'est pas ici l'extension d'une surveillance policière dans le spectacle, mais l'extension du spectacle dans la vie courante. Le comportement des candidats n'est pas contrôlé en tant qu'il est observé par un œil policier mais en tant qu'il est jugé par un public exigeant »), il met l'accent pour sa part sur la « panoplie psychologique et sociale » exposée dans les reality shows, qu'il compare aux éthos grecs et donc aux anciennes formes du spectacle, au lieu de voir en quoi le regard est moins façonné par le regard qu'il ne façonne la grille d'évaluation de ceux qui apparaissent à la télévision ou sur les réseaux comme autant de candidats à un capital de visibilité. Cf. Olivier RAZAC, *L'écran et le zoo*, Paris, Éditions Denoël, 2002.

2.5 Idéalisme de l'épistémè : de l'hypothèse d'un régime scopique *dominant*

Nous avons essayé de justifier le choix de la vision comme un objet d'étude à part entière, un objet différent à la fois de la vue qu'étudie l'optique à travers le fonctionnement physiologique de l'œil, et de l'histoire des représentations dont les productions ne peuvent fournir aucune information sur les modes de penser qui les ont rendues possibles. Nous avons postulé que l'étude d'un tel objet pouvait à la fois éclairer et être éclairée par les mécaniques du pouvoir, d'une manière plus subtile et plus complexe que l'iconographie politique ne peut le faire. Nous avons fourni enfin le cadre méthodologique qui nous a servi à définir notre approche car cet objet reste difficile à saisir, dans la mesure où les images, faisant la ronde aux abords, semblent guetter pour se glisser subrepticement dans l'analyse. Les concepts de dispositif et de visualité se sont avérés précieux non seulement pour mettre en exergue le fait que la vision se réalise au truchement de composantes techniques, sociales et économiques, mais aussi pour guider la compréhension de son maniement à l'âge du numérique et des réseaux. Nous en avons déduit le maintien de l'importance de la vision pour les opérations du pouvoir ayant le capitalisme néolibéral comme trame économico-sociale et dont les agents sont autant les États et les grandes corporations, que les usagers. Nous avons ainsi défendu le maintien du spectacle dans sa transformation historique en « spectaculaire » comme dispositif pour deux des majeurs complexes de visualité en vigueur aujourd'hui. Par ce parcours long et un peu laborieux, nous avons essayé de dégager les traits du régime scopique de la contemporanéité.

Mais un problème demeure, dont dépend la légitimité de toute l'entreprise : que la vision puisse légitimement constituer un objet d'étude ne signifie pas qu'on soit autorisé pour autant à inférer l'existence d'un régime dominant. Il s'agit là de deux choses fort distinctes, voire de deux démarches diamétralement opposées. En effet, d'un côté, à l'encontre de l'« attitude naturelle », on montre qu'il n'existe pas de vision « en soi », que celle-ci est toujours la résultante d'une série de constructions sociales sur une strate historique donnée, de sorte que l'on ne peut parler que de la *manière de voir d'une époque.* Mais de l'autre, on altère ces conclusions sur la nécessaire dénaturalisation de la vision, en affirmant que pour chaque époque il y a bien *une et une seule* manière de voir, de penser et de comprendre. Autrement dit, nous faisons état d'une *épistémè* homogène, de sorte qu'on retrouve, en raison de ce geste théorique d'identification des opérations de pouvoir, l'unité que nous avions récusée par le geste théorique d'historisation de la perception. Comme si

politisation et constructivisme s'excluaient l'un l'autre, et que la décision d'extraire la visibilité grâce à une anatomo-politique des dispositifs de la vision allait forcément buter contre des pierres d'achoppement idéologiques (nous ne voyons pas de meilleur terme), polissant les diversités et aplanissant l'analyse, jusqu'à déboucher sur un *idéalisme des épistémès*. Comment pourrions-nous le qualifier autrement ? Des savoirs sur le fonctionnement de l'œil et sur les mécanismes neurologiques et psychologiques de l'attention, des techniques d'ingénierie optique et la mise en place de plateformes communicationnelles, des architectures qui assurent une distribution asymétrique des regards dans l'espace physique et virtuel, le tout orchestré en vue du bon fonctionnement du capitalisme industriel et post-industriel. L'entreprise totalisante de Guy Debord paraît presque timide comparée à celle dont nous venons d'esquisser les grandes lignes, lui qui ne parlait que d'une « société du spectacle » depuis la perspective marxiste-lukacsienne d'un capitalisme des marchandises. C'est pour soustraire le parcours réalisé à l'accusation d'idéalisme que nous souhaitons conclure le présent chapitre par une mise au point méthodologique. Parce qu'un débat autour du problème épistémologique de l'établissement d'un régime scopique unifié a déjà existé, nous proposons de le rappeler rapidement avant de trancher.

Modèle ou casuistique ? Une querelle au sein des Visual Studies

Les études visuelles constituent un champ relativement récent, auquel on a souvent reproché un manque de rigueur, dû entre autres au fait qu'ils se situent au croisement de plusieurs disciplines. Pour cette raison, l'intérêt d'un tel rappel est à notre sens double. D'une part, celui de montrer que ni l'émergence ni la consolidation d'un champ ne résorbent les différences de méthode dans l'approche d'un objet, et qu'un désaccord est souvent dicté par des « sensibilités théoriques » qui nous rendent immédiatement attentifs à certains aspects d'un phénomène plutôt qu'à d'autres. D'autre part, celui de montrer que derrière un différend méthodologique il y a toujours une divergence politique, pouvant aller jusqu'à prendre les dimensions d'une polémique. Cela exige d'apporter un soin redoublé à la construction d'une méthode, soucieuse de ne pas reproduire des modèles d'analyse trop lisses vis-à-vis de la diversité qu'ils prétendaient subsumer. Pour ces deux raisons, nous pensons qu'une relecture de ce débat datant d'il y a presque trente ans est encore valide, nous éclairant sur le sens à donner au « choix épistémologique », nous indiquant les postures intellectuelles que l'on peut tenir et fournissant des éléments de réflexion - autant de touches progressives à l'élaboration

d'une méthode en études visuelles.

L'histoire remonte à 1992. Dans un article aux allures de manifeste, « Le tournant pictorial », W. J. T. Mitchell attaque de front Jonathan Crary pour l'ouvrage que nous avons étudié, *Techniques de l'observateur*, dont première édition vient de sortir deux ans auparavant. Sur fond de recension des travaux de Erwin Panofsky, dont le mérite a été de parvenir « à narrer une histoire pluridimensionnelle de la pensée occidentale », et ainsi de saisir « un champ culturel complexe, apparenté à ce que Foucault aurait appelé 'le visible et l'énonçable' », Mitchell commence par faire l'éloge de Crary, auteur d'une « tentative majeure » pour combler le point aveugle de l'analyse panofskienne : le statut du spectateur. Le spectateur est le résultat de pratiques diverses qui ne peuvent magiquement se dissoudre dans la « manière de voir d'une époque », « comme si une période historique était susceptible d'être perçue visuellement ou être décrite comme un sujet capable de perception », ironise Mitchell. Ce sont précisément ces pratiques que Crary se propose d'exhumer pour le bonheur de tous. Grâce à un concept élargi de « culture visuelle », allant au-delà des productions de l'art, cette démarche permet de ne pas rester empêtré dans un langage philosophique empreint de métaphysique allemande (sujet/objet, individu/monde, soi/autrui). Mais l'éloge a en réalité tout d'un prétexte : Mitchell dit que si l'idée était la bonne, son traitement en revanche laisse à désirer. A bien y voir, on n'a pas fait beaucoup de pas hors des formes symboliques du *Kunstwollen :*

> Le livre de Crary illustre certaines difficultés chroniques que renferme l'idée même d'historiciser et de théoriser le spectateur, montrant à quel point il est délicat de rompre les totalités spéculaires de l'iconologie panofskienne. Je propose cette critique non parce que je pense avoir résolu tous les problèmes rencontrés par Crary, mais dans le but d'initier une démarche coopérative – démarche qui me semble en être à ses balbutiements[190].

Mais le fond de la critique est si grave qu'il rend à vrai dire très hypothétique toute collaboration à venir. Il repose sur deux éléments : d'une part le fait qu'il y a chez Crary l'idéalisme propre à toute démarche totalisante, d'autre part le fait qu'il soit impossible pouvoir analyser le temps présent, celui-ci n'étant pas encore totalisé.

Concernant le premier point, Mitchell se montre sceptique vis-à-vis de la démarche même qui prétend construire un modèle de vision et de visualité :

190 W.J.T. MITCHELL, « Le tournant pictorial », *op. cit.*, p. 28.

> Il se peut que dans les faits, il n'existe aucun « observateur propre au XIXème siècle », rien que l'*effet* d'un système irréductiblement hétérogène de rapports discursifs, sociaux, technologiques et institutionnels. Il se peut qu'il n'existe aucune « histoire vraie » de ce sujet, rien qu'une rhétorique qui mobilise différents matériaux du passé de sorte à produire un effet dans le présent[191].

Autrement dit, être fidèle au concept de dispositif foucaldien dans son *irréductible hétérogénéité* signifie renoncer à la tentation de fabriquer un modèle, et surtout un modèle dominant, éclatant d'homogénéité. Mitchell n'hésite pas à taxer l'entreprise de Crary de « rhétorique », qui trouve dans les documents historiques ce qu'elle y a déjà mis, sélectionnant les sources susceptibles d'aller dans le sens de l'hypothèse émise. Majeur vice méthodologique de l'historien, dont Foucault lui-même n'a pas été en reste[192]. Mais le problème principal pour Mitchell ne réside pas tant dans les imprécisions méthodologiques et l'absence de rigueur. Si un modèle dominant vient écraser les pratiques historiques qu'il prétendait ressusciter, il est à bannir non parce qu'il bafoue le savoir historique, mais parce qu'il écrase « les histoires ». Une démarche non empirique annihile tout simplement les savoirs situés des minorités politiques :

> Un modèle dominant pour qui ? Une prégnance dans quelle sphère ? Une modification qui enfreint quelles frontières sociales ? Crary ne soulève, ni n'apporte de réponse à ces questions, car il ne manifeste aucun intérêt pour l'histoire empirique de l'activité spectatrice, pour l'étude de la visualité en tant que pratique culturelle quotidienne, ou pour le corps de l'observateur du point de vue du genre, de la classe et de l'ethnicité[193].

Le différend est en somme politique plus qu'épistémologique. Derrière les méthodes et les « sensibilités théoriques » correspondantes, on découvre la place accordée à ce qui nous importe le plus dans le champ social considéré. Partir de l'hypothèse théorique ou de l'enquête sociologique recouvre l'alternative entre présupposer l'efficacité d'un pouvoir dominant ou le voir fonctionner par tâtonnements et par échecs. Les questionnements soulevés par Mitchell nous paraissent de la toute première importance dans la mesure où ils obligent à prendre position. Ils n'ont pas manqué de marquer les termes des débats qui ont suivi, de susciter de nouveaux questionnements et de rendre nécessaires les mises en garde liminaires à toute analyse de la culture visuelle. Ainsi l'article de Martin Jay, « Les régimes scopiques de la modernité », dont on a ci-dessus regretté l'étroitesse de la conception de culture visuelle, porte un titre qui est à lui seul un programme contre

191 Ibidem, p. 30.

192 Jacques LEONARD, « L'historien et le philosophe. À propos de « Surveiller et punir. Naissance de la prison» », *Les Annales historiques de la Révolution française* n°228, Paris, 1977.

193 W.J.T. MITCHELL, « Le tournant pictorial », *op. cit.*, p. 30.

l'hypothèse d'un régime scopique unique et unifié. Il y a *des* régimes scopiques, et non un seul. Se référant à l'historienne de l'art féministe Jacqueline Rose pour laquelle « notre histoire passée n'est pas le bloc pétrifié d'un unique espace visuel »[194], il avance que « l'on comprendra mieux le régime scopique de la modernité *en l'envisageant comme un terrain disputé* et non comme un ensemble harmonieusement intégré de théories et de pratiques visuelles »[195]. Car le problème est bien là : la construction d'un modèle de vision dominant permet-elle vraiment de laisser place à une *dispute* sur le terrain des manières de voir ? Le concept d'épistémè lui-même n'est-il pas trop englobant pour nous laisser entrevoir les multiples points de rupture ? S'attacher aux aspects qui commandent des dispositifs de visualité, et notamment les aspects socio-économiques du capitalisme industriel puis du capitalisme cognitif, n'équivaut pas à délester l'attention de ce qui se passe au niveau de l'observateur et de l'observatrice – de comment leur vision est déjà informée par des expériences de vie et par le cadre social de ces expériences, avant que l'invention d'appareils optiques, la création de procédés enrégimentant l'activité de l'œil, la mise au pas spectaculaire des médias ne viennent s'en accaparer ?

Deuxième pilier de la critique de Mitchell : Crary ne fournit aucun élément de réflexion concernant l'époque contemporaine, « il n'en dit strictement rien, hormis lorsqu'il affirme que "les images produites par des moyens informatiques" situent "la vision dans un univers coupé de l'observateur humain" »[196]. On objectera qu'on ne peut reprocher à un auteur de ne pas avoir traité un autre objet que celui de sa recherche, mais ce n'est pas en ce sens que Mitchell formule sa critique. Là encore, il est question d'une méthode et d'une posture politique associée. S'il est vrai qu'à l'époque contemporaine nous avons affaire à des modifications radicales des « conditions d'articulation de la vision humaine » notamment avec des appareils techniques, il ne faut pas tomber dans le piège d'une « peur politico-morale qui transpire la nostalgie de l' "humain" », mais au contraire se donner les moyens de comprendre la complexité d'une époque dans sa dimension non-totalisante. Bref, c'est une posture *idéologique* que Mitchell dénonce chez Crary, qui le braque dans certaines positions évaluatives pour la considération de ses objets d'étude. Posture idéologique qu'il faut d'une certaine manière redresser par un retour aux traits fondamentaux du dispositif de Foucault comme analyseur social, augmenté et complété par de nouvelles dimensions telles l'imagination, la fantasmagorie et la mémoire, comme

194 Jacqueline ROSE, *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso, 1986.
195 Martin JAY, *op. cit.*, p. 101.
196 W.J.T. MITCHELL, « Le tournant pictorial », *op. cit.*, p. 33.

dans le complexe de visualité de Mirzoeff, ou encore le désir et le microfascisme, comme dans les agencements de Deleuze et Guattari :

> Le rapport savoir/pouvoir de la culture visuelle contemporaine (celui des dimensions non discursives de la représentation) est trop manifeste, trop profondément imbriqué dans les technologies du désir, de la domination et de la violence, trop saturé de réminiscences du néofascisme et de la culture entrepreneuriale mondialisée pour être ignoré. Le tournant pictorial n'est pas une réponse à tout. Il s'agit simplement d'une manière de poser la question[197].

Trancher en faveur du modèle, mesurer les écarts

Qu'on nous permette de rappeler toutefois que la « manière de poser la question » influe évidemment sur les réponses qu'on va fournir. Si la teneur des problèmes soulevés par Mitchell est indiscutable, il serait injuste d'accuser Crary de les méconnaître, voire de volontairement les ignorer. D'une part, car Crary avait de son côté non seulement anticipé une partie des accusations colportées par Mitchell en introduction à son ouvrage, comme émis un certain nombre de réserves vis-à-vis de son propre objet, en insistant à maintes reprises sur le problème d'une légitimité d'une telle « histoire de la vision »[198]. D'autre part, car Mitchell admet lui-même que comparer l'ouvrage de Crary au récit épique panofskien est excessif, « totalement disproportionné » selon ses propres termes, mais qu'il faut bien pointer du doigt les dangers qui nous guettent en vue de l'établissement d''une méthode véritablement critique de la culture visuelle, à la hauteur d'aussi ambitieux objectifs. Mais regardons de plus près : quels sont les termes que Crary use pour sa défense ? Et à partir de quels arguments Mitchell pondère ses affirmations ? Force est de constater que les deux auteurs tombent d'accord, du moins dans les grands traits. Les deux théoriciens s'accordent en effet à la fois sur les *apports originaux* et sur les *limites* des hypothèses de Crary.

L'argumentation se déploie en trois temps :
1) Tout effort intellectuel pour rendre compte d'un objet conduit irrémédiablement à un certain degré de généralisation, et donne naissance à des paradigmes à partir desquels il devient possible subsumer les cas particuliers. Cela n'est pas différent pour la discipline historique, en sa qualité de science sociale qui a abandonné sa forme narrative :

197 Ibidem, p. 34.

198 « Si j'ai parlé d'une histoire de la vision, ce n'était que pour en émettre l'hypothèse. Il serait tout à fait malvenu de savoir si la perception ou la vision changent réellement, car ni l'une ni l'autre n'ont d'histoire autonome », Jonathan CRARY, *op. cit.*, p. 34.

> Pour la défense de Crary, il faut dire qu'éviter les histoires idéalistes de la culture visuelle est plus facile à dire qu'à faire. Il n'est pas certain que Foucault lui-même soit totalement parvenu à échapper à cette tentation. Toute réflexion théorique pertinente portée sur cette culture devra rendre compte de son historicité, ce qui impliquera nécessairement certaines formes d'abstraction et de généralité tant en ce qui concerne les spectateurs que les régimes visuels[199].

2) Il n'est pas toujours possible de parvenir à l'élaboration d'un modèle par méthode exclusivement inductive. Une part des hypothèses qui ne trouve pas confirmation en raison de certaines lacunes dans le matériel empirique dont on dispose, finit par être englobée dans les résultats des hypothèses qui ont trouvé confirmation. Concernant la vision, Mitchell déclare qu'il est faux d'affirmer, à l'instar de Crary, que « nous n'avons pas accès à des exemples d'activités spectatrices », entendant par-là « ce que les personnes aimaient observer, la manière dont elles décrivaient ce qu'elles voyaient, la façon dont elles comprenaient l'expérience visuelle, qu'il s'agisse d'images ou de spectacles de la vie quotidienne ». Nous ignorons la manière dont Crary a construit son objet d'étude, aussi bien que la méthode mise en place pour l'exhumation des sources. Mais s'agissant d'un pan de l'histoire sociale qui remonte aux premières décennies du 19ème siècle, on peut supposer que les archives sur la perception visuelle particulière aux spectateurs et aux spectatrices disponibles au chercheur étaient rares, et que ces lacunes ont dû être comblées par une attention redoublée à la manière dont les discours scientifiques ont envisagé les instruments optiques, répondant à des exigences politiques et/ou économiques plus clairement identifiables. Dans son article, Mitchell se montre préoccupé à dégager les traits de la vision *contemporaine*, si bien que l'on peut supposer que c'est à partir de cet horizon qu'il pointe des lacunes dans l'analyse de Crary. S'agissant ici justement d'accomplir une étude de la vision instruite et construite à l'époque contemporaine, les remarques de Mitchell sont pour nous programmatiques : il y a nécessité de s'appuyer autant que faire se peut sur l'épaisseur d'un matériau empirique très accessible.

3) Bâtir à partir des informations que l'on détient un modèle *dominant* ne signifie pas le considérer comme *unifié et homogène*, voire comme *le seul possible* - à l'instar de l'analyse totalisante de Debord où chaque aspect de la vie quotidienne semble immédiatement résorbé par la machine sociale. Mais plutôt reconnaître que l'articulation entre savoir et pouvoir existe bel et bien, qui se réalise dans des dispositifs à partir desquels il est possible d'observer l'ordonnancement effectif de comportements et d'actes. Ainsi, l'hypothèse d'un « modèle dominant de la vision » prétend moins vérifier une *domination* (si par-là on

199 W.J.T. MITCHELL, « Le tournant pictorial », *op. cit.*, p. 32.

entend la claire volonté qui émane d'une classe sociale ou de groupes sociaux d'influence de « forger une vision » qui puisse servir leurs intérêts) qu'établir qu'*une manière de voir domine les autres*, au sens où elle est largement majoritaire pour des impératifs économiques et politiques, mais sans exclure ni l'hétérogénéité ni la contingence des facteurs qui contribuent à la rendre dominante. Crary pose le problème de la vision en termes de *dominance* plus que de domination : l'existence de *sous-régimes* scopiques, de *contre-régime*s scopiques, voire d'*alter-régimes* scopiques (disputant la première place au modèle dominant[200]) cesse par-là de paraître une aberration méthodologique. Au contraire, comme le remarque à juste titre Crary, c'est seulement si l'on pose dans un premier temps le modèle qu'il sera possible *par la suite* d'évaluer les écarts et les résistances, comme les failles et les ratés, d'un geste qui ne peut être - en somme - que *second* :

> Il va de soi qu'il n'y a pas un seul type d'observateur au XIXème siècle, ni un seul type d'exemple que l'on puisse situer dans le champ de l'expérience. Mais je voudrais cependant évoquer quelques conditions, quelques forces, qui ont défini ou permis la formation d'un modèle dominant (…). Seront ici laissées de côté les formes marginales ou mineures qui se sont opposées aux pratiques dominantes de la vision, qui les ont infléchies ou empêchées de se constituer parfaitement. L'histoire de ces poches de résistance reste à écrire, mais on ne saurait la lire qu'en la contrastant avec l'ensemble plus prégnant des discours et des pratiques où la vision a pris forme[201].

Puisqu'il y a une séquence temporelle de la position des problèmes, qui est en même temps une suite logique des opérations intellectuelles, la démarche de Crary nous paraît plus que justifiée, et c'est la raison pour laquelle que nous l'avons fait nôtre. Les aspects politico-méthodologiques soulevés par Mitchell concernant la construction d'une méthode respectueuse de l'hétérogénéité situationnelle guideront pas à pas la deuxième partie de cette étude, avec une démarche franchement empirique. Mais tout d'abord nous avons voulu montrer qu'un régime scopique dominant est bien en vigueur dans les sociétés capitalistes contemporaines, qu'il découle d'opérations de pouvoir diffuses et réticulaires et qu'il est autant à observer dans le fonctionnement d'un certain nombre de dispositifs technico-sociaux du capitalisme qu'à considérer à son tour comme un dispositif. C'est seulement grâce à l'analyse du fonctionnement du pouvoir et de son

200 Tel nous semble le cas dans l'article de Martin JAY cité ci-dessus entre le perspectivisme cartésien, le sensualisme baroque et le réalisme des Flandres. Dans la mesure où il ne s'agit pas de vision disputant un espace de visibilité politique, nous avons les plus sérieuses difficultés à comprendre en quel sens il utilise dans son texte l'expression « sous-régime ».

201 Jonathan CRARY, *op. cit.*, pp. 34-35.

emprise effective, que nous serons à même d'établir que des *rapports de pouvoir* existent donnant lieu à des antagonismes et à des disputes sur le terrain de la vision - comme d'ailleurs des *images*. C'est précisément au traitement de cet autre aspect de la culture visuelle – écarté dans un premier temps pour isoler le problème de la structuration de la vision, que nous allons nous atteler dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 2

L'hégémonie visuelle, des signes aux médias : les ressorts du sémiocapitalisme

> Alors que les flux d'imaginaire prolifèrent au point de saturer l'infosphère, la sensibilité iconophobique gothique de la culture protestante en vient à être remplacée par la sensibilité néo-baroque qui peut s'ouvrir au régime postmoderne de l'iconocratie des médias. Mais la vieille guerre entre iconophobie et iconophilie n'est pas terminée.
> Franco Berardi, *Média-activisme revisité*

> Le dessin animé est supérieur au cinéma s'il n'est question que de raconter la déroute absolue de Tom et le triomphe absolu de Jerry.
> Serge Daney, *Montage obligé*

3.1 Nommer le visible : les opérations signifiantes du sémiocapitalisme

Capitalisme et médias

Chris Marker s'embarque dans un voyage au bout du monde pour arguer qu'une image est au fond toujours une carte postale. La démonstration s'étend sur une minute et demie et la ville de Yakoutsk en est l'arrière-fond. On voit des ouvriers au travail, un bus et un vélo sur une rue non asphaltée, un homme borgne jetant un coup d'œil méfiant à la caméra. La succession de ces quelques photogrammes donne le change à une *voix off* qui alterne trois commentaires, aidée en cela par une musique chargée restituer l'atmosphère : un commentaire élogieux, louant l'avènement d'une modernité non exclusive aux grands centres ; un commentaire pamphlétaire, faisant de l'ensemble de ces éléments visuels le tableau sinistre du collectivisme ; et enfin un commentaire supposé neutre, se limitant à décrire les changements advenus dans les infrastructures de la ville et dont les images sont la simple illustration. Trois cartes postales, trois déclinaisons d'un même « coup de tampon » arrimant les images à des significations.

Figure 9. Chris MARKER, *Lettre de Sibérie*, Argos Films, 1957.

Nous sommes en 1957, le monde est coupé en deux par le rideau de fer et les images volées d'un voyageur voudraient pouvoir rester en silence - si seulement le silence n'était, en temps de signifiance, lui-même signifiant. Par cet amusant exercice de montage et de superposition de sens, Chris Marker tente les faire dégorger, en montrant cet ailleurs par une posture qu'on pourrait qualifier d'« anti-journalistique ». Mais rien à faire, trop nombreux sont les éléments qui réduisent ces images à un prétexte : premièrement les mots, avec qui elles semblent désormais devoir composer, ensuite un audio fait de sons et de bruits, et enfin l'agencement social au sein duquel ce repliement des images sur un sens devient presque inévitable. Dire que les années 1950 se caractérisent en même temps par la consolidation de la Guerre Froide et par la diffusion à grande échelle du petit écran au sein des foyers, dont résulte une accoutumance du public aux nouvelles audiovisuelles d'un journalisme douteux, n'est encore qu'effleurer la pointe du problème. Si on n'avait qu'à diaboliser les médias en dénonçant leurs effets manipulatoires sur les foules, on serait vite tiré d'affaire. Mais Marker nous invite à adopter une posture non passionnelle à l'égard des médias, de leurs mensonges et de leurs coups bas. Il faut ainsi placer nos

interrogations au plus loin de la facile mystification du « pouvoir des médias de masse », en essayant de cerner ce qui les caractérise, et en premier lieu *une certaine manière de manipuler les signes*. Les problèmes qui guideront le présent chapitre se posent ainsi dans les termes suivants : n'y aurait-il pas un lien à établir entre les diverses opérations de pouvoir et celles qui consistent à *signifier* au moyen des mots, des images, des sons et surtout dans la brèche ouverte entre ces éléments ? Quels sont les enjeux concrets d'un rabattement des signes visuels et sonores à des signifiants langagiers et à leur signification pour des sujets socialement inscrits ? Comment décrire le type d'opération, que l'on devine d'ores et déjà politique et économique, qui se glisse dans l'interstice ouvert entre une palette très diversifiées de signes (ou « matière signalétique ») et leurs effets réels ? Et quelles sont les instances qui œuvrent pour ce faire ?

Nous l'aurons compris : il ne peut être question de pointer du doigt les médias, dans leur transformation historique en médias de masse (*mass-media*), suivant l'idée très en vogue dans la première moitié du 20ème siècle de l'existence d'un « quatrième pouvoir ». Porté à l'écran par *Citizen Kane* de Orson Welles (1941), celui-ci s'identifie sans grande surprise avec les magnats de l'industrie de l'information, en plus ou moins étroite collusion avec les pouvoirs traditionnels (juridique, législatif et exécutif). A la triangulation Médias/État/Capital, encore si tenace aujourd'hui, manque en effet l'intelligibilité de ce qui se joue au niveau des mécanismes à partir desquels les médias construisent leurs discours et leurs images, et par conséquent au niveau des mécanismes du langage et de l'image eux-mêmes, de ce qu'ils autorisent ou l'infléchissement qu'ils doivent au contraire subir pour qu'on bâtisse sur eux une *pratique des signes* qui peut être entre autres une pratique journalistique. Certes, on rétorquera qu'en aucun cas (et encore moins dans celui des médias), la pratique des signes n'est circonscrite aux seuls signes : c'est toujours une certaine efficacité que l'on vise, que l'on peut décliner, pour ce qui est des médias en particulier, dans les deux directions suivantes : 1) le *façonnement d'un consensus* relativement aux politiques gouvernementales, qu'on nommera le volet « information » rattaché au journalisme ; 2) le *façonnement d'un éventail de désirs* pour des produits dont les médias assurent la valorisation, rattachée aux opérations marketing de la publicité. Mais le problème demeure de savoir comment rendre compte d'une telle pratique des signes, journalistique et publicitaire, en évitant de la ramener aux intérêts de la triangulation.

Dans son court essai *Sur la télévision,* dont l'objectif est de repérer les traits saillants

de l'emprise de ce médium, le sociologue Bourdieu s'empresse de préciser :

> Il est vrai, qu'en dernier ressort, on pourra dire que ce qui pèse sur la télévision, c'est la contrainte économique. Cela dit, on ne peut se contenter de dire que ce qui se passe à la télévision est déterminé par les gens qui la possèdent, par les annonceurs qui payent la publicité, par l'État qui donne des subventions, et si on ne savait, sur une chaîne de télévision, que le nom du propriétaire, la part des différents annonceurs dans le budget et le montant des subventions, on ne comprendrait pas grand-chose[202].

Comment y comprendre quelque chose ? En accord avec la notion de « champ » qui sert de modélisation à ses enquêtes sociologiques, Bourdieu élabore dans ce texte celle de « champ journalistique », qui nous aide à penser les médias comme un espace social ayant suffisamment réussi son geste d'auto-fondation et d'autojustification pour s'attribuer un degré d'autonomie et d'hétéronomie aux champs de la politique et de l'économie. Les acteurs sociaux de ce champ - journalistes dans le texte, mais tout aussi bien présentateurs de télévision ou concepteurs de publicités, contracteraient ainsi leurs propres *habitus* leur permettant de prendre les bonnes distances vis-à-vis des instances traditionnelles du pouvoir - comme le montrent tantôt les scandales concernant les hommes politiques, au nom d'une neutralité de l'enquête journalistique. La compréhension des opérations que les médias réalisent avec les signes à partir de la notion de « champ journalistique » est à bien d'égards séductrice : dans la mesure où elle vient complexifier à la fois la conception de la société (qui passe à être comprise comme étant multiple et pluridimensionnelle) et la réalité sociale des propres médias, ceux-ci peuvent devenir autre chose que le lieu de l'élaboration et de la diffusion d'un système d'idées qu'on nomme « idéologie », tout en continuant à posséder une capacité à façonner la réalité sociale qu'ils prétendent seulement désigner, explorer ou commenter[203]. Dans les coordonnées de l'orthodoxie marxiste, bâties principalement sur les deux écrits de Marx *L'idéologie allemande* et *Le 18 Brumaire*, ce sont les intérêts économiques de la bourgeoisie en tant que « classe dominante » qui commandent la création et l'entretien d'une assise pour des idées capable de légitimer un état de choses donné. Les journaux imprimés, dépourvus initialement d'images mais auxquels des illustrations viennent rapidement se greffer[204], sont les

202Pierre BOURDIEU, *Sur la télévision*, Paris, Raisons d'agir, 1996, p. 14.

203 Sur la notion de « champ », voir notamment Pierre BOURDIEU, « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », *Scolies*, n° 1, 1971a, pp. 7-26.

204 *The Illustrated London News* de Nathaniel COOKE et Herbert INGRAM est le premier magazine illustré dont le premier numéro date du 14 mai 1842. Il est composé de seize pages et trente-deux gravures qui portent sur l'actualité et les faits divers comme la guerre en Afghanistan, un accident de train en France ou l'explosion d'un bateau vapeur au Canada. James BISHOP (éd.), « The Story of the ILN », *Illustrated London News* 150th anniversary issue, Vol. 280, N°. 7106, 1992.

instances qui assurent aux temps de Marx cette assise : entre l'infrastructure économique de la production matérielle et la superstructure idéologique des idées transformées en signes, nous avons un rapport de détermination non problématique allant du Capital aux médias. Si on peut accorder à une analyse fidèle au matérialisme social - comme l'est celle de Bourdieu, que ce schéma de fonctionnement des médias paraît au minimum manichéen, en revanche l'affirmation d'une hétéronomie des médias relativement aux procédés du capitalisme ne nous convainc pas totalement. Elle nous semble en effet à son tour réductrice de ce qu'il faut entendre par « capitalisme ». Si celui-ci ne se résume pas à l'accumulation du capital, mais fonctionne bel et bien comme une gouvernementalité, alors il va falloir écarter son identification hâtive à la seule sphère économique et *étendre la catégorie de l'infrastructure à l'ensemble des processus de production,* parmi lesquels figurent également la *production d'un consensus* et la *production des désirs*. Pour le dire autrement, nous pensons qu'une critique non mystificatrice des médias est possible qui au lieu d'occulter le capitalisme afin d'évacuer coûte que coûte le couple infrastructure/ superstructure, le place au contraire au centre d'une réflexion sur son fonctionnement et en fait son cœur battant. Ce qui requiert de comprendre le capitalisme comme étant un système de *production de signes* nécessitant de transiter (entre autres) par les médias, et de laisser de côté le problème de la collusion entre médias et capital suivant un « postulat de la propriété » (Foucault), que Bourdieu remet justement en question pour lui privilégier une étude des signes et du potentiel de production de réalité qu'ils renferment.

Sémiocapitalisme a-signifiant et signifiant

Dans les écrits regroupés dans les deux recueils *La révolution moléculaire* (1977) et *Les années d'hiver (1980-1985)*, contemporains à la construction d'une théorie des signes pragmatiste avec Gilles Deleuze dans *Mille Plateaux*, Felix Guattari met en place très précisément les coordonnées d'un « sémiocapitalisme », un capitalisme compris à partir de ses opérations de production et mise en circulation de signes. Dans un article co-écrit avec Éric Alliez, Guattari en fournit le cadre de conceptualisation suivant :

> La question du capitalisme peut être envisagée sous de multiples angles, mais ceux de l'économie et du social constituent en fait un terrain de départ obligé. Sous un premier angle, le capitalisme peut être défini en tant que *fonction générale de sémiotisation d'un mode particulier de production, de circulation et de distribution*. Le capitalisme, la « méthode » du capital, sera considérée comme un procédé spécifique de valorisation des marchandises des biens, des activités et des services, fondé sur des systèmes d'index et de symbolisation relevant d'une syntaxe

particulière et permettant d'en surcoder et d'en contrôler la gestion[205].

Ce premier niveau directement branché à l'économie que Guattari nomme « système sémiotique du capitalisme » ou « sémiotique de valorisation capitalistique », se fonde sur des modes d'écriture qui ne sont composés ni de langage ni d'images, pour s'exprimer dans un régime de *signes a-signifiants*, qui ne renvoient à aucun signifiant qui puisse être à son tour rattaché à des référents sémantiques de la réalité. L'algèbre, les mathématiques, l'algorithmie et tout autre type d'écriture informatique qu'une vulgarisation scientifique nous a appris à mieux appréhender, sont ces « systèmes d'index et de symbolisation relavant d'une syntaxe particulière » qui, d'une part, sont immédiatement au service de la valorisation des biens matériels du capital - l'application des mathématiques ayant le plus souvent prise « dans des champs extra-mathématiques » ; et qui, d'autre part, sont à leur tour des biens matériels du capitalisme – définis comme « sa matière première », bien plus que le travail humain ou le travail des machines. Mais si on s'en tient à ce premier niveau, on conviendra qu'il n'y a guère la possibilité de comprendre les médias comme une pièce active de ce système sémiotique de valorisation : il suffit d'ouvrir un journal, d'allumer la télévision ou de naviguer sur internet pour réaliser que c'est toujours avec des *signes signifiants,* faits de mots, d'images, que les médias travaillent. Deux des principaux commentateurs de la sémiotique guattarienne[206], Franco Berardi et Maurizio Lazzarato, du fait de leur formation militante au sein du mouvement post-opéraïste qui les sensibilise particulièrement aux dimensions infrastructurelles des opérations de sémiotisation, et plus encore en raison de l'absolue nouveauté que l'analyse de Guattari présente pour rendre compte des « nouveaux langages du capital », ont fait porter leurs efforts à l'explicitation de ce premier volet, qui constitue, selon les dires de Lazzarato « la plus importante contribution de Guattari à la compréhension du capitalisme et de la production de la subjectivité »[207]. Dans l'article où Franco Berardi forge le concept de

205 Félix GUATTARI et Éric ALLIEZ, « Systèmes, structures et processus capitalistiques », 1983, in Felix GUATTARI, *Les années d'hiver (1980-1985)*, Les prairies ordinaires, Paris, 2016, p. 180.

206 Dans un paysage universitaire qui a tendance à associer le nom de Guattari aux travaux réalisés avec Deleuze quand il n'est pas tout simplement assimilé pour facilement disparaître, des analyses sur l' œuvre guattarienne font cruellement défaut. On peut toutefois renvoyer à : Anne SAUVAGNARGUES, « Un cavalier schizo-analytique sur le plateau du jeu d'échecs politique », *Multitudes*, vol. 34, no. 3, 2008, pp. 30-40 ; Éric ALLIEZ et Andrew GOFFEY, *The Guattari Effect*, Continuum Publishing Corporation, United States, 2011 ; Gary GENOSKO, *Félix Guattari, An aberrant introduction*, 2012, et *Felix Guattari in the Age of Semiocapitalism*, Deleuze Studies Volume 6, Issue 2, Edinburg University Press, 2012.

207 « This represents Guattari's most important contribution to our understanding of capitalism and the production of subjectivity », Maurizio LAZZARATO, *Signs, Machines, Subjectivities*, *op. cit.*, p. 60. Voir également Franco BERARDI, *Tueries, Forcenés et suicidaires à l'ère du capitalisme absolu*, Montréal, Lux, 2016.

« sémiocapitalisme », celui-ci précise d'entrée de jeu :

> Si nous voulons comprendre ce qui a changé dans le paysage médiatique (Mediascape) et ses effets sur la conscience sociale, le point crucial sur lequel nous devons diriger notre attention est *le flux d'informations*. La péremption de la subjectivation autonome et la domination qui s'exerce sur les comportements sociaux *ne sont plus fondées sur la production de contenus et la persuasion idéologique,* mais sur l'occupation de l'espace mental et la désensibilisation de la conscience produite par la vitesse croissante du flux d'informations[208].

Ce ne serait donc plus à l'appui des contenus (d'information ou de marketing, de journalisme ou de publicité), que le capitalisme fonctionnerait en tant que système de production de biens matériels et en tant que gouvernamentalité propre à notre strate historique. L'envahissement des cadres perceptifs rendu possible par le « flux », sa dromoscopie et les ressorts physio-psychologiques qu'il met en branle, aspects que nous avons détaillés dans le précédent chapitre, seraient finalement le fond de l'affaire. Un tel constat, venant de surcroît d'un activiste qui a fait usage du médium radiophonique pour contrecarrer les analyses politiques du journalisme italien au cours des années 1970[209], d'un penseur qui a dédié une bonne partie de son œuvre à la question des médias, ne peut que susciter une certaine surprise, notamment en raison du caractère péremptoire de l'assertion concernant l'existence d'un « point de bascule », grâce auquel la production de signes semblerait pouvoir faire l'économie de tout contenu et de signes signifiants qui s'y réfèrent. De son côté, Lazzarato opte pour une explication plus inclusive qui rend compte d'une nécessaire « mixité sémiotique ». Ainsi, affirme-t-il, « par-delà le fait que nous puissions distinguer différents types de sémiotique pour les besoins de l'analyse, les modes d'expression sont toujours le résultat de "sémiotiques mixtes", qui sont en même temps signifiantes, symboliques et a-signifiantes ». Mais pour la corriger aussitôt en montrant que dans les divers cas de sémiotiques mixtes qu'il se propose d'étudier « les sémiotiques linguistiques, cognitives et communicationnelles ne jouent pas toujours le rôle principal »,

208 Franco BERARDI, « Média-activisme revisité », *Envoûtements médiatique*s , *Multitudes* n°51, Paris, 2012.

209 Conçue lors de l'année 1975 par un groupe d'étudiants en arts de la mouvance autonome de Bologne, *Radio Alice* a commencé à diffuser du contenu en février 1976 pour un peu plus d'un an, avant de se voir détruire le matériel de diffusion par la police avec des accusations infondées à propos d'incitations en direct à user de violence lors des manifestations. Rappelons que les contenus de *Radio Alice* ne comportaient pas seulement des « information ». Sa dimension culturelle, allant de la musique aux cours de yoga, était telle qu'elle s'était presque transformée en plateforme d'organisation d'événements culturels (concerts, expositions, spectacles de théâtre improvisés). COLLETTIVO A/TRAVERSO (Franco BERARDI et GOMMA, dir.), *Alice é il diavolo – Storia di una radio collettiva*, Shake Edizioni, Milano, 2002.

celui-ci étant assuré par les signes a-signifiants[210]. Il en résulte que le concept de « sémiocapitalisme » finit par renvoyer, chez ces deux auteurs, davantage aux nouveautés sémiotiques de l'algorithmie, de la bourse et de la finance, en tant que lieux d'une abstraction a-signifiante du socius, qu'aux classiques circulations de signes dans les médias.

Il faut admettre que nombre des analyses guattariennes sur ce qu'il nomme le Capitalisme Mondial Intégré (CMI) vont dans ce sens, notamment lorsqu'il est question d'étudier le type *d'intégration* que les systèmes sémiotiques a-signifiants sont capables de réaliser – l'exemple le plus parfait étant la monnaie, moyen « d'articuler, au sein d'un même système d'inscription et de mise en équivalence, des entités à première vue radicalement hétérogènes » et grâce auquel tout peut être comparé, organisé, étalonné, traduit, échangé. Dans *L'Anti-Oedipe*, Deleuze et Guattari se réfèrent à McLuhan, auteur de l'ouvrage référence *Pour comprendre les médias* (1964), pour insister sur l'importance du *médium* relativement au *message*, des flux décodés (électricité, son, lumière, vitesse) sur les contenus signifiants, et ce même lorsque ces flux concernent directement les médias :

> Trois millions de points par seconde transmis par la télévision, dont quelques-uns seulement sont retenus. Le langage électrique ne passe pas par la voix ni l'écriture; l'informatique s'en passe, ou cette discipline bien nommée la fluidique opérant par jets de gaz; l'ordinateur est une machine de décodage instantané et généralisé (AO, 286-287)

> L'usage capitaliste du langage est en droit d'une autre nature, et se réalise ou devient concret dans le champ d'immanence propre au capitalisme lui-même, lorsqu'apparaissent les moyens techniques d'expression qui correspondent au décodage généralisé des flux, au lieu de renvoyer encore sous une forme directe ou indirecte au surcodage despotique. Tel nous semble le sens des analyses de McLuhan : avoir montré ce qu'était un langage des flux décodés, par opposition à un signifiant qui garrotte et surcode les flux (AO, 286).

Nous consacrerons la troisième partie de cette étude au langage de l'infrastructure, pierre angulaire du capitalisme contemporain. Mais à ce stade, nous demeurons rétifs à l'évacuation pure et simple des signes signifiants de la sphère de la production agissante des signes. Il nous semble en effet que si la spécificité du capitalisme contemporain est de

210« Although we can distinguish different semiotics for the needs of analysis, modes of expression are always the result of « mixed semiotic » which are at once signifying, symbolic and a-signifying. We will here describe how the stock market functions, how a medium as the cinema, the infant's « subjectivity », and the organization of service sector labor function as mixed semiotic assemblages. We must underscore that, in each of these cases, linguistic, cognitive ans communicational semiotics do not always play the principal role ». Maurizio LAZZARATO, *Signs, Machines, Subjectivities*, *op. cit.*, p. 81.

fonctionner sur la base de sémiotiques a-signifiantes, c'est encore sur des machines signifiantes et en premier lieu sur les médias (davantage que sur l'école, la famille, la psychanalyse, l'État et tout autre système producteur de significations) qu'il continue à s'appuyer et à montrer sa performativité. Nous en voulons pour preuve les passages de Guattari sur la machine mass-médiatique, son emprise et sa capacité à œuvrer dans le sens d'un appauvrissement de l'épaisseur pluridimensionnelle de la subjectivité pour des raisons immédiatement liées à la valorisation capitalistique[211], mais surtout les textes qui servent à l'élaboration d'une sémiotique systématisée. Ces derniers permettent en effet de jeter une lumière sur ces passages sporadiques à propos des médias, qui sans cet éclairage pourraient donner lieu à des mésinterprétations massives, faisant de Guattari le pendant français (et assez tardif) des exposants de l'École de Francfort. Aussi, dans la suite de l'article que nous avons commencé à commenter, Guattari en vient au « deuxième angle » nécessaire à une appréhension globale du capitalisme :

> Sous un deuxième angle, le capitalisme apparaîtra plutôt comme générateur d'un type particulier de rapports sociaux : les lois, les usages, les pratiques ségrégatives passent ici au premier rang. Les procédés d'écriture économiques peuvent varier ; ce qui prime, c'est *la conservation d'un certain type d'ordre social fondé sur la division des rôles entre ceux qui monopolisent les pouvoirs et ceux qui les subissent*, et cela aussi bien dans les domaines du travail et de la vie économique, que dans ceux du mode de vie, de savoir et de culture. Toutes ces divisions, *se recoupant avec celles des sexes, des classes d'âge et des races*, finissent par constituer, « à l'arrivée » des segments concrets du socius. Ce second niveau sera défini comme structure de segmentarité du capitalisme ou segmentarité capitalistique[212].

Parce que le capitalisme n'est pas seulement un système d'exploitation économique et d'extorsion de la plus-value, mais tout aussi bien un système d'organisation sociale, il a besoin de créer des catégories étanches, de maintenir les rôles qui échoient à ces catégories, et ainsi de stabiliser le champ social pour fonder sur lui des processus de valorisation économique. Pour cela, les « structures de segmentarité sociale » doivent passer par des procédés de sémiotisation spécifiques, ceux de la « sémiologie dominante », qui consiste en une systématisation de signes signifiants ayant comme contenu sémantique les catégories de cet ordre social. Ce passage de « Échafaudages sémiotiques » concerne la psychanalyse mais est facilement transposable aux médias :

> Dès son origine, la psychanalyse s'est efforcée de mettre ses catégories en accord

211 Nous pouvons citer le « Préliminaire » aux *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Galilée, 1989 ; *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989 ; *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.

212 Félix GUATTARI et Éric ALLIEZ, « Systèmes, structures et processus capitalistiques », AH, *op. cit.,* p. 180-181.

> avec les modèles de son époque (…). Considérons l'exemple de l'homosexualité : la psychanalyse la classe dans les perversions ; elle la définit comme une fixation à un *stade infantile*, stade qui sera lui-même défini comme prégénital et « pervers polymorphe » . *Ainsi que par le biais d'une description soi-disant objective, seront cautionnés implicitement une norme*, une génitalité de droit, un droit de cité pour le désir disqualifiant d'emblée celui de l'enfant, de l'homosexuel, du fou et de proche en proche, celui de la femme, du jeune qui n'a pas encore accepté la perspective conjugalo-familiale, etc[213].

Dans le cas des média, l'accord avec des modèles sociaux conservateurs se manifeste par des signes renvoyant à ces modèles : nous aurons alors affaire à l'absence ou à l'abjuration de l'homosexuel, au portrait du bonheur conjugal et familial. Mais les médias, comme la psychanalyse, font davantage que se glisser dans un paysage peuplé de modèles subjectifs dominants. Ils sont à compter *parmi les instances de production de ces modèles*. Autrement dit, il faut à notre sens concevoir le sémiocapitalisme comme « un être bi-face », composé de mots et de choses, travaillant en même temps avec des signes a-signifiants opérant à même le réel (versant sémiotique), et avec des signes signifiants qui s'avèrent *performatifs* parce qu'ils effectuent un détour par des significations (versant sémiologique). Et ceci non pas dans l'intention de faire la part belle aux anciens médias (télévision, publicité en support papier, magazines), ou parce qu'ils seraient plus accessibles à l'analyse que les langages de l'informatique, mais tout simplement parce que ces deux versants fonctionnent en étroite corrélation. Comme se hâte de préciser Guattari, « il n'est pas question de se contenter d'une simple opposition entre système sémiotique et cette structure de segmentarité », l'une œuvrant dans le sens d'une *intégration* maximale des composantes et l'autre dans le sens d'une *segmentarisation* et d'un quadrillage du socius. En effet, « ces deux aspects vont de pair et leur distinction ne trouvera sa pertinence que dans la mesure où elle permettra d'éclairer les interactions que l'une et l'autre entretiennent avec un troisième niveau, tout aussi fondamental : celui des processus de production »[214]. Nous voilà donc reconduit à la production capitaliste, qui doit s'entendre une fois encore en un sens non seulement économique, mais inclure les dimensions de consensus, d'imagination et de désir que les médias sont précisément censées assurer à travers une manipulation de signes signifiants.

213 Felix GUATTARI, « Échafaudages sémiotiques », *La Révolution moléculaire*, Paris, Les prairies ordinaires, 2017, p. 414 (désormais RM).

214Félix GUATTARI et Éric ALLIEZ, « Systèmes, structures et processus capitalistiques », AH, *op. cit.*, p. 181.

De la sémiotique à la production d'une « réalité dominante »

Le despotisme du Signifiant

Les raisons d'une telle mise en demeure des signes signifiants peuvent être éclairées autrement qu'à partir de l'excessive valorisation des langages mathématiques et informatiques et identifiées avec ce que Guattari baptise de « despotisme du Signifiant », à savoir le rabattement systématique de l'ensemble des signes aux signes signifiants, qui se construit sur toile de fond d'un autre despotisme - celui qu'exerçait le structuralisme dans les milieux universitaires français à la fin de la décade 1950 et encore bien vivace vingt ans plus tard, au moment où Deleuze et Guattari décident de s'attaquer à une telle forteresse et à l'homogénéisation des approches critiques qui en découle par les deux tomes de *Capitalisme et schizophrénie*. Si dans *L'Anti-Oedipe* c'est la psychanalyse lacanienne qui est dans l'œil du viseur, dans *Mille Plateaux* les deux auteurs restituent le cadre plus large au sein duquel leur geste critique doit être compris, ce qui signifie ramener la psychanalyse dans l'enceinte de la linguistique. Rappelons en effet que c'est la linguistique la pierre sur laquelle repose l'entier édifice : sur les idées fondamentales de la discipline, mise au point par Saussure au début du 20ème siècle – et notamment une appréhension *formaliste* du langage indépendante de tout contenu (et donc de l'histoire sociale de tout contenu), et le rapport *interne* au langage entre le signifiant et le signifié, les sciences sociales capitonnées par l'anthropologie ont greffé leur conception holiste des structures sociales, comme autant d'invariantes à partir duquel il était possible d'étudier des sociétés diverses[215]. Or, Deleuze le rappelle dans l'article « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », cette greffe n'était possible que parce que le langage demeurait leur matrice expressive :

> On a raison d'assigner la linguistique comme origine du structuralisme : non seulement Saussure, mais l'école de Moscou, l'école de Prague. Et si le structuralisme s'étend à d'autres domaines, il ne s'agit plus cette fois d'analogie : ce n'est pas simplement pour instaurer des méthodes « équivalentes » à celles qui ont d'abord réussi dans l'analyse du langage. En vérité il n'y a de structure que de ce qui est langage, fût-ce un langage ésotérique et non verbal[216].

Ainsi, à l'encontre de cette dimension formaliste et anhistorique de l'expression, Deleuze et Guattari se proposent avec le 4ème (« 20 novembre 1923 – Postulats de la linguistique ») et le 5ème plateaux (« 587 av. JC.- 70 ap. - Sur quelques régimes de

215 François DOSSE, *Histoire du structuralisme, 1. Le champ du signe(1943-1966)*, Paris, Le livre de poche, Biblio essais, 1995.

216 Gilles DELEUZE, *L'Île déserte et autres textes*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 239.

signes ») de remettre en question le structuralisme en ébranlant les postulats sur lesquels repose son analyse du langage. Nous allons mettre en exergue les points saillants de l'argumentation visant à détrôner le régime signifiant, afin de faire émerger une « ligne politique alternative » par une libération des signes.

1) *Les signes ne sont pas tous (ni principalement) signifiants*. Le 5ème plateau s'ouvre par un pari : déstabiliser le structuralisme sur son propre terrain et avec ses propres outils, en excluant de l'analyse toute considération des contenus et se focaliser uniquement sur le plan de l'expression. « Il y a une telle diversité dans les formes d'expressions, une telle mixité des formes, que l'on ne peut attacher aucun privilège particulier à la forme ou au régime "signifiant" » (MP, 140). Outre la sémiotique signifiante, ils en distinguent quatre :

a) Une « sémiotique pré-signifiante », qui renvoie à un régime qu'on pourrait qualifier « sans signes » si par signe on entend une signalétique culturelle et conventionnelle. Sa spécificité est en effet de mettre en jeu une corporéité, une gestualité et une rythmique qui ne passent par aucun encodage, *qui ne nécessitent donc d'être instruits socialement pour être socialement effectifs*. La danse, les gestes, l'anthropophagie ou encore le chatoiement du plumage des oiseaux décrit dans le 11ème plateau (« De la ritournelle ») font partie de cette sémiotique qualifiée de « naturelle » ou « primitive ».

b) Une « sémiotique contre-signifiante », composée de signes numériques non signifiants, mais récupérés pour les opérations de marquage et de segmentarisation de l'État. Le dénombrement censitaire de la population ayant pour fin le prélèvement d'impôts, d'hommes recrutés dans l'armée ou d'électeurs, est un type d'opération qui au niveau de l'expression ne signifie rien. C'est une sémiotique que les deux auteurs dénomment « nomade », car elle vient satisfaire les besoins liées à la non sédentarité.

c) Enfin, une « sémiotique post-signifiante », sur laquelle Deleuze et Guattari s'attardent tout particulièrement dans la mesure où elle leur permet d'asseoir leurs positions contre la psychanalyse et de construire la notion de « subjectivation », de la plus haute importance pour la présente étude. Les signes propres à cette sémiotique se mettent à fonctionner indépendamment de toute signification, pour être des points de départ d'un mouvement, d'une action, voire d'une impulsion caractérisée dans le texte comme « passionnelle », faisant intervenir seulement en deuxième lieu la conscience comme « redondance affective ». L'aliment pour l'anorexique, la lingerie ou la chaussure pour le fétichiste, mais aussi le double du diable, du malin génie ou du consort sont les exemples donnés pour rendre compte de ce régime des signes. Deleuze et Guattari n'affrontent pas dans ce

plateau le problème d'une classification des images selon les divers régimes de signes. C'est seulement avec l'enquête consacrée au septième art, les deux tomes de *Cinéma* (1983 et 1985), qu'il sera question d'une *sémiotique visuelle* d'inspiration peircienne. Mais l'existence d'une multiplicité de régimes permet d'avancer l'hypothèse selon laquelle les images ne doivent pas nécessairement appartenir au régime de signes signifiants, et qu'elles peuvent tout aussi bien fonctionner comme *signes agissants d'un régime pré-signifiant,* dans la construction d'un *algorithme contre-signifiant*, ou encore comme point de départ d'une *subjectivation post-signifiante*.

2) *La signification est une opération d'impuissantisation des signes*. L'intérêt d'une telle classification est de démontrer la diversité des *régimes* de signes, et non pas celle des *types* de signes. La différence est de taille : entre une danse, un nombre, un soutien-gorge, un mot ou une image il n'y a pas seulement une différence entre objets sémiotiques, mais avant tout *différence entre des fonctions* que même deux nombres, deux mots, deux images sont susceptibles de couvrir selon le régime qui les fait fonctionner. De la même manière qu'on ne saurait « interpréter un nombre », le fait de voir en une danse primitive, en un soutien-gorge fétichiste ou en une image quelconque *des signes signifiants*, signifie récuser la *diversité de la fonctionnalité des signes* pour des modes de vie individuels et collectifs très divers, récuser du même coup la *possibilité d'autres modes d'existence* qui ne seraient pas fondés sur le primat linguistique des sociétés occidentales. Bien que Deleuze et Guattari affirment en toute lettre dans ce 5ème plateau qu'il n'y a pas lieu d'attribuer un régime sémiotique à un peuple ni à un moment de l'histoire en particulier, maints sont à vrai dire les passages où Guattari identifie les signes pré-signifiants avec des sociétés archaïques ou « non-occidentales » - que des gestes que l'on dira anachroniquement de « décolonisation de la pensée »[217], par exemple ceux de Artaud ou Castaneda sous l'emprise de la drogue ou du « changement d'atmosphère » (MP, 173) qui peuvent faire basculer à un régime de la post-signifiance. Pour cette raison, il y a chez Guattari l'appel à une « réindigénisation des signes », c'est-à-dire à un retour à leur effectivité tel qu'on peut l'observer dans des sociétés primitives avant l'arrivée des contingents européens (RM, 208). En nous référant à Serge Gruzinski, et en particulier à son ouvrage sur une « guerre des images » (qui est en réalité surtout une guerre entre fonctions de l'image[218]), nous pourrions affirmer que la

217 Selon la formule qui fait pendant à celle de sociétés « non-occidentales ». cf. Eduardo VIVEIRO DE CASTRO, *Métaphysiques cannibales*, Quadrige, Paris, PUF, 2013.

218« Mais un tout autre abîme sépare les deux mondes : les Indiens ne partagent pas la conception espagnole de l'image. Les chroniqueurs et les évangélisateurs sont les derniers à s'en apercevoir. Esclaves de leur regard et convaincus que les Indiens ne peuvent le partager, ils s'étonnent qu'ils aient fait de leurs dieux des peintures et des sculptures aux allures si "farouches et épouvantables", au lieu de produire des

destruction des idoles par les conquérants espagnols à partir de 1520 est une tentative pour faire advenir un dédoublement entre le signe pré-signifiant de la divinité et sa sémiologie signifiante, ou encore entre une chose et sa représentation, ce qui pour les Indiens du Mexique était une seule et même chose, eux qui concevaient l'univers sans coupure ontologique et leur habitation au monde à partir d'une multiplicité expressive immédiatement agissante. Suivant les mêmes intuitions de recherche, Guattari s'emploie à montrer que l'intérêt d'une dissociation entre le signe et sa signification est de renouer avec la dimension productive du signe. C'est seulement si nous sommes à même d'intervenir dans les flux matériels qui définissent nos existences concrètes que nous pouvons les infléchir dans le sens d'actions qui nous sont propres. La signifiance au contraire, ordonnant autour d'elle une « politique de l'interprétation », lamine les gestuelles, les mimiques, les postures, les allures, les inscriptions sur le corps, pour déboucher sur ce que les deux philosophes nomment la « redondance », à savoir cette situation où les signes ne cessent de renvoyer à d'autres signes, frappés « d'une étrange impuissance, d'une incertitude » (MP, 142). On peut parler d'« impuissantisation », suivant l'expression que Guattari lui consacre dans « Échafaudages sémiotiques » (RM, 425). Comprenons : la machine signifiante crée un monde de quasi-objets, un monde de simulacres qui fait se rejoindre deux flux, les flux sémiotiques et les flux matériels, afin qu'ils *se neutralisent réciproquement*. Soit un masque aztèque : d'une part les signes dont il est porteur, au lieu qu'ils *rencontrent* des flux matériels, tels la santé pour ceux qui touchent le masque, les réduisent à la *représentation* d'un visage anthropomorphe[219] ; de l'autre, l'ensemble des flux matériels engagés dans le masque, cessent d'être effectifs et s'effilochent en une *interprétation* du masque. Ce qui semble être une « automutilation des machines sémiotiques » est en réalité une situation induite, partie intégrante d'une opération de pouvoir qui vise à rendre les signes impuissants en les rabattant sur la redondance signifiante qui ne jouit plus d'aucune prise sur le réel. La compréhension des médias comme « dispositif d'impuissantisation » qui agit à travers un système de signes

figures classiquement anthropomorphes ». Serge GRUZINSKI, *La guerre des images de Christophe Colomb à Blade Runner (1492-2019)*, Paris, Fayard, 1990, p.84-85. Par ailleurs, il faut souligner que toute l' œuvre de GRUZINSKI est dédiée à reconstruire une « pensée métisse » préexistant et résistant à la vague de colonisation au 15ème siècle sur les côtes mexicaines, ainsi qu'aux ravages d'une « colonisation de l'imaginaire » qui débute avec cette nouvelle fonction, représentative et signifiante, des images d'une occidentalisation devenue mondialisation. Voir notamment, *La Colonisation de l'imaginaire, Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1988 et *Visions indiennes, visions baroques. Les métissages de l'inconscient*, Paris, PUF, 1992.

219Deleuze et Guattari détaillent longuement la notion de « visagéité » pour la rattacher au régime de signes signifiants : le visage du despote fait ainsi étrangement écho aux masques dont parle Serge Gruzinski.

signifiants pourrait en un sens être utile à saisir le type d'opération qu'ils effectuent.

3) *La sémiotique est une pragmatique, le langage un ensemble de mots d'ordre*. Pour contrer le cadre théorique qui seconde l'impuissantisation des signes, Deleuze et Guattari s'alignent sur les positions de la branche de la linguistique dénommée « Pragmatique », portée par les linguistes Ducrot, Peirce, Labov, Austin, Searle. Alors que le 5ème plateau jouait le jeu structuraliste en se plaçant sur le plan de la seule expression, la pragmatique en tant qu'étude du branchement immédiat des flux sémiotiques sur les flux matériels, ordonne de penser conjointement *le plan de l'expression et le plan des contenus* (qu'on appelle « sémantique »). Cela requiert d'identifier les instances œuvrant à la formalisation des contenus et des expressions et les mécanismes nécessaires pour ce faire. De la même manière qu'il n'y a pas de « perception naturelle », il n'y a pas davantage de langage qui pourrait être saisi à partir de « structures invariantes ». Le formalisme linguistique, évacuant toute problématisation politique grâce à sa modélisation totalisante, fait l'économie *des agencements au sein desquels les sémiotiques sont diversement fonctionnelles*. C'est pourquoi le choix affiché d'une affiliation à la Pragmatique doit être compris comme un geste politique, suivant les indications de Guattari à propos des sciences économiques :

> Il n'y a pas de raison pour que les sciences économiques échappent à la maladie qui dévaste, depuis un certain temps, les sciences du langage, l'anthropologie, la psychanalyse etc : j'ai nommé le structuralisme. Cette nouvelle idée fixe consiste à interpréter les strates du *socius* à partir d'une écriture unique, constituées de chaînes signifiantes imputrescibles, éternelles. (…). Pronostic : mauvais. Tout fait social pouvant être « structuralisé » - c'est-à-dire *coupé de ses agencements d'énonciation réels, de son contexte économique et social* et de ses champs politiques et micropolitiques – *la science se fait l'alibi de l'irresponsabilité des chercheur*s (RM, 463).

Sémiotique pragmatique

Dans le 4ème plateau, Deleuze et Guattari exposent ainsi une nouvelle conception du langage mais valable pour l'ensemble des types de signe – si bien que nous préférons parler de « sémiotique pragmatique ». Des quatre postulats, nous retenons seulement les deux premiers car c'est précisément à leur point d'intersection que se jouent les principaux problèmes d'une médiologie pensée à l'horizon du sémiocapitalisme.

Le premier postulat fait du langage *l'ensemble des signes visant une communication intersubjective d'informations signifiantes* dont la fonction référentielle ne pose donc aucun problème, en vertu de l'idéalisme qui rattache le couple signifiant/signifié aux données du

réel existant en dehors du langage. Prenant le parfait contre-pied de toutes les assertions contenues dans ce postulat, Deleuze et Guattari montrent les points suivants :

1) Le langage n'est pas constitué d'*informations,* car « l'unité élémentaire du langage – l'énoncé, c'est le mot d'ordre » (MP, 95). La différence entre le « mot d'ordre » et l'ordre en tant que fonction particulière du langage vient de ce que derrière le langage nous retrouvons des « actes de langage » (*speech act*s), émanant de figures dont l'articulation de mots exprime toujours une position de pouvoir – la maîtresse d'école, le patron d'usine, le policier rédigeant un communiqué ou encore l'amant malheureux. Ainsi, même lorsqu'il semble que nous ayons affaire à la description d'un état de fait (mode énonciatif), on est sommé de croire à ce qu'on nous dit.

2) Du fait de ces positions énonciatives, il résulte que la communication comprise comme *relation intersubjective* entre un émetteur et un récepteur telle qu'elle a été systématisée par Jakobson, n'est pas davantage une notion pertinente pour appréhender les faits de langage. En effet, ce n'est jamais à titre individuel qu'une maîtresse parle à l'enfant, car celle-ci lui transmet des « coordonnées sémiotiques » répondant à des programmes nationaux d'éducation. C'est donc une *énonciation collective et sociale,* où les plus diverses instances sont à considérer (ministère de l'Éducation, éducateurs, pédagogues, directrice d'école, parents de l'enfant) qui doit prendre la place de la communication interindividuelle - et ce, même dans l'hypothèse d'un *code culturel partagé* entre un émetteur et un récepteur. Deleuze et Guattari introduisent ici les notions de « discours indirect » et de « ouï-dire », pour désigner une parole qui n'est pas émise depuis la position d'un individu, notions qui nous semblent particulièrement seyantes à une analyse des médias, dans la mesure où avec l'énonciation médiatique il en va précisément d'une *médiation,* d'un maniement du langage allant non pas d'un vu à un dire, mais d'un dire à un dire. On n'est pas témoin direct des « informations » qui nous sont reportées, ni le journaliste qui nous le communique d'ailleurs, et cette situation est d'emblée à comprendre à partir du caractère social de l'énonciation.

3) En ces conditions, *la fonction référentielle* d'une information signifiante ne passe pas d'un postulat qui s'effondre à l'analyse. Les deux auteurs se réfèrent à Austin et à la théorie de la « performativité du langage » qu'il a contribué à mettre au point pour montrer que la relation entre un signe et une action n'est pas extrinsèque, en ceci qu'il y a donc des choses que « l'on fait en les disant ». Il en résulte que les contenus que l'on véhicule par des flux sémiotiques ne sont pas la transcription de faits réels à décrire, mais ont subi les transformations nécessaires pour fonctionner dans une pragmatique dont la sémantique dépend. De là découle la performativité des signes signifiants véhiculés par les

médias, mais tout autant la performativité de signes signifiants façonnés par les minorités politiques ainsi que nous le verrons au chapitre 4. Ainsi, pour reprendre l'exemple de Deleuze et Guattari donnent dans le texte, le contenu médiatique « terroriste » n'existe pas tel quel dans le réel, mais est forgé en tant que catégorie sémantique par le langage des médias, qui prétendent seulement le décrire comme s'il s'agissait là d'une information. « Terroriste » est ce que les médias font en le disant, par des opérations telles que nommer, catégoriser et finalement normaliser le visible. Si l'on se souvient du modèle avancé par Foucault dans *Les mots et les choses,* nous avons affaire à un « partage, pour nous évident, entre ce que nous voyons, ce que les autres ont observé et transmis, ce que d'autres enfin imaginent ou croient naïvement, la grande tripartition, si simple en apparence, et tellement immédiate, de l'Observation, du Document et la Fable »[220]. Que les médias fonctionnent sur le modèle de la Fable plutôt que sur celui du Document, voilà qui ne surprend guère. Ce qui nous intéresse davantage est de pouvoir caractériser le type de médiation qu'ils assurent en termes de « nomination du visible », à savoir la possibilité de se glisser dans l'écart ouvert entre les choses et les mots, qui loin de se résorber est fendu davantage pour que viennent en lui se loger des catégories créées de toute pièce, façonnant nos manières de voir, de penser et d'agir qu'on a décrit par le concept de « visualité » . Guattari parle de son côté d'une « réalité dominante » issue des contenus sémiotiques dominants, qui est à comprendre comme la résultante de l'articulation réussie entre une machine discursive (les médias) et les différentes machines sociales qui relaient ses signes (opinion publique, partis politiques, tribunaux, prisons) pour l'avènement d'un type d'énoncés accomplissant la fonction de segmentarisation sociale dont le capitalisme a besoin, ainsi que d'un type de situations des corps qui en découle.

Pour conclure sur ce premier postulat, disons que nous assistons à rien de moins qu'à son complet renversement : le langage n'est ni informatif, ni communicatif, ni descriptif et c'est en vertu de sa caractérisation comme « mise en circulation de mots d'ordre à valeur performative » qu'on peut comprendre le type de conjonction entre flux sémiotiques et flux matériels que les médias réussissent, et *qui transite par des contenus signifiants*.

« *Machine à signifiance* » *et* « *machine à signification* »

Avant d'en venir au deuxième postulat, il est nécessaire de s'attarder sur ce point,

220 Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1975, p. 141.

dans la mesure où il semble aller à l'encontre des analyses que nous avons avancées jusqu'à présent. À la faveur de la dimension pragmatique du signe il est apparu en effet qu'il fallait *renoncer* à la dimension signifiante d'un système d'informations. Comment est-il possible de concevoir à présent une dimension pragmatique des signes en tant que *signes signifiants,* et dont l'efficience est telle qu'elle va jusqu'à la création d'une « réalité dominante » ? Qu'en est-il de l'opposition que nous avons suggérée entre une sémiotique a-signifiante (pré-, contre-, post-) et la sémiologie, entre des signes agissant directement sur le réel et d'autres qui effectuent un détour par la signifiance les éloignant de toute prise sur lui ? À ce problème, nous pouvons donner une plus vaste intelligibilité par l'introduction d'un axe qui n'est pas approfondi dans le 4ème plateau, mais que Guattari isole dans ses écrits sur la sémiotique, notamment dans « Sens et pouvoir » (RM), « La pragmatique, enfant pauvre de la linguistique » (LF) et « Pour une micropolitique du désir » (RM)[221]: celui de la *formalisation des contenus*. Le problème est énoncé comme suit :

> Les analyses structuralistes s'efforcent de masquer la dualité fondamentale entre le contenu et l'expression, en ne portant attention qu'à l'expression, en mettant entre parenthèse le contenu, en considérant qu'il est légitime de diviser le travail portant sur le contenu de celui portant sur l'expression. *C'est une façon d'organiser la méconnaissance des origines politiques de la formalisation des contenus* (RM, 409).

> Les structuralistes, en particulier les structuralistes américains, laissent dans l'obscurité l'*origine sociale de la formation des significations*, et prétendent les générer à partir des structures sémiotiques profondes. Avec eux on ne sait jamais d'où provient le sens : il débarque on ne sait comment ! Or, je le répète, le sens ne vient jamais du langage en tant que tel, des structures symboliques profondes ou d'une mathématique de l'inconscient ; *le sens est modulé par des formations de pouvoir social bien réelles, bien repérables, à conditions qu'on veuille les repérer* (RM, 211).

Pour expliquer la formalisation du contenu, il est nécessaire d'aborder la question du *sens,* jusqu'à présent restée en dehors de l'analyse des fonctions expressives des signes. Guattari commence par distinguer trois opérations propres au régime sémiologique, qu'il nomme le « triangle sémiotique » : 1) la *dénotation* qui couple un signe à une chose, 2) la *représentation*, reliant ce réel dénoté et des images comme matériau d'un « monde mental », 3) la *signification*, qui joint une représentation à un support signifiant. On voit que loin de dériver de manière immanente d'un supposé « langage en soi », les significations se placent au bout d'une chaîne où des instances du pouvoir interviennent à tous les niveaux : premièrement, par un appauvrissement du langage (un signe/une image dénotant *à peine* une chose), deuxièmement par la réduction de la représentation en des

221 Félix GUATTARI, RM, 199-218 ; LF, pp. 200-241; et RM, 409-463.

modèles en nombre restreint, et enfin par l'attribution d'un sens à donner à ces modèles, ce qu'ils signifient dans le cadre d'une évaluation des modes d'existence, dicté par un « système de valeurs », des « règles de conduite », et finalement de normes provenant d'un champ social, extérieures au langage. *Signification et signification dominante finissent par devenir synonyme*s. La situation d'un « réveil au monde des significations » est ce seuil que l'on franchit quotidiennement :

> Qu'est-ce qu'on rendosse le matin quand on se lève : identité, sexe, profession, nationalité etc. ? Ce seuil est constitué par le recentrement des différentes composantes d'expressions symboliques – le monde des gestes, des bruits, de corps – par tout ce qui dans l'économie du désir menace de travailler à son propre compte (RM, 210).

La « machine à signifiance », mettant en branle la situation de redondance où un signe, renvoyant infiniment à un autre signe, est vidé d'une puissance d'agissement, est donc à distinguer de la « machine à signification », véritable usinage de modèles dominants qui imprègnent tant les dénotations, comme les représentations et les imaginaires. En « impuissantisant » les signes a-signifiants (gestes, bruits, corps), cette machine rend d'autant plus puissants les signifiants. De sorte que la contradiction de signes qui soient en même temps signifiants et hautement performants au niveau du champ social se trouve résorbée dans la dissociation entre signifiance et signification. Cette mise au point écarte toute tentation structuraliste de faire advenir un sens indépendamment des opérations sociales du pouvoir. Guattari l'énonce en toute lettre :

> Notre problème n'est-il pas seulement doctrinal, mais aussi pratique : le signifiant ce n'est pas seulement une erreur des linguistes et des psychanalystes structuralistes, *c'est quelque chose qui se vit dans l'existence quotidienne*, qui nous assujettit à la conviction qu'il existe quelque part un référent universel, que le monde, la société, l'individu et les lois qui les régissent sont structurés selon un ordre nécessaire, qu'ils ont un sens profond. Le signifiant, en fait, est *un procédé fondamental de dissimulation du mode de fonctionnement réel des formations de pouvoir* (LF, 26).

Il est remarquable qu'on trouve sous la plume de Guattari l'image du policier dont Mirzoeff se sert pour décrire la visualité, celui qui nous dit « Circulez ! Il n'y a rien à voir » :

> Un peu comme un juge rappelle à l'ordre un témoin qui refuse de s'en tenir aux questions posées, ou une troupe de policiers qui éloigne brutalement un public du spectacle d'un de ses mauvais coups. *La formalisation des significations, ce qu'il y a « à comprendre », doit rester l'affaire du pouvoir* (RM, 418).

Agencements collectifs d'énonciation et agencements machiniques de corps

Les transformations incorporelles

Juges, policiers, psychanalystes, journalistes, publicitaires : autant de figures qui nous aident à mieux cerner comment s'effectue la mise en branle de la machine assurant la connexion entre flux sémiotiques et flux matériels, entre signes et choses. La différence entre l'idéalisme structuraliste et la pragmatique réside en ce que cette dernière comprend comme *intrinsèquement sociale la production de signes débouchant sur la production d'une réalité*, avec ses règlements et ses normes ; tandis que la première, maintenant ses positions quant à une communication intersubjective, évoque tout au plus la nécessité de faire intervenir des *circonstances externes ou un contexte d'énonciation*. Or, c'est sur cette dimension sociale que Deleuze et Guattari s'appuient pour congédier le deuxième postulat de la linguistique, celui selon lequel « il y aurait une machine abstraite de la langue, qui ne ferait appel à aucun facteur extrinsèque » (MP, 109), et ainsi renouer avec une « vie des signes » qui demeure incompréhensible en dehors de l'étude des situations concrètes de ses usages sociaux. Les deux philosophes proposent de la saisir à travers la notion d'« agencement collectif d'énonciation », défini comme *la co-production entre énoncés et états des corps :*

> *Énonciation collective* : les théories linguistiques de l'énonciation centrent la production linguistique sur des sujets individués, *bien que la langue, par essence, soit sociale et soit en outre branchée diagrammatiquement sur des réalités contextuelles*. Au-delà des instances individuées de l'énonciation il convient donc de mettre à jour ce que sont les agencements collectifs d'énonciation. Collectif ne doit pas être entendu ici seulement dans le sens d'un groupement social ; il implique aussi l'entrée de diverses collections d'objets techniques, de flux matériels et énergétiques, d'entités incorporelles, d'idéalités mathématiques, esthétiques etc. (AH, 292).

L'hétérogénéité des composantes d'un agencement énonciatif - les objets, les idées, les images, les agents et les institutions où une circulation de signes s'effectue, peut certes nous faire penser au dispositif foucaldien et sa nécessaire inscription socio-historique, mais cristallise en réalité des problèmes spécifiques qui concernent le passage des énoncés aux états de corps *dans le sens précis d'une pragmatique*. Non que le problème du rapport entre les mots et les choses soit complètement absent de l'œuvre de Foucault : son court essai sur Magritte, *Ceci n'est pas une pipe* (1986), témoigne d'une interrogation sur le potentiel poétique de disjonction entre ces deux unités, pouvant être considérée comme

l'une des techniques possibles du dysfonctionnement du mot d'ordre[222]. Deleuze étend de son côté le questionnement sur le « non-rapport » entre mots et choses à propos des deux objets épistémiques de la folie et de la prison. Il soulève en effet la question de savoir comment elles viennent à s'imposer comme des faits à partir d'un ensemble de discours – puisque ce n'est pas la médecine qui produit la folie (mais la police), ni la jurisprudence qui produit la prison (mais la discipline). Toutefois, l'analyse deleuzienne est étrangement axée sur le *langage* qui est loin de couvrir le plus large spectre des problèmes posés par *l'énoncé*[223] : l'articulation entre les mots et les choses dans la terminologie foucaldienne est à penser dans un horizon plus vaste que celui de la linguistique pragmatique et de la manipulation des signes en vue de la modification des états de fait.

Mais c'est cette force de transformation des états des corps, des « choses » à partir des « mots », qui intéresse Deleuze et Guattari dans le 4ème plateau. Les conclusions auxquelles ils parviennent semblent paradoxales : même sous la coupe de la pragmatique en effet, le langage n'agit pas *directement* sur le réel. D'une part parce que la performativité du langage via les contenus sémantiques (dénotation, représentation et signification) est préparée par des « niveaux micropolitiques », les mêmes qui peuvent neutraliser l'évidence des significations dominantes, consommer la rupture avec la force ordonnatrice du sémiocapitalisme, grâce à de nouvelles manières de nommer le visible, voire de s'adonner au luxe du non-sens (par la drogue, l'art, la folie, l'amour et les situations affectives à haute intensité)[224]. D'autre part, parce que supposer une action *directe* des énoncés sur les corps revient à réintroduire « une sorte d'idéalisme où le mot d'ordre vient du ciel » (MP, 111), au lieu de voir que signes et choses ne cessent de s'échanger en leurs multiples points d'articulation. Deleuze et Guattari parviennent finalement à contourner l'idéalisme en avançant la thèse d'une *présupposition réciproque entre le plan des contenus et celui de l'expression*. Comprenons : un « acte de langage » (*speech act*) est un acte qui va modifier à terme un état de choses, mais pas selon un schéma causal ; de la même manière, un événement oblige tantôt la création d'un nouveau

222 Michel FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1986. Nous reviendrons dans la deuxième partie de cette recherche sur la disjonction sémiotique rendue possible par l'audio-visuel, lorsqu'il sera question d'étudier certains « contre-dispositifs » de vidéo-artistes parmi lesquels Harun Farocki qui résultent de la fracture entre mots et images. Voir ci-dessus, pp. 476-488. Chris Marker, cité en début de chapitre, œuvre quant à lui à créer les conditions énonciatives d'une « subversion poétique » - qui n'est pas moins « contre-dispositive », à partir de cette *Trahison des images* (qui est le titre que Magritte avait donné au tableau connu par son inscription « Ceci n'est pas une pipe »).

223 « Quel est le corpus de mots, de phrases, de propositions ? Comment en extrait-on des "énoncés" qui les traversent ? Sous quel rassemblement du langage ces énoncés se dispersent-ils, suivant des familles et des seuils ? » (F, 70).

224Sur ce point, Guattari en appelle à un « engagement micropolitique partout où il est requis, c'est-à-dire partout où il y a des effets de signification » (RM, 410).

concept pour le désigner, mais sans qu'il n'y ait là non plus relation causale. Les exemples que les deux auteurs fournissent sont à ce titre éclairants : une sentence de magistrat, un décret de mobilisation générale pour une guerre, la déclaration « je t'aime » et tout autre type d'énoncé performatif, à comprendre selon les coordonnées de la linguistique pragmatique, s'ils peuvent bien avoir des effets sur les corps, sont toutefois à distinguer de l'emprisonnement, de la guerre et de l'amour. Il y a, affirment Deleuze et Guattari, une « pragmatique interne » qui commande une série de transformations qui ne sont ni exclusivement langagières ni immédiatement corporelles et qui sont nommées pour cela « *incorporelles* ». L'ensemble de ces précisions n'est pas sans intéresser une analyse sémiotique des médias. Si les signes qu'ils véhiculent peuvent bien être agissants, comme dans le cas de la nomination (entendons : classification, catégorisation et normalisation) de l'individu « terroriste », ce n'est pas au sens où la machine mass-médiatique aurait la force démiurgique de porter à l'existence cet individu, mais au sens où elle vient *stabiliser un champ social en œuvrant au niveau des manières de comprendre une situation*, qui peuvent à leur tour, à travers une chaîne d'opérations micropolitiques, apporter des modifications au niveau des situations politiques des corps, au niveau d'un « agencement machinique des corps ». Le lien entre un agencement collectif d'énonciation « mass-médias » et un agencement machinique des corps « montée des partis d'extrême droite » n'est en aucun cas un lien logique de cause à effet. La simplicité de ce type de raccourci déboucherait sur la plus parfaite stérilité critique.

Réalisme de l'économisme

Mais est-ce bien l'idéalisme sémantique du structuralisme qui est visé par cette distinction entre transformations incorporelles et transformations corporelles ? La non pertinence du schéma causal nous amène vers un autre terrain de divergence, celui que Deleuze et Guattari cultivent à l'égard des thèses marxisantes qui tombent sous l'étiquette de l'« économisme ». Par ce terme on entend la doctrine qui fait dériver l'ensemble des idées, des affects et des valeurs qui transitent dans le système social de signes des ressorts de l'économie. Celle-ci doit donc être comprise comme une instance déterminante, le soit-elle absolument ou bien « en dernière instance », selon la précision apportée par les exposants d'un marxisme orthodoxe, soucieux de ne pas abandonner l'économie comme horizon de toute analyse des structures sociales. Parmi les noms plus en vue au moment où Deleuze et Guattari rédigent *Mille Plateaux* il y a celui de Althusser, auteur dans la revue *La Pensée* de l'opuscule « Idéologie et appareils idéologiques d'État » (1970). Dans

ce texte, où il n'est à vrai dire pas tant question de signes que d'une exploration du problème de l'idéologie qui passe par des signes, Althusser adopte quelques-unes des lignes théoriques qui avaient été celle de Gramsci dans les années 1920 mais qu'on découvre en France seulement à partir de 1959, date de la parution de l'œuvre gramscienne par les soins du PCF. La réévaluation du rôle joué par les facteurs politiques et culturels - classiquement associés à la superstructure, dans les mécanismes de reproduction des rapports sociaux de production, ainsi qu'une certaine autonomie fonctionnelle du politique impensable dans les termes de l'orthodoxie marxiste, débouche chez Althusser sur le concept d'« appareil idéologique d'État ». Celui-ci est décliné au pluriel car entendu comme l'ensemble des institutions à la fois publiques et privées, avec lesquelles l'État compose pour le façonnement d'une manière de penser et d'agir qui réponde aux impératifs de la production économique. Ce qui veut dire que ces appareils idéologiques - l'école, la famille, la religion mais aussi les médias sous les nouvelles formes de télévision et de radio, jouissent certes d'une certaine efficacité en vertu d'opérations qui leur sont propres, mais que c'est finalement toujours l'infrastructure qui commande l'existence des signes qu'ils transmettent. La topologie althussérienne des « deux étages », la superstructure reposant sur une base économique, dit bien qu'une telle réhabilitation du politique et du culturel ne coïncide pas avec une double détermination du champ social.

L'élaboration d'une grille d'analyse du sémiocapitalisme grâce au couple de concepts d'« agencement collectif d'énonciation » et d'« agencement machinique des corps » amène Deleuze et Guattari à se confronter à cette conception du social et de la socialité des signes. Les deux philosophes écartent d'emblée non seulement le rabattement du contenu à l'économique, mais aussi la détermination qu'exercerait un contenu sur une expression. L'idéologie, système d'idées émanant de la classe dominante qui trouverait dans des médias le moyen de se répandre dans le champ social tout entier, est pour Deleuze et Guattari un concept non valide, voire même invalidant dans la mesure où il « cache toutes les machines sociales effectives » (MP, 88)[225]. Déjà dans le 2ème plateau, « Géologie de la morale », ils avaient exprimé le refus de l'économisme et du correctif apporté par Althusser, en mettant de l'avant leur conception d'une *présupposition*

225« On méconnaît ainsi, et la nature du langage qui n'existe que dans des régimes hétérogènes de signes, distribuant des ordres contradictoires plutôt que faisant circuler une information, - et la nature des régimes de signes, qui expriment précisément les organisations de pouvoir ou les agencements, et n'ont rien à voir avec l'idéologie comme expression supposée d'un contenu (l'idéologie est le plus exécrable concept qui cache toutes les machines sociales effectives) » (MP, 88).

réciproque ou d'un « parallélisme » entre contenus et expressions :

> Contenu et expression ne sont jamais réductibles à signifié-signifiant. Et (c'est là le second problème) i*ls ne sont pas davantage réductibles à infrastructure-suprastructure*. On ne peut pas plus poser un primat du contenu comme déterminant qu'un primat de l'expression comme signifiante. On ne peut pas faire de l'expression une forme qui refléterait le contenu, même si on la dote d'une « certaine » indépendance et d'une certaine possibilité de réagir (MP, 88).

> Forme de contenu et forme d'expression renvoient à *deux formalisations parallèles en présupposition* : il est évident qu'elles ne cessent pas d'entrecroiser leurs segments, de les mettre les uns dans les autres (…). Si l'on substitue à ce parallélisme une image pyramidale, on fait du contenu (jusque dans sa forme) une infrastructure économique de production, qui prend tous les caractères de l'Abstrait ; on fait des agencements le premier étage d'une suprastructure qui doit, comme tel, être localisé dans un appareil d'État ; on fait des régimes de signes et des formes d'expression le deuxième étage de la suprastructure, défini par l'idéologie (MP, 88).

La pragmatique, par la position d'une *efficacité des signe*s, coïncide avec l'effort pour écarter la thèse réduisant les signes à un simple reflet d'une réalité économique. Les instances sociales qui œuvrent à la formalisation des contenus - en des conditions qui peuvent par ailleurs être déterminées par un certain état de production économique dans la société, ne le font pas en vertu de leur statut de « classe dominante» dans la mesure où les *signes sont eux-mêmes producteurs de réalité*. Il y a un « usinage » des modèles subjectifs.
La brève analyse que Deleuze et Guattari font du texte de Lénine, « A propos des mots d'ordre » (1917), semble certes aller dans le sens d'une efficacité de l'idéologie : la Ière internationale forge une catégorie (le « prolétariat ») et un mot d'ordre (« prolétaires de tous les pays, unissez-vous ! ») produisant une transformation incorporelle (agencement collectif d'énonciation) *afin que se créent les conditions du prolétariat comme corps* (agencement machinique des corps). La valeur pragmatique d'un énoncé se mesure à l'effectivité des transformations ayant lieu dans la société, un énoncé est pragmatique s'il précipite le passage à un *événement*, tel celui de la révolution bolchévique. Sur l'agencement collectif d'énonciation des Soviets, les deux philosophes concluent :

> Un type d'énoncé *ne peut être évalué qu'en fonction de ses implications pragmatiques*, c'est-à-dire de son rapport avec des présupposés implicites, avec des actes immanents ou des transformations incorporelles qu'il exprime *et qui vont introduire des nouveaux découpages entre les corps* (MP, 106).

Deleuze et Guattari précisent toutefois que cette intervention dans le réel des énoncés

n'est pas directe, puisqu'il s'agit de deux *formes indépendantes* (formes de contenu et forme d'expression) qui forment un « écran » entre les mots et les choses. De sorte que « si les contenus sont dits économiques, la forme de contenu ne peut pas l'être », et à l'inverse « si les expressions sont dites idéologiques, la forme de l'expression ne l'est pas » (MP, 113). L'efficacité des signes n'est donc imputable ni à l'économie ni à l'idéologie, les opérations de pouvoir qui se réalisent à travers les signes ne sont donc pas reconductibles aux instances du Capital ou de l'État, *car elles se produisent à tous les points d'entrecroisement des formalisations de contenu et d'expression.*

Après avoir insisté sur l'impossibilité de maintenir l'infrastructure économique comme une instance ordonnatrice de l'existence de signes à titre d'éléments superstructurels, et donc refusé une quelconque performativité à l'idéologie, le problème consiste à savoir si l'on peut à tout le moins faire des signes signifiants des éléments infrastructurels, directement impliqués dans la production économique. Il faut dire que l'avis de Deleuze et Guattari semble à ce stade moins tranché. Le problème principal d'une analyse en termes d'infrastructure/superstructure semble être celui d'une hiérarchie entre deux types de production de réalité : d'une part nous aurions la production d'une « réalité effective », régie par les lois de l'économie et débouchant sur les conditions de vie concrètes des travailleurs, de l'autre la production d'une « réalité des significations dominantes », qui n'est réelle que pour autant qu'elle sert des intérêts définis par la réalité matérielle et économique. Ce qui continue à habiter le texte de Althusser, en dépit d'une lecture attentive et annotée de l'œuvre de Gramsci durant les années 1960, est une conception de l'idéologie qui s'enracine dans *L'idéologie allemande*, faisant des signes et de ses médiations (journaux, textes de lois, littérature, philosophie) un système complexe de discours méconnaissant leur véritable rapport au réel. À l'inverse, renoncer aux concepts d'infrastructure et de superstructure permet de rabattre les deux à un seul plan, défini comme le *plan d'une production matérielle de la réalité* (ou » plan d'immanence »), comportant les éléments les plus divers (économiques, sémiotiques, esthétiques, politiques, imaginaires). De la sorte, la *production* du sens, la *production* des significations dominantes, la *production* du consensus et des désirs par l'instance sociale de formalisation des contenus et des expressions que sont les médias, peuvent être comprises comme des *productions capitalistique* à tous les effets. La qualifier d'« infrastructurelle » voudrait moins dire qu'elle est économique qu'elle est productive, au sens où les marxistes considèrent l'infrastructure comme « productive d'une réalité effective ». Dans le 2ème plateau, Deleuze et Guattari envisageaient la possibilité de considérer le degré de production

effective des signes en termes d'infrastructure[226], dans le 4ème ils finissent par délaisser jusqu'au concept de production, pour l'ambiguïté dont il est porteur :

> La catégorie de production a sans doute l'avantage ici de rompre avec les schémas de représentation, d'information et de communication. Mais est-elle plus adéquate que ces schémas ? Son application au langage est très ambigüe, pour autant qu'on fait appel à un miracle dialectique constant qui transforme la matière en sens, le contenu en expression, le processus social en système signifiant (MP, 113).

Si le sémiocapitalisme est l'ensemble des opérations de signification au service de la segmentarisation sociale capitalistique, il n'est toutefois pas ce « miracle dialectique » de forge économiste qui branche la production de signes directement à la production de réel. Le concept d'« agencement » offre par rapport à celui de « production » l'avantage de fournir un cadre d'insertion pour des éléments hétérogènes (biens, outils, mots, images, rêves), voire un « plan de consistance » où ces éléments deviennent *effectifs* du fait des « présuppositions réciproques » et des « insertions mutuelles » (MP, 114). Ceci étant établi, nous pouvons ainsi dire que les médias sont un agencement collectif d'énonciation œuvrant à une sémiotisation capitaliste par formalisation des contenus et des expressions, ayant des effets concrets sur les états du corps dans la société, mais sans qu'ils n'émanent d'une instance de pouvoir identifiable (Capital ou État), ni ne soient reconductibles à des opérations au service direct de la production économique. Forts de ces conclusions, nous pouvons à présent étudier la typologie particulière des signes visuels et la spécificité de leur fonctionnement au sein de l'agencement collectif d'énonciation médiatique.

3.2 Socio-pragmatique des signes visuels : les images entre schèmes et clichés

Dans les plateaux que nous venons d'examiner, Deleuze et Guattari suggèrent qu'il y a une mécanique fonctionnelle des signes *valable pour tous les signes*. Nous n'avons donc pas à faire du signe linguistique une « matrice sémiotique » à partir de laquelle analyser les autres signes. En maintenant la nécessité de ce non-rabattement, Deleuze consacre dans *Cinéma 2* un commentaire à l'encontre de la sémiologie visuelle de Christian Metz (*Essai sur la signification au cinéma*, 1969), qui débouche sur une prise de distance vis-à-

226 « C'est peut-être l'économie, ou l'analyse financière, qui montre le mieux la présence et l'instantanéité de ces actes décisoires dans un processus d'ensemble (c'est pourquoi l*es énoncés ne font certainement pas partie de l'idéologie, mais travaillent déjà dans le domaine supposé de l'infrastructure*) » (MP, 103).

vis de Peirce, qui avait pourtant inspiré l'entreprise d'une taxinomie des images des deux tomes de *Cinéma*. Il y aurait en effet dans l'image, affirme Deleuze, une « matière irréductible » à l'énoncé, qui échappe aux *opérations cognitives* du langage pour servir les *opérations praxiques* qui relient une perception à une action. Parce que l'image est définie avant tout par le mouvement, elle s'insère imperceptiblement dans l'ensemble des actions que nous accomplissons au quotidien, elle est facilement identifiable à une sémiotique pragmatique en raison de ce principe moteur, au point qu'elle pourrait devenir l'autre nom du signe (IT,48) - la « matrice » de tous les signes.

Nous assistons à une sorte de « renversement hiérarchique » des signes, qui nous intéresse particulièrement. Il pointe en effet vers une *variété modale de la performativité des signes* dont les médias peuvent se prévaloir du fait de leur maniement à la fois des mots et des images, qui leur permet de jouer sur plusieurs registres en même temps. Variété modale qui rend possible à son tour un isolement théorique de la performativité pour chaque type de signe, et la compréhension des raisons de l'importance croissante que revêtent les images dans les journaux d'information, dans la publicité et dans les réseaux sociaux. Tout se passe comme s'il y avait non seulement une *typologie de la performativité des signes* - qu'une taxinomie révèle en étudiant la manière dont les mots, les objets, les sons et les images fonctionnent au sein d'une pragmatique, mais encore un *degré de performativité* pour chaque type de signe, soumis évidemment à des variations historiques. Ainsi, le « tournant pictorial » mis en avant par Mitchell coïncide avec ce moment de bascule de la fin de 20ème siècle à partir duquel le degré de performativité des signes visuels dépasse celui des autres types de signe. Mais il ne suffit pas de constater que la composante visuelle joue un rôle de premier plan dans cette « socio-pragmatique », indiquant par ce terme la nécessaire inscription de tout agencement d'énonciation au sein d'un agencement social. Il faut encore se donner les moyens de comprendre en quoi les images peuvent être des mots d'ordre, *ou du moins un équivalent*. Par une telle approximation, il semblerait qu'on ne puisse ne rien dire à propos des images qui ne soit préalablement taillé sur le modèle des signes linguistiques. Mais elle signale au contraire la nécessité d'effectuer un léger pas de côté. Or, il nous semble que si on veut dessaisir le signe linguistique de sa prétention à valoir pour tous les autres signes, c'est vers les mécanismes psychologiques qui se déclenchent à l'occasion d'une perception qu'il faut se tourner. Alice se demande à quoi peuvent servir « des livres sans images », Lewis Carroll répond par une illustration de son roman. L'enfant, de par sa faible maîtrise des signes linguistiques, est le cas paradigmatique du type de réponse qu'on peut fournir à une

sollicitation par signes visuels. Il.elle offre la possibilité de réaliser une « expérience de pensée » en montrant les opérations intellectuelles qui se nouent autour des images. Nous avons étudié lors du précédent chapitre la manière dont le capitalisme investit la vision pour organiser une « économie de l'attention visuelle ». Nous souhaitons à présent nous déplacer vers d'autres opérations, notamment *l'imagination, la mémoire et la recognition conceptuelle*, qui sont hautement mobilisées dans le cadre d'un agencement d'énonciation médiatique. En effet, les médias ne se contentent pas de capturer l'attention par des couleurs criardes, par la dimension des images ou encore par l'usage de la lumière, ni même par des contenus drôles, ironiques ou étranges, bref par des formes de contenus et formes d'expression visant à créer une brèche dans la perception courante. Ils déploient en outre un arsenal sémantique qui vient se glisser dans cette perception courante, en informant d'une manière étrangement subtile nos cadres de pensée. En disant ceci, nous n'entendons pas occulter la grossièreté des moyens déployés par la publicité ou par le journalisme factieux, presque trop obvie pour mériter commentaire, et qui brutalise celui.celle qui se sent directement visé.e par son contenu sémantique (une publicité usant du corps féminin comme un appât, l'inversion du rôle entre activistes et policiers lors d'une manifestation). Nous voulons juste souligner qu'en dépit d'une telle grossièreté, nous ne sommes jamais véritablement parés contre la pénétration de certains schèmes de pensée dans notre manière de concevoir les états de fait, et ceci même lorsqu'on croit posséder un appareil critique suffisant à lui faire barrière. Cette subtilité des médias fonctionne par ressassement et répétition des contenus sémantiques formalisés, comptant sur la capacité de l'usager médiatique à les mémoriser, mais avant tout par la mobilisation de signes visuels qui déclenchent une recognition conceptuelle de certains modèles et de certaines situations énonciatives, et qui continuent après le moment perceptif à travailler sur le plan de l'imagination. Nous allons nous atteler à détailler la manière dont l'agencement d'énonciation médiatique réussit à produire un agencement machinique des corps en usant des ressorts offerts par les images. Ce qui nous oblige à explorer l'autre nom du mot d'ordre : le « cliché ».

Schèmes, schèmes sensori-moteurs et clichés

Schématisme conceptuel et schématisme sensori-moteur

L'articulation entre un « agencement collectif d'énonciation » et un « agencement machinique des corps » capable de contourner le réalisme économiste nous a autorisé à

envisager la possibilité pour certains signes d'*être efficaces*, sans que cette efficacité ne réponde à aucun schéma causal (énonciation = cause, action = effet). Mais un schéma fonctionnel semble malgré tout nécessaire, en vertu duquel les signes provoquent, ordonnent ou orientent des actions ponctuelles ou des comportements systématiques. Comment comprendre que le bruit d'une voiture puisse nous alerter d'un danger imminent, et qu'on conçoive en conséquence de ne pas traverser la rue ? Ou bien que l'image d'un produit laitier puisse solliciter en nous un désir qui nous pousse à se le procurer ? Sitôt que l'on fait intervenir dans l'articulation entre un ensemble de signes et un acte la *perception de ces signes*, nous avons bel et bien affaire à un *schéma*, pris dans son sens le plus propre, à savoir : *une représentation en images* qui nous permet de sélectionner, d'analyser et de comprendre ce que nous sommes actuellement en train de percevoir. La situation d'une voiture s'approchant à toute vitesse et perceptible seulement à travers un signe sonore, est elle aussi traduite en une sorte d'« image mentale » qui nous informe du comportement à adopter dans les plus courts délais. Ce qui vaut pour les signes sonores vaut aussi pour les signes linguistiques, numériques et visuels, sans qu'il n'y ait là aucune redondance dans la mesure où l'image fournie par un schéma n'est ni la même image fournie par le signe visuel, ni une image à proprement parler. Pour comprendre en quoi consiste ce schéma, nous allons nous référer aux analyses de deux philosophes qui se sont consacrés à cerner ce phénomène, Kant et Bergson, le premier dans le cadre du projet d'une critique des facultés de la connaissance, le deuxième dans le cadre des problèmes posés à la psychologie à la fin du 19ème siècle à propos de l'imagination[227], pour ensuite dégager les principales différences entre ces deux approches pour une compréhension du schématisme des signes visuels de l'agencement médiatique.

Dans le chapitre premier de la deuxième session de la *Critique de la raison pure*, intitulé « Du schématisme des concepts purs de l'entendement »[228], après avoir exposé la manière dont le sujet transcendantal connaît empiriquement via la sensibilité et conceptuellement via l'entendement, Kant pose le problème du lien entre ces deux facultés, en raison de l'irréductible hétérogénéité entre l'intuition des phénomènes sensibles et les catégories chargées de les subsumer. Le schème, issu de cette autre faculté qu'est l'imagination, se présente comme une solution en jouant le rôle d'« interface » entre la sensibilité et l'entendement :

227 Vincent BEAUBOIS, « Un schématisme pratique de l'imagination », *Appareil* [En ligne], 2015, mis en ligne le 09 février 2016 (consulté le 12 novembre 2020).

228 Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, traduction française avec notes par André Tremesaygues et Bernard Pacaud ; préface de Charles Serrus, Paris, PUF, 2012, pp. 150-156.

> Or il est évident qu'il doit y avoir un troisième terme qui soit homogène, d'un côté, à la catégorie, et de l'autre, au phénomène, et qui rende possible l'application de la première au second. Cette représentation intermédiaire doit être pure (sans aucun élément empirique), et pourtant il faut qu'elle soit d'un côté *intellectuelle*, et de l'autre, *sensible*. Tel est le *schème transcendantal*[229].

Soucieux de réussir à dépasser la querelle entre empirisme et rationalisme par la méthode transcendantale, Kant se montre préoccupé à évacuer du schème toute dimension empirique, ce que signale sa caractérisation en termes de « représentation *pure* ». C'est par ailleurs la raison pour laquelle, un peu plus loin dans le chapitre, le philosophe insiste sur la différence entre le schème et l'image : pour l'appréhension, la reproduction imaginaire et la recognition (« triple synthèse de l'entendement ») d'une forme triangulaire, par exemple, une chose est le *skhema* (dessin, trace écrite, gribouillage) d'un triangle, permettant de rendre compte du phénomène donné à la sensibilité par homogénéité des formes, autre chose est le *schème* comme méthode générale pour la construction d'un objet qui nous guide lorsque on se propose de réaliser ce dessin au moyen d'une feuille et d'un compas. C'est seulement grâce à une telle différence, que sont données selon Kant les conditions pour l'établissement des règles *générales* de subsomption conceptuelle de la diversité phénoménale, qui n'est plus particulière à l'imagination d'un sujet.

Le « schématisme bergsonien », exposé dans l'article « L'effort intellectuel », paru premièrement en janvier 1902 dans la *Revue philosophique* et publié par la suite dans l'ouvrage *L'énergie spirituelle*, se dessine sur toile de fond des axes inaugurés par Kant[230] . En effet, Bergson récupère à son compte une bonne partie des conclusions du geste critique kantien, notamment la dimension constructive et non contemplative de l'opération d'intellection des objets perçus, ainsi que la différence entre un schème et une image. Pour rendre compte du rôle joué par l'imagination dans les opérations de perception, de mémorisation et d'invention, ce qui correspond à la première et à la seconde synthèse active de l'entendement, le philosophe propose sa propre définition du schéma, dont les termes, en dépit du rappel de leur racine grecque, trahissent facilement la dette vis-à-vis de la formulation kantienne:

229 Ibidem, p. 151.

230Nous utilisons les guillemets car le problème n'est pas véritablement énoncé comme tel par Bergson, qui affirme seulement en hapax, dans l'essai « L'effort intellectuel », la nécessité d'intervention d'un « schéma » ou d'une « représentation schématique ». Voir Henri BERGSON, « L'effort intellectuel », *L'énergie spirituelle*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1922, p. 170 et p. 175.

> Comment tant d'images diverses tiennent-elles implicitement dans une représentation simple ? Nous aurons à revenir sur ce point. Bornons-nous pour le moment à mettre sur la représentation simple, développable en images multiples, un nom qui la fasse reconnaître : nous dirons, en faisant appel au grec, que c'est un *schéma dynamique*. Nous entendons par-là que cette représentation contient moins les images elles-mêmes que l'indication de ce qu'il faut faire pour les reconstituer[231].

Pourquoi Bergson le qualifie de « dynamique » ? L'épithète ne fait pas seulement allusion aux *procédés* de construction des concepts dont nous parle Kant, mais indique une *ré-orientation praxique du schématisme.* De là dérivent une série de différences qui affranchissent Bergson du prisme kantien, en montrant la spécificité de son approche du schéma ainsi que l'importance d'une telle reformulation pour une théorie des images médiatiques. Sans pouvoir les détailler, nous nous contenterons ici de les énumérer en renvoyant le lecteur à quelques travaux qui approfondissent certains des aspects les plus novateurs[232] :

1) Le schéma de Bergson ne vise pas tant l'établissement d'une connaissance théorique que la *réponse à une situation donnée,* qui exige un effort intellectuel spécifique. Que ce soit pour retenir une leçon, se souvenir des vers d'un poème, apprendre les pas d'une valse ou encore jouer aux échecs, selon les exemples étalés tout au long de l'article, le schématisme est une opération qui ne concerne plus l'appréhension perceptive et la recognition conceptuelle du sensible, mais est d'emblée *orientée vers un usage possible de cette connaissance.*

2) En vertu de cette dimension pratique, *le schéma ne saurait être assimilé à une représentation,* pas même sous une forme « pure ». Nous avons vu que Kant distingue le schéma d'une image. Bergson, peu préoccupé de se démarquer de l'empirisme et soucieux au contraire d'aller à l'encontre de la thèse de Taine pour lequel les images « constituent le tout de notre vie mentale », va beaucoup plus loin dans les raisons d'une telle distinction. Pour les comprendre, il faut effectuer un bref détour par une étude antérieure, le premier chapitre de *Matière et mémoire,* intitulé « De la sélection des images pour la représentation. Le rôle du corps ». C'est dans cet ouvrage que Bergson présente le cadre philosophique général à partir duquel apparaît clairement que la différence entre le schématisme kantien et le sien est dictée par une différence entre deux manières de rendre compte de la perception. Suivant une problématisation classique depuis la phénoménologie kantienne, l'ensemble des choses existantes serait une image.

231 Ibidem, p. 161.

232Voir notamment Jean-Claude DUMONCEL, « Le schématisme de Bergson, entre possibles et virtuel », Dossier « Bergson dal vivo », sous la direction de Federica BUONGIORNO, Rocco RONCHI et Caterina ZANFI, *Lo Sguardo - rivista di filosofia on line,* n° 26, 2018 (I).

L'originalité vient du fait que Bergson se passe d'une conscience *au sein de laquelle* et *pour qui* ces images se constitueraient comme telles - à savoir le sujet transcendantal, qui échappe à toute détermination empirique pour être condition nécessaire à une connaissance des phénomènes. L'image, affirme Bergson, est autonome de tout sujet parce que le sujet lui-même est une image parmi d'autres - qui n'occupe, à ce titre, aucune position surplombante. Ainsi, « c'est le cerveau qui fait partie du monde matériel, et non pas le monde matériel qui fait partie du cerveau »[233] . L'univers se trouve décentré, se constituant en un pur plan d'immanence, et c'est alors *le type de variation que le corps peut introduire* au sein de cet univers matériel qui passe au premier plan de l'analyse. L'intervention nécessite d'un acte perceptif caractérisé par deux opérations: a) une sélection d'images au sein de cet univers fait d'images, b) une action à partir de cette sélection grâce à « des images particulières dont le type m'est fourni par mon corps ». Ou plus précisément : une sélection d'images *en vue* d'une certaine action[234].

3) De là, une troisième différence: *le schématisme bergsonien est une opération sensori-motrice.* Parce que mon corps (davantage qu'une conscience-réceptacle) est requis pour assurer une transformation des images en signes pragmatiques, parce que ces signes visuels m'affectent au point d'un ébranlement cérébral et déclenchent des gestes, *le mouvement, la réaction et l'action* viennent prendre la place de la *représentation* à la suite d'une perception des choses. Seulement, elles ne peuvent le faire sans une médiation à la fois corporelle et mentale, faite d'automatismes et d'efforts. C'est ici qu'intervient le schéma : les images qui ont été sélectionnées sont travaillées pour l'établissement d'une esquisse, d'une « image abstraite », d'un « plan amassé », décrit suivant un fonctionnement vertical et non horizontal comme lorsqu'on associe deux images, qui va servir à la réalisation d'une action ou à l'adoption d'un comportement requis par une situation. Le schéma est dit « sensori-moteur » parce qu'il occupe cette place intermédiaire entre une sensation et un mouvement :

> La partie utile de cette représentation n'est ni purement visuelle ni purement motrice ; elle est l'un et l'autre à la fois, étant le dessin de relations, surtout temporelles, entre les parties successives du mouvement à exécuter. Une représentation de ce genre, où sont surtout figurés des rapports, ressemble beaucoup à ce que nous appelions un schéma[235].

233 Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, Puf, Paris, 8ème édition, 2008, p. 13.

234 Anne SAUVAGNARGUES insiste sur le fait que la perception n'est pas une donnée de laquelle on peut partir comme la postule la phénoménologie, mais émerge dans cet interstice ouvert entre les images et la réaction où logent également le schémas sensori-moteurs. « Le sujet cinématographique, de l'arc sensori-moteur à la voyance », Deleuze et le cinéma. Prolégomènes à une esthétique future ?, *Cinéma*, Vol. 16, n° 2–3, 2006, pp. 96–114.

235 Henri BERGSON, *op. cit.*, p. 190.

Bergson réitère la différence entre le schéma et le *skhema* avancée par Kant, mais en la réorientant singulièrement vers une sémiotique pragmatique, ce qui explique pourquoi le schéma est lui-même à comprendre comme un procédé dynamique. En dépit des distances vis-à-vis de la thèse de Taine et de sa sur-valorisation de la dimension visuelle dans son modèle associationniste, cette dernière demeure malgré tout importante :

> C'est bien *en fonction d'images réelles ou possibles* que se définit le schéma mental, tel que nous l'envisageons dans toute cette étude. Il consiste en une *attente d'images*, en une attitude intellectuelle destinée tantôt à préparer l'arrivée d'une certaine image précise, comme dans le cas de la mémoire, tantôt à organiser un jeu plus ou moins prolongé entre *les images capables de venir s'y insérer*, comme dans le cas de l'imagination créatrice[236].

4) Il y a une ultime différence, que nous allons creuser un peu plus loin dans le chapitre car elle s'avère précieuse pour la compréhension des mécanismes à l'œuvre dans l'agencement médiatique sémiocapitaliste, mais que nous voudrions signaler dès maintenant : *le schématisme bergsonien implique une dimension technique et outillée* largement occultée par l'explication du schéma qu'en donne Kant. Que ce soit par la simple articulation de la langue pour la mémorisation d'un poème, ou plus directement par le fouillage des notes de bas de page d'un livre et l'usage d'un miroir pour l'apprentissage d'une valse, c'est toute une *matérialité du schème sensori-moteur qui se déploie*, susceptible d'« extérioriser » le procédé de schématisation de l'esprit vers des objets immédiatement techniques. Pour conclure sur le schématisme reformulé par Bergson, nous pourrions finalement le décrire comme une « image performative », qui est à distinguer d'une représentation en ceci que le corps retient pour agir une « puissance des images, et non leur forme extérieure et apparente »[237]. Chez Bergson, il en va d'une activité neurologique de l'esprit définie en termes de « stimuli », d'« excitations nerveuses » et de « réflexes ».

La double vie du cliché (kinostructures)

Avec *Cinéma 1,* Deleuze entend récupérer les apports matérialistes de ce chapitre de *Matière et mémoire* pour la réalisation d'une taxinomie, une « classification des images et des signes » qui se présente surtout comme une taxinomie des images du cinéma. La

236 Ibidem, p. 199.
237 Ibidem, p. 201.

raison est la suivante : les images du cinéma ont sur les autres images (telles le dessin ou la photographie) l'avantage de mettre le mouvement au centre de leur *modus operandi*, en dépit du montage de photogrammes discontinus qui préside à leur maniement sur le plan technique. Elles donnent à saisir plus facilement le dépassement de la dichotomie entre images mentales et mouvements du monde physique, et font des images les éléments d'une sémiotique pragmatique à part entière. Certes, il s'agit d'une application du concept d' « image-mouvement » pour le moins contestable, affirme Deleuze. Non seulement en raison de la critique que Bergson émet à l'égard du médium cinématographique, émergeant au moment même de ses écrits (*L'évolution créatrice*, 1907) – et sur lequel Deleuze se défend d'entrée de jeu en affirmant que « l'essence d'une chose n'apparaît jamais au début, mais au milieu ». Mais surtout parce que, comme le montre Deleuze lui-même au chapitre 4, *c'est l'univers lui-même qui fait son cinéma,* de telle sorte que l'image-mouvement, que l'on peut définir comme image *cinématographique,* cesse de fait d'être l'équivalent de l'image produite dans le médium *du cinéma*. Chez Bergson l'image est en effet l'autre nom de la matière, d'où résulte que tout est image (mon cerveau, mon corps, les objets). Mais cette matière n'est pas statique. « Toutes les choses, c'est-à-dire toutes les images, se confondent avec leurs actions et leurs réactions : c'est l'universelle variation », commente Deleuze (IM, 86). Dans la mesure où percevoir c'est recevoir du mouvement (« image-perception ») pour restituer du mouvement (« image-action »), la perception ni humaine ni mécanique. Selon l'inquiétante formule de Deleuze l'œil est « dans les choses » (IM,117). Bergson semble dépasser de loin la radicalité d'un Vertov, par la thèse d'un « cinéma en soi » qui n'a nullement besoin de passer par un ciné-œil, ni par les images produites par le ciné- œil (au sens courant qu'on donne au terme image), pour être défini à partir des « kinostructures » des images en mouvement. Le schème sensori-moteur devient donc *partie intégrante d'un fonctionnement vital*.

Mais, dès lors, comment comprendre que Deleuze use du cinéma pour rendre compte de l'image-mouvement, ainsi restreignant considérablement la portée des images en leur qualité de signes pragmatiques pour l'ensemble des actes, soient-ils humains, mécaniques, animaux, végétaux, minéraux, ayant cours dans un univers matérialiste ? Dire que le cinéma participe de ce vitalisme, en vertu du geste de re-signification de l'art et de redéfinition de ses visées, est une explication plausible[238], mais pas encore une

238 Comme l'affirme Anne SAUVAGNARGUES: « Ce couplage entre signe et puissance convient à une philosophie de la force, de la composition des vitesses et lenteurs que Deleuze élabore avec Spinoza dans les années mille neuf-cent quatre-vingt sous le titre d'éthologie et à laquelle il donne parfois, par hommage à l'égard de Simondon, le nom d'heccéité. *Penser la force selon la sémiologie et l'éthique, le signe*

justification : si les opérations sémiotiques de l'art sont indéniables, il faut encore une sémiotique pour les rendre possibles, dont l'existence ne dépend ni de l'art, ni de cet art en particulier qu'est le cinéma. Notre propos n'est pas ici de discuter l'immense contribution à une esthétique du septième art que sont les deux tomes de *Cinéma*. Ni le changement des coordonnées philosophiques de ce texte - l'intérêt de l'approche de l'image-mouvement par les images du cinéma étant de *dés-anthropologiser la perception*, en montrant comment l'élaboration de schèmes sensori-moteurs n'est pas le seul fait de centres d'indétermination doués d'une conscience qui serait transcendantale et transcendante. Mais nous sommes de l'avis que l'intuition bergsonienne d'un univers matériel fait d'images-mouvements, de flux d'images et de coupures mobiles engagées dans le cours quotidien du monde, dépasse les problèmes posés par la sémiotique du cinéma. Et c'est Deleuze lui-même, avec le dernier chapitre de *Image-mouvement* et le premier de *Image-temps,* qui nous en persuade le plus.

Le problème affronté dans ces deux chapitres concerne bien le cinéma. Sous l'effet de causes multiples, certaines sociales et économiques, d'autres plus directement esthétiques, une brèche s'ouvre qui rend inévitable le basculement à un autre type d'image au cinéma. Pour la comprendre, est avancée l'hypothèse d'une « crise de l'image-mouvement », cette situation où se trouvent les personnages d'un film de ne pas pouvoir embrayer une action face à des événements pour lesquels ils ne sentent pas taillés et qui le rendent comme impuissants à réagir : « Ce qui est d'abord compromis, partout, ce sont les enchaînements situation-action, action-réaction, excitation-réponse, bref les liens sensori-moteurs qui faisaient l'image-action » (IM, 279). Mais, sur fond d'une explication sur l'émergence d'une « nouvelle sorte d'image » du cinéma, avec films et cinéastes à l'appui, Deleuze nous livre les clés pour une compréhension du fonctionnement du schème sensori-moteur *tel qu'il advient en dehors des écrans* :

> Voilà que, *dans une situation ordinaire et quotidienne*, au cours d'une série de gestes insignifiants, mais obéissant d'autant plus à des schèmes sensori-moteurs simples, ce qui a surgi tout à coup, c'est une situation optique pure pour laquelle la petite bonne n'a pas de réponse ou de réaction (IT, 8)

> Les *situations quotidiennes et même les situations-limites ne se signalent par rien de rare ou d'extraordinaire*. Ce n'est qu'une île volcanique de pêcheurs pauvres. Ce n'est qu'une usine, une école... Nous côtoyons tous cela, même la mort, même les accidents, *dans notre vie quotidienne* ou en vacances. Nous voyons, nous subissons

et l'affect, définit la vocation de l'art comme symptomatologie, capture de forces et images », « L'affect de la force », *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2015, p. 59-60.

> plus ou moins une puissante organisation de la misère et de l'oppression. Et justement nous ne manquons pas de schèmes sensori-moteurs pour reconnaître de telles choses, les supporter ou les approuver, nous comporter en conséquence, compte tenu de notre situation, de nos capacités et de nos goûts (IT, 31).

L'île volcanique de *Stromboli* ou la petite bonne de *Umberto D*. appartiennent bel et bien à l'univers cinématographique. Mais c'est en contraste avec le tissu des images-mouvements de la vie ordinaire que peut naître une image-temps ; c'est le *spectateur* du cinéma, hébété devant la beauté de l'art dans une réinterprétation du sublime kantien en clé romantique, qui offre le modèle pour la construction du personnage d'un film néo-réaliste[239]. Bref : l'image-mouvement, enclenchant la production incessante de schèmes sensori-moteurs pour percevoir, réagir et se comporter sur le plan d'un agencement machinique des corps n'est ni seulement ni principalement une image du cinéma, mais la structure même de l'ensemble de nos perceptions et de nos actions. En ces conditions, le cinéma n'est qu'un agent technique ouvrant la perspective d'un tel agencement machinique.

Toutefois, pour qualifier la kinostructure, Deleuze sent la nécessité d'introduire un nouveau terme, le *cliché*, avec la définition qui suit : « Un cliché, c'est une *image sensori-motrice de la chose* ». On est en droit de se demander pour quelles raisons une image sensori-motrice de la chose, dont Deleuze a été rendu compte sous le concept d'image-mouvement mériterait la mobilisation d'un nouveau concept, en convoquant, qui plus est, la même théorie d'une perception sélective des images bergsonienne. S'agit-il de la volonté de réaffirmer la pertinence du modèle de l'image cinématographique pour penser l'image-mouvement ? Ou encore du désir de placer sur deux plans distincts les schèmes sensori-moteurs ordinaires et ceux offerts par le cinéma narratif de l'entre-deux-guerres ? Si ces deux hypothèses, trahissant le cinéphile derrière le philosophe, ne sont pas à exclure, une lecture attentive des passages sur le cliché relève bien d'autres couches, et notamment *l'ancrage socio-économique du cliché dans des coordonnées historiques identifiables*. C'est la civilisation de l'image contemporaine, rebaptisée par Deleuze de « civilisation du cliché », qui fournit le cadre socio-historique de la nécessité d'une distinction entre le schème sensori-moteur et le cliché. Comprenons. Au niveau de leur *fonctionnement machinique,* le schème et le cliché sont identifiables comme « image-mouvement » : les deux reçoivent du mouvement des images du monde, les deux sélectionnent dans ces

239 « Mais c'est maintenant que l'identification se renverse effectivement : le personnage est devenu une sorte de spectateur », Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image Temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 9. (Désormais IT).

images celles qui les intéressent, en vue de restituer du mouvement sous la forme de comportement ou d'action. Le schème comme le cliché opèrent donc pour assurer les fonctions vitales dans un univers matériel. Mais tout change sitôt que l'on saisit ce machinisme à l'aune du *fonctionnement social* des deux procédés. On n'a dès lors affaire ni au même type de sélection, ni au même type de fonction vitale. Comme Deleuze le précise, « nous ne percevons ordinairement que des clichés » pour cette raison que nous sélectionnons les images sur la base de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques ou de nos exigences psychologiques (IT, 32), autrement dit en fonction d'une *situation* dictée par un certain état des corps dans un agencement social. Or, les raisons d'une telle sélection, ôtant aux images du monde à la fois leur plénitude (nous ne percevons jamais tout) et leur force d'affectation (nous percevons toujours moins), sont à chercher du côté d'un impératif de survie, qui se traduit moins en réactions aux images du monde qu'en *esquives et évitements* pour poursuivre les actions ordinaires : « Nous avons des schèmes pour *nous détourner* quand c'est trop déplaisant, *nous inspirer de la résignation* quand c'est horrible, *nous faire assimiler* quand c'est trop beau » (IT, 31-32). Face à la force de certaines images du monde, à leur pouvoir d'affection qu'on n'arrive plus à soutenir, le cliché se présente comme la solution en sa qualité de *schème réparateur de l'enchaînement sensori-moteur brisé par une nouvelle sorte d'image* :

> On se demande ce qui maintient un ensemble dans ce monde sans totalité ni enchaînement. La réponse est simple : ce qui fait l'ensemble, ce sont les clichés, et rien d'autre. Rien que des clichés, partout des clichés... (IM, 281).
>
> Ce sont ces images flottantes, ces clichés anonymes, qui circulent dans le monde extérieur, mais aussi qui pénètrent dans le monde intérieur, si bien que chacune possède en soi que des clichés psychiques par lesquels il pense et il sent, se pense et se sent, étant lui-même un cliché parmi les autres dans le monde qui l'entoure. Clichés physiques, optiques et sonores, et clichés psychiques se nourrissent mutuellement. Pour que les gens se supportent, eux-mêmes et le monde, il faut que la misère ait gagné l'intérieur des consciences et que le dedans soit comme le dehors. (IM, 281).

Continuer à exister lorsqu'on est rendu à l'impuissance implique de se réfugier dans le cliché. On comprend que loin d'être un équivalent du schème sensori-moteur, le cliché réparateur correspond bien plutôt à sa dégradation, par le passage de la *force des signe*s, telle qu'elle est décrite dans le cadre d'une sémiotique pragmatique, à la *forme des représentations*, appartenant aux signes signifiants de l'agencement d'énonciation du sémiocapitalisme. Que ces formes aient une efficace, et donc une sorte de « force » malgré tout, s'explique d'une part par les mécanismes d'une « machine à signification »

ordonnançant une réalité dominante, d'autre part et surtout parce que le cliché, épousant les traits fonctionnels du schème sensori-moteur, vient imperceptiblement prendre sa place dans nos modes de perception ordinaires. Si nous avons insisté sur la nécessité de comprendre l'image-mouvement en dehors des écrans du cinéma, c'est précisément parce que les images médiatiques se démultipliant par leur circulation exponentielle viennent se glisser dans notre vie quotidienne, *s'assimilant en tout et pour tout au flux d'images de l'univers matériel bergsonien*. Par cette assimilation entre le cliché et le schème, le sémiocapitalisme parvient ainsi à la formule parfaite d'une efficace maximale avec une force nulle des images, et dont la dangerosité se mesure précisément à l'aune de cette nullité[240].

Avant d'en venir à la manière dont les signes visuels deviennent des représentations-clichés - ce qui requiert un glissement du cliché en tant que procédé de schématisation (1) au cliché en tant que forme stéréotypée (2), nous voudrions souligner que le raccord que nous avançons entre le cliché et le sémiocapitalisme ne relève pas d'une pression interprétative exercée sur les textes. Que ce soit par la convocation des écrits de l'écrivain Don Passos, qui parle d'« actualités » au sens de « nouvelles entremêlées d'événements politiques et sociaux, de faits divers, d'interviews et de chansonnettes », par l'exemple des films *Bye Bye Braveman* de Lumet avec « les nouvelles récentes des journaux », et *Taxi Driver* de Scorsese, le chauffeur étant transformé par les médias en « héros national d'un jour, accédant à l'état de cliché », on retrouve chez Deleuze l'idée d'une « organisation de la misère » imputable à un « pouvoir » dont le pouvoir est celui d'édifier et d'orchestrer ce « règne des clichés » :

> Comment ne pas croire à une puissante organisation, à un grand et puissant complot, qui a trouvé les moyens de faire circuler les clichés, du dehors au dedans, du dedans au dehors ? Le complot criminel, comme organisation du Pouvoir, va prendre dans le monde moderne une allure nouvelle, que le cinéma s'efforcera de suivre et de montrer (IM, 282).

Si on a toutes les raisons pour croire que le ton de ce passage est ironique - Deleuze jouant d'un champ sémantique et lexical propre aux théories complotistes avec leur tendance simpliste à identifier un « Pouvoir », il n'en demeure pas moins que la *dégradation de la forces des signes en formes stéréotypées* est dans ces pages conclusives de

240 « Ce qui rend l'information toute-puissante (le journal, la radio, puis la télé), c'est sa nullité même, son inefficacité radicale. L'information joue de son inefficacité pour asseoir sa puissance, sa puissance même est d'être inefficace, et par-là d'autant plus dangereuse » (IT, 352-353).

Cinéma 1, comme le sera dans les pages conclusives de *Cinéma 2*, un fait attribué comme tel aux médias, dans leur double versant « information » et « marketing ». La fabrication et la propagation des clichés dépend donc d'un système politico-économique, largement identifiable avec le capitalisme, qui tisse sa fine toile grâce à l'action continue d'appareils techniques et énonciatifs tels que radios, télévisions, microphones, magazines (IM, 283), ou plus récemment le réseau informatique (IT, 352).

Cartes d'identité et jeu de rôles sur l'échiquier social capitalistique

L'assujettissement social

Nous avons fait valoir en première section du chapitre que le capitalisme se déploie sur un plan économique par un système de valorisation des biens, des activités et des services, et sur un plan social et politique, en assurant le maintien d'un ordre où les places et les fonctions font l'objet d'une *assignation*. Nous reviendrons au dernier chapitre de cette étude sur ce qui fait le trait d'union entre ces deux versants, en montrant l'importance des mécanismes de « subsomption réelle » qui rendent ces assignations profitables du point de vue de la division sociale du travail, et dont l'omission serait une grave erreur, puisqu'elle conduirait à confondre, à l'instar de Jacques Rancière et Alain Badiou, les sociétés capitalistiques et les démocraties de la Grèce Antique[241]. Pour l'heure, sans quitter de vue l'horizon d'une critique économique du capitalisme, nous souhaitons expliciter *la manière dont la ségmentarisation et l'assignation sociales se réalisent au moyen des clichés*. Parce qu'ils instruisent nos schèmes sensori-moteurs beaucoup plus directement que ne le font des signes linguistiques, sonores ou numériques, les clichés servent en effet à fournir à chacun une « carte d'identité » valable pour circuler dans le monde social, et à nous munir des outils pour nous y reconnaître. Ce qui revient à dire que les fonctions référentielle, représentative et signifiante du « triangle sémiotique », lorsqu'elles sont appliquées aux images, possèdent une force d'ordonnancement, de catégorisation et d'évaluation qui déteignent sur la manière dont nous nous percevons nous-mêmes à travers cet ordre, ces catégories et la valeur sociale qui leur est conférée. Chez Deleuze et Guattari, ce procédé prend le nom d'*assujettissement,* forme passive de la subjectivation.

241 « Rancière's and Badiou's political theories are utterly incapable of analyzing « types of subjectivity », since for these authors there is only one subjectivation process and it is always the same, whether they are dealing with the Greek polis, the slave revolt in ancient Rome, or the French, Russian or Chinese revolutions, or May '68 », Maurizio LAZZARATO, *Signs, machines, subjectivities*, *op. cit.,* p. 19.

Comme chez Foucault[242], le terme ne désigne pas suivant son sens courant l'état d'obéissance ou de soumission du sujet à un pouvoir exogène, mais indique la *production d'un sujet qui ne préexiste pas aux opérations de pouvoir qui en nécessitent l'existence*. Les enjeux de son existence sociale le placent en « position terminale », au bout d'une chaîne de façonnements tant matériels qu'immatériels requérant le déploiement d'objets, d'architectures, de signes et de techniques les plus diverses.

Nous avons vu en vertu de quels mécanismes une conception pragmatique des signes peut déteindre sur la sémiologie dominante : la « machine à signification » dénote, nomme et produit une réalité dominante. Lorsque la production de cette réalité concerne les sujets assujettis, le système de signes signifiants s'avère d'autant plus efficace. Rappelons à cet effet que pour introduire le concept d'assujettissement Deleuze et Guattari se réfèrent au passage des *Appareils idéologiques d'État* où Althusser décrit la situation d'une interpellation. C'est la réponse sensori-motrice de celui qui se tourne au signe sonore de « Hé, vous là-bas ! » qui offre le cadre de sa « constitution en sujet » (MP, 162). Or, en nous appuyant sur les écrits de Guattari à propos des médias et sur certaines analyses sociologiques, nous voudrions émettre l'hypothèse que la présence massive de signes visuels dans nos cadres de perception fonctionne comme une interpellation – une interpellation qui outre crier « vous » instruit ce « vous » de manière précise. Sa place, les attributs dont elle est censée être porteuse et les comportements à adopter instruisent la subjectivité au moyen des images médiatiques. Certes, on peut rétorquer que les sociétés dont le fonctionnement nécessite un quadrillage social en vue d'une distribution du rôle et des tâches qui incombent à chacun, ont toujours existé, qui ne passent ni par des signes visuels, ni même par des signes. Ainsi, dans certaines sociétés traditionnelles nous trouvons des rites de passage de l'enfance à l'âge adulte, des séparations spatiales entre hommes et femmes, des fonctions rattachées à des figures sociales tels les sages ou les prêtres, sans avoir besoin de déployer l'arsenal d'images du cinéma, de la télévision ou de la publicité de nos sociétés capitalistes. Le patriarcat s'est passé de médias en comptant à peine sur les ressorts de la tradition, sans que cela ne lui ait empêché de se porter très bien jusqu'à nos jours. Mais en un sens seulement. Nous pouvons en effet opposer à cette objection deux arguments. Le premier concerne la réduction des signes visuels aux seuls signes véhiculés par des supports techniques. Nous avons vu avec Bergson que la distinction entre images et images mentales tendait à perdre de sa pertinence et de sa

242 Nous avons esquissé brièvement le thème de l'assujettissement chez Foucault en rappelant que le détenu participe au dispositif de surveillance en intériorisant le regard du surveillant, en raison de son impossibilité de savoir s'il est actuellement vu. Voir ci-dessus, pp. 98-100.

tonicité : la perpétuation de rites, la séparation spatiale genrée ou l'importance de certaines figures sociales non seulement prennent appui sur une visibilité (voire d'une ostentation) des signes visuels, comme elles se traduisent en référentiels visuellement disponibles, structurant les comportements par les processus classiques d'identification – les femmes d'une communauté sont pour les jeunes filles de telles figures visuelles. Le deuxième argument, plus ancré dans les problèmes du sémiocapitalisme, réévalue la portée des opérateurs sémiotiques matériels techniques, et en particulier les images dans leur existence d'images-objets, à l'aune d'un « tournant médiatique » dans le fonctionnement des sociétés capitalistes à partir des années 1930. Pour saisir l'efficace des clichés dans les procédés d'assignation et d'assujettissement social, incomparable à notre sens avec celle tout autre signe signifiant, textuel ou littéraire, nous allons effectuer une démonstration en explorant deux concepts : celui de *représentation*, qui nous permet de spécifier un trait supplémentaire de la sémiologie capitalistique, et celui de *re-territorialisation*, qui se propose davantage de saisir la manière dont est mis en place un « schème sensori-moteur réparateur collectif ».

A) Banania et Babette : types, stéréotypes, clichés

Dans le triangle sémiotique, la représentation occupe une place intermédiaire entre la dénotation et la signification. Analysée par Guattari dans « Sens et pouvoir », elle est associée à la *production d'images mentales* qui permettent de subsumer le réel dénoté avant que l'on puisse lui attribuer une signification. Si l'on prend l'exemple donné par Guattari, la jupe *dénote* l'appartenance à un genre, *selon une certaine représentation* que l'on se fait de la femme, et dont dérivent entre autres ses attributs vestimentaires. C'est à partir de cette représentation que le port de la jupe ira recevoir une valeur positive ou négative (c'est-à-dire conforme ou non aux significations dominantes) suivant la situation qui met en jeu le corps qui l'endosse : s'il s'agit d'une personne de sexe masculin ou féminin, d'un prête ou d'un travesti, s'il s'agit de quelqu'un rentrant dans une salle de cours ou bien de quelqu'un défilant pour le Carnaval[243]. Nous possédons ainsi un réservoir d'images qui, bien que qualifiées de *mentales,* n'appartiennent pas à la conscience individuelle. Rappelons que l'une des premières tâches des sciences sociales a été précisément de distinguer ces deux

243 « Si je reviens tout à l'heure dans cette salle habillé d'une robe, en soi cela n'a pas de sens, mais cela en prendra un si je prétends me classer dans la catégorie des travelos ; mais si nous sommes dans un séminaire de curé, cela aura un sens bien différent. Dans un asile psychiatrique, les choses s'interpréteraient différemment encore : « tiens il n'est pas bien aujourd'hui, voilà qu'il met une robe ». Tout changera selon qu'on me considère comme un curé, un juge, un fou ou un travelo », RM 211-212.

niveaux - l'opération d'appréhension du monde réel et la manière dont une société produit des images censées valoir collectivement. Mais pour conclure aussitôt à l'impossibilité de maintenir ces deux niveaux séparés : les individus sont pour ainsi dire *traversés par des représentations collectives*[244]. Max Weber, affirmait déjà que ces « images flottant dans la tête » ont « une importance causale considérable, souvent même dominante, pour la nature du déroulement de l'activité des hommes réels »[245]. Chez Moscovici nous retrouvons cette dimension pragmatique des représentations, rappelant les traits fonctionnels du cliché en sa qualité de schème sensori-moteur, mais avec cette importante précision :

> Si une représentation sociale est une « préparation à l'action », elle ne l'est pas seulement dans la mesure où elle guide le comportement, *mais surtout dans la mesure où elle remodèle et reconstitue les éléments de l'environnement où le comportement doit avoir lieu*. Elle parvient à donner un sens au comportement, à l'intégrer dans un réseau de relations où il est lié à son objet[246].

Que la jupe, la casserole, des cheveux longs et soyeux appartiennent à la représentation sociale de la femme ne signifie pas que la présence constante de ces attributs à notre perception instruit à peine le comportement des femmes, mais que se créent *les conditions collectives d'une telle assignation*, par une accoutumance à ces signes tant de la part des femmes que des hommes et des enfants, qui finissent par les accepter, les naturaliser et les ériger en normes. La « production d'une réalité dominante » transite nécessairement par de telles représentations sociales. D'une part, car il ne peut y avoir de réalité sociale, par exemple un rapport d'exploitation économique ou un rapport de domination de genre, qui puisse être socialement acceptée sans que ne les soient d'abord ses modèles subjectifs. Il faut que les femmes acceptent d'être « assignées femmes » pour que vienne à être naturalisée leur exploitation domestique par la réalisation de tâches ménagères non rétribuées. D'autre part, car il ne peut y avoir de norme sociale sans la préalable constitution d'unités subjectives aux contours bien définis auxquelles ces normes s'appliquent. Ces individus-types, sorte d'*universaux sociaux* subsumant tous les membres censés appartenir à une catégorie à partir de tel ou tel trait biologique, physiologique ou ethnique, reçoivent chez Deleuze et Guattari le nom d'« unités molaires ». Désignant une masse compacte et ossifiée (du latin *moles*), ce terme est choisi pour indiquer la fixation d'entités unifiables, totalisables et organisables - tels *le* père, *le* pénis et *le* vagin de

244Emile DURKHEIM, *Représentations individuelles et représentations collectives*, Revue de Métaphysique et de Morale, tome VI, Paris, 1898.

245 Max WEBER, *Economie et société*, « Agora », Pocket, 1995 (1921), p. 42.

246 Serge MOSCOVICI, *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, PUF, 1976 (1961), p. 47.

l'analyse freudienne (MP, 39-40). Comme exemplairement dans le discours de la psychanalyse, ces entités sont toujours le résultat d'un processus d'assujettissement. Essayant de cerner « le coup de force » derrière la création du besoin de ces identités closes et assignées, la sociologue Liane Mozère montre qu'elles servent à nous « mouler » à la faveur d'un agencement social *qui possède déjà ses codes et ses étalons de normativité*[247]. Le moulage auquel on a affaire en tant que subjectivité non encore assujettie procède par normalisation en s'appuyant sur l'étalon particulier de chaque individu-type et sur l'étalon absolu d'un « modèle d'identification majoritaire » (homme, adulte, blanc, hétérosexuel, riche).

Pour comprendre ce point, nous allons nous référer à deux campagnes publicitaires de la firme italienne *Dolce & Gabbana*), l'une de 2007, l'autre de 2018. Sur la première, nous voyons un groupe d'hommes, certains torse nu, aux abdominaux dessinés, débout, en train d'encercler une femme qui se trouve par terre, dont la posture indique qu'elle essaie de se délivrer d'une force physique exercée sur elle par un homme qui l'immobilise. Sur la deuxième, en format clip-vidéo, une femme asiatique tente de manger divers plats italiens (une pizza, des pâtes, un cannolo sicilien) avec des baguettes chinoises, ce qui suscite une certaine gêne et un rire contraint. Notons d'emblée que dans aucune de ces deux publicités il n'est question de ce que la firme est censée vendre, à savoir des vêtements de luxe. Comme si le plus important était ailleurs, dans la production de modèles subjectifs allant de pair avec la marque. Les individus-types présents en ces images sont trois : l'homme, la femme et l'asiatique. Moulées dans des normes de leur catégorie, assignées à leurs places, ces figures présentent des caractéristiques aisément identifiables : l'homme répond à la catégorie « homme », par l'exhibition d'une force musculaire et physique capable de dominer le corps d'une femme ; la femme répond à la catégorie « femme », du fait de ses longues cuisses, de ses cheveux longs, d'un rouge à lèvres au rouge prononcé et de ses talons, ainsi que de l'élégance qui se dégage d'un tel accoutrement ; enfin l'asiatique, outre à répondre à la catégorie de femme, performe l'« asiatique » à coup de baguettes et par la manière policée d'exprimer son embarras. Or, à ce moulage qui assigne chacun à sa place s'ajoute une deuxième opération, qu'on peut appeler une « majoration » : *c'est le modèle subjectif majoritaire homme-adulte-blanc-hétérosexuel-riche qui va déterminer la place des autres modèles subjectifs* et la normalisation correspondante. Dans la première affiche publicitaire, nous n'avons pas seulement affaire à la femme mais encore à la

247 Liane MOZERE, « Devenir-femme chez Deleuze et Guattari. Quelques éléments de présentation », *Cahiers du Genre*, vol. 38, no. 1, 2005, pp. 43-62.

« femme-pour-l'homme-blanc-hétérosexuel », et c'est relativement à des canons de beautés par lui définis qu'elle peut être considérée comme désirable (mince, féminine et soumise). Dans la deuxième publicité, nous n'avons pas seulement affaire à une femme asiatique mais à l'« asiatique-pour-l'homme-blanc-hétérosexuel », relativement à ce qu'il imagine être sa connaissance des habitudes culinaires européennes et son maintien dans une posture gracieuse et obéissante face au ridicule auquel elle est exposée. Que ces publicités aient déclenché un tollé, au point d'être immédiatement retirées des panneaux, des écrans et de tout autre support matériel, dit beaucoup eu égard à une conscientisation grandissante du sexisme et du racisme des médias de la part des concernés, à savoir les femmes - en l'occurrence espagnoles, et les Chinois[248]. Mais il nous renseigne autant sur le degré d'assujettissement social qui résulte de la manière dont les médias fonctionnent sur le plan sémiotique.

Figure 10. Visuel de la campagne publicitaire (affiches) de la firme D&G, janvier 2007.

248 En janvier 2007, le visuel de la campagne publicitaire de la marque italienne D&G est la cible de nombreuses critiques et attaques en justice. En Espagne, l'Institut espagnol de la femme et une association de consommateurs exigent son retrait auprès d'un gouvernement qui a fait de la violence faite aux femmes une des priorités. En Grande Bretagne, l'Advertising Standards Authority (ASA) fait procéder également au retrait des affiches car mettant en scène un viol collectif. Elles seront retirées par D&G le 13 mars dans le monde entier. En Chine, pour une vidéo publicitaire, le défilé « The Great Show » de la marque italienne prévu à Shanghai est annulé. Cf. Antigone SCHILLING, « Comment Dolce & Gabbana se sont mis la jeunesse chinoise à dos », *Slate*, 28 novembre 2018 (En ligne: http://www.slate.fr/story/170460/mode-dolce-gabbana-defile-chine-racisme); Asian BOSS, « How Do The Chinese Feel About The Dolce & Gabbana Controversy? », 2018 (En ligne: https://www.youtube.com/watch?v=fkdCkEprYmQ).

Figure 11. Visuel de la campagne publicitaire (vidéo) de la firme D&G à l'occasion du défilé « The Great Show » qui aurait dû se tenir fin novembre à Shanghai, 2018.

Parce que ce maniement des signes en vue de la molarisation des subjectivités s'appuie massivement sur les images, on peut s'étonner du fait que dans les textes des sociologues précédemment évoqués, aucune mention n'est faite du lien entre représentations sociales et production iconographique. Alors même que le terme « représentation » semble contenir celui d'une « *image* mentale », c'est finalement le langage qui est présenté comme le ressort principal du procédé de fixation et de normalisation molaire des sujets. Dans *Lignes de fuite*, Guattari décrit le langage comme « un harnachement, une armature qui me fait me tenir [droit], qui m'assigne une place, ses rets et qui me maintient sur les rails, sur la bonne voie, qui donne un axe à ma pensée » (LF, 8). Bref, l'autre nom de l'opération d'assignation. Il en va de même pour Moscovici, Bourdieu et Butler : les représentations sociales seraient avant tout inscrites dans le langage et performées par le langage[249]. Comment comprendre une telle prééminence des signes langagiers ? Le stéréotype (du grec *stéréos,* dur ou solide), fixant et solidifiant des modèles subjectifs à partir de quelques traits, désigne avant tout une branche de l'imprimerie qui rend possible la reproduction de textes à partir d'une matrice. C'est par métonymie qu'il en vient à signifier la présence dans les textes de figures de style peu originales que l'on use en escomptant les mêmes effets et que l'on dénomme des « clichés ». Et il faut encore attendre la fin du 19ème siècle pour que les clichés en tant que figures sociales stéréotypées désignent non plus une figure de style mais une représentation sociale discriminante, dont les figures sont surtout la Femme, le Juif, le Noir[250]. C'est cette panoplie de sujets assujettis qui constitue le contenu sémantique d'un

249 Pierre BOURDIEU, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001 et Judith BUTLER, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Éditions Amsterdam, Paris, 2004.

250 Ruth AMOSSY, *Les idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, « Le texte à l'œuvre », Paris, Nathan, 1991.

agencement collectif d'énonciation rendu possible par une situation des corps nouvelle : d'une part celle d'un colonialisme, d'un racisme, et d'un sexisme particulièrement prégnants dans les sociétés européennes de la fin du 21ème siècle, qui se reflètent ainsi dans les clichés ; d'autre part celle des techniques de reproduction elles-mêmes, de distribution à large échelle de livres, journaux, magazines et affiches, et donc de la *médiation* de ces contenus sémantiques par la littérature, la publicité ou le journalisme qui entretiennent la normativité de ces représentations sociales. Si le stéréotype et le cliché naissent de fait comme procédés littéraires ne justifie pas qu'on occulte l'importance des images matérielles dans le processus d'assujettissement social. Il nous semble au contraire que plusieurs sont les éléments sur lesquels on peut insister pour montrer que leur rôle est décisif et qu'il le devient davantage du fait du « tournant pictorial » des sociétés contemporaines :

1) Pour qu'une opération d'assignation et de conformation au modèle subjectif soit une opération réussie, il est nécessaire que la schématisation de l'individu et sa réduction à quelques traits en accord avec la stabilisation sociale capitalistique se substitue à la réalité même de l'objet représenté. Or, ceci est impossible si on choisit des représentations très stéréotypées, débouchant sur des clichés caricaturaux. *Il faut donc faire émerger une différence entre un stéréotype et une représentation sociale*, différence qui résulte grâce à l'image, bien plus évidente et immédiate qu'au moyen du langage. Prenons l'exemple de l'affiche « Y a bon Banania » de la marque *Nutrial* (1915). Selon l'analyse de l'historien Pap Ndiaye[251], le tirailleur sénégalais au visage souriant est à la fois une « invention publicitaire », associant les vertus nutritives du produit à l'effort de guerre, et une « image coloniale » qui, vantant le recrutement de forces militaires hors sol, anticipe le stéréotype du Noir ignorant, insouciant et de bonne humeur (*happy-go-lucky*). Nous avons affaire à la production d'une identité fictive, mais qui n'est pas efficace. En effet, cette image a été immédiatement perçue comme une caricature offensante des populations noires et africaines, à la fois par ceux qui en riaient comme par ceux qui étaient moqués - Léopold Sédar Senghor chantera vouloir « déchirer ces rires banania de tous les murs de France »[252] . Les traits marqués de la physionomie africaine, associés à deux aliments

251Pap NDIAYE, « Les archétypes de la colonisation : Ya bon Banania », conférence prononcée le 27 mai 2010, L'Université populaire du Quai Branly, cycle de conférences « Une histoire mondiale de la colonisation ». (En ligne : **https://www.franceculture.fr/conferences/musee-du-quai-branly-jacques-chirac/les-archetypes-de-la-colonisation-ya-bon-banania**).

252« Vous Tirailleurs Sénégalais, mes frères noirs à la main chaude sous la glace et la mort/ Qui pourra vous chanter si ce n'est votre frère d'armes, votre frère de sang ? / Je ne laisserai pas la parole aux ministres, et pas aux généraux je ne laisserai pas – non ! – les louanges de mépris vous enterrer

exotiques (farine de banane et chocolat) et à un français bancal (« y a bon », avec confusion entre les verbes être et avoir) n'ont pas besoin d'être dénichés dans les pages d'un livre, ne requièrent pas la maîtrise de la lecture ni encore moins celle des figures de style, pour frapper celles et ceux qui sont visé.e.s par le cliché. Mais il est utile de rappeler que l'affiche visait la vente de la boisson aux français blancs de métropoles, et non l'assignation subjective des noirs : l'acceptation, la naturalisation et l'utilisation d'une telle image serait pour les populations noires proprement impossible. Si le passage du dessin à la photographie a limité le recours aux clichés caricaturaux, c'est surtout parce qu'une représentation est plus appropriée que la caricature aux opérations de segmentarisation (différenciation entre types subjectifs) et d'assujettissement (fixation de chaque type) que ce registre dénigrant est devenu un choix marketing démodé et qu'une autre palette de signes, à la fois plus subtile et plus insidieuse, est venue lui donner le change pour continuer à véhiculer *comme s'il allait de soi* un modèle majoritaire et les racisme/sexisme/homophobie/colonialisme qui lui sont corollaires.

2) Dans le cadre d'un agencement d'énonciation médiatique, l'assujettissement social par le langage a besoin d'images. Les médias se présentent en effet comme un régime sémiotique mixte, usant à la fois de signes a-signifiants (couleurs, taille, vitesse) et de signes signifiants (mots, sons et images). Or, les images présentent l'avantage de fonctionner sur les deux plans. Ce sont elles qui sur un plan a-signifiant sont chargées d'attirer l'attention, qui créent de la sorte les conditions pour une situation énonciative où l'émission et la réception d'un contenu sémantique peuvent être réalisées. Le rapport de redondance entre mots et images (entre mots d'ordre et clichés), leur co-fonctionnement systématique tant dans la publicité comme à la télévision, ne sont pas un épiphénomène dans le régime médiatique contemporain, qui reçoit à ce titre l'appellatif d'*audio-visuel*. Mais la manière dont un système de signes linguistiques se sert du visuel dans une opération d'assignation molaire mérite commentaire. Prenons l'exemple de l'affiche publicitaire « Babette, je la lie et je la fouette » de la marque alimentaire *Babette* (2010), dont l'apparition sur les murs de France date de presque un siècle après Banania. Ce qui ressort au tout premier coup d'œil, c'est que les signes linguistiques occupent une place plus importante que les signes visuels. Écrits en grandes lettres, reléguant l'image en un timide arrière fond, la rendant presque superflue, les mots n'ont pas ici la même discrétion que ceux de l'affiche Panzani commentée par Roland Barthes dans

furtivement. / Vous n'êtes pas des pauvres aux poches vides sans honneur /Mais je déchirerai les rires banania sur tous les murs de France », Léopold SEDAR SENGHOR, « Poème liminaire », *Hosties noires* (1948), in *Œuvre Poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, pp. 55-56.

« Rhétorique de l'image », point à partir duquel celui-ci argue à une discursivité propre aux images. Mais force est de constater que cette affiche ne pourrait fonctionner sans l'image : nous avons affaire à une figure sans tête ni visage, que l'on devine toutefois être celle d'une femme, en raison des attributs vestimentaires et des accessoires de cuisine dont elle est assortie. La tentative d'assignation des femmes aux fourneaux (femmes susceptibles d'acheter le produit, et donc public-cible de la campagne) s'est révélée en l'espèce très maladroite, en raison d'une autre assignation, beaucoup moins consensuelle, des femmes aux violences domestiques. Du point de vue du fonctionnement des signes, il faut observer que nous avons ici affaire à une relation inversée entre les « signifiants flottants » et les « signifiants fixes » : alors que le slogan « Babette, je la lie, je la fouette et parfois elle passe à la casserole » pourrait avoir comme référent sémantique la crème Babette, l'image fixe le sens de l'affiche pour en faire une publicité d'assignation sexiste du sujet-femme.

B) Brider les désirs, créer des fantasmes : le re-territorialisation capitalistique

Après avoir montré en quel sens les mécanismes de la représentation font des images une pièce nécessaire aux opérations de l'assujettissement social, venons-en au concept de *re-territorialisation* qui sert à éclairer, quant à lui, les raisons de la reconduction de ces opérations au système capitaliste. Faisant partie d'une autre triangulation, introduite pour la première fois dans *L'Anti-Oedipe*, notamment au chapitre III.10 (« La représentation capitaliste »), la re-territorialisation peut être décrite comme le *modus operandi* propre à la socialisation capitalistique, permettant de saisir les différences irréductibles en même temps qu'une proximité de premier abord paradoxale que le capitalisme entretient avec les formes de socialisation traditionnelles. Si l'on suit le point de vue historiciste que Deleuze et Guattari adoptent dans ce premier texte, on dira que les sociétés pré-capitalistes, (les « sauvages »), tout comme les sociétés impériales (les « barbares ») s'appuient pour exister sur des *codes sociaux*, déterminant les rôles de chacun de la manière la plus durable, et qui fait pour les premiers de la tradition, de la famille ou de la tribu, pour les deuxièmes du visage du despote, sa dynastie et ses rites, un puissant ressort de transmission et de perpétuation des modèles subjectifs de ces formations sociales. Rapporté à la Terre comme socius inscripteur de ces modes d'existence codifiés, la socialisation par castes et par rangs répond au concept de « territorialisation ». Or, l'avènement du capitalisme coïncide avec un bouleversement sismique de cette fixité sociale : en effet, fonctionnant à partir de machines techniques, et non plus d'hommes qui

leur sont seulement « adjacents », la machine sociale économique cesse de dépendre des codes extra-économiques – qu'ils soient sociaux, politiques ou simplement existentiels, et son socius n'est rien d'autre que l'activité productrice elle-même qui « ne tolère aucun autre présupposé » que le capital-argent (AO, 289). Avec le capitalisme, il n'y a plus lieu de s'en tenir à la place assignée par le code, plus lieu d'obéir à une hiérarchie des figures sociales, plus lieu de respecter des valeurs socialement définies. A la fois niveleur de toute activité et libérateur de flux de désir, son décodage se répercute sur la subjectivité impliquée dans les codes sociaux, et plus exactement sur la manière dont elle en vient à être *dé-territorialisée*. Ainsi,

> malgré l'abondance des cartes d'identité, des fiches et des moyens de contrôle, le capitalisme n'a même pas besoin d'écrire dans des livres pour suppléer aux marques disparues des corps. Ce ne sont là que des survivances, des archaïsmes à fonction actuelle (AO, 298).

Mais le capitalisme ne peut se contenter de décoder les flux sans menacer du même coup son existence : un décodage absolu déboucherait inévitablement sur des formes d'anti-production radicales, telles que peuvent l'être l'existence du fou, de l'enfant, de l'artiste ou du philosophe – toute une « schizophrénie » à l'encontre de laquelle elle met en place une « gigantesque machine de répression ». Deleuze et Guattari insistent sur ce mouvement de balance :

> Les sociétés modernes civilisées se définissent par des procès de décodage et de déterritorialisation. Mais, *ce qu'elles déterritorialisent d'un côté, elles le re-territorialisent de l'autre*. Ces néo-territorialités sont souvent artificielles, résiduelles, archaïques ; seulement, ce sont des archaïsmes à fonction parfaitement actuelle, notre manière moderne de « briqueter », de quadriller, de réintroduire des fragments de code, d'en ressusciter d'anciens, d'inventer des pseudo-codes ou des jargons (AO, 306).

Les raisons de l'invention de « nouveaux codes » pour le capitalisme sont à chercher d'une part du côté de la « stabilisation du champ social » nécessaire tant pour une organisation sociale du travail que pour une évacuation des stocks de marchandises ciblées vers des types d'acheteurs ; d'autre part, dans la création incessante de nouveaux produits, de nouveaux sujets et de nouvelles expériences, d'un nouveau qui est condition *sine qua non* d'une non-saturation du marché permettant au capitalisme de repousser sans cesse ses propres limites tout en restant sur cette Terre[253]. C'est précisément à partir de ce constat

253 Il serait en effet possible de repousser géographiquement les limites du capitalisme. Dans la mesure où c'est un Capitalisme Mondial Intégré, il n'y a guère de recoin sur Terre qui ne soit passé sous la coupe

que Deleuze et Guattari opèrent un distinguo entre les *codes sociaux* des sauvages et des barbares, et les *axiomes* du capital. Le terme, venant des mathématiques, est choisi parce qu'il indique un *système ouvert*, des nouveaux axiomes pouvant toujours être ajoutés pour la validation d'une théorie. Eu égard à une compréhension des mécanismes de production de sujets assujettis, il importe de saisir la manière dont est effectuée *une gestion et une régulation sémiotique des flux décodés de désirs* par un agencement médiatique. Alors que les territorialités sont le résultat d'une opération d'arrimage des subjectivités à des entités closes voire « cliniques », la re-territorialisation non seulement répond à l'exigence d'un quadrillage social, mais investit les composantes les plus intimes, la « machine désirante ». C'est au chapitre I.4 (« Psychiatrie matérialiste »), sur fond d'une remise en question des présupposés du freudisme, que Deleuze et Guattari explicitent la différence entre deux conceptions du désir : à l'inverse de la philosophie et de la psychanalyse qui définissent le désir comme manque, ils le caractérisent à partir de *sa dimension éminemment productive*. La réalité que produit le désir n'est pas à peine la « réalité psychique » d'un objet absent et fantasmé :

> Nous savons bien d'où vient le manque - et son corrélat subjectif, le fantasme. *Le manque est aménagé, organisé dans la production sociale*. Il est contre-produit par l'instance d'anti-production qui se rabat sur les forces productives et se les approprie. Il n'est jamais premier ; la production n'est jamais organisée en fonction d'un manque antérieur, c'est le manque qui vient se loger, se vacuoliser, se propager d'après l'organisation d'une production préalable. C'est *l'art d'une classe dominante*, cette pratique du vide comme économie de marché : *organiser le manque dans l'abondance de production, faire basculer tout le désir dans la grande peur de manque*r, faire dépendre l'objet d'une production réelle qu'on suppose extérieure au désir (les exigences de la rationalité), tandis que *la production du désir passe dans le fantasme* (rien d'autre que le fantasme) (AO, 35-36).

Ce passage est très important dans l'économie de *L'Anti-Oedipe*. Il indique, en effet, la nécessité de penser conjointement psyché et capitalisme, Freud et Marx, car « tant que nous nous contentons de mettre en parallèle, d'une part l'argent, l'or, le capital et le triangle capitaliste, d'autre part la libido, l'anus, le phallus et le triangle familial, nous nous livrons à un agréable passe-temps » (AO, 36). Les mécanismes du succès du capitalisme demeurent en ces conditions des énigmes, et ses moulages un façonnement de nos existences qu'on ne peut que subir. Pointer en direction de la *production du manque* comme d'un « programme social » signifie en revanche se donner le moyen pour les cerner. Mais en observant les effets de cette « organisation du manque , il semblerait

de son organisation économique et de ses formations sociales. Dans le passage de *L'Anti-Oedipe* que nous commentons, il est question d'envoyer des flux capitaux « dans la Lune ».

que la re-territorialisation capitalistique des flux du désir donne lieu à deux phénomènes contradictoires : d'une part, du fait d'une abondance de production, on œuvre à la création de nouveaux désirs en tant que manques à combler des produits qu'il faut écouler, et qui doivent être pour cette raison *accessibles* par l'achat ; de l'autre, l'on véhicule des modèles subjectifs qui, fournissant les traits d'un « grand fantasme collectif », sont à proprement parler irréalisables, sinon même irréels. La star, l'idole, l'icône, le corps sans défauts, mais aussi le dénouement heureux (*happy end*) d'un film dont l'intrigue était pourtant réaliste, et autorisant pour cela une identification avec les personnages, constituent la palette subjective de ces fantasmagories qui viennent à l'assaut de nos imaginaires, de nos désirs, de nos rêves. Telle la scène de la jeune fille au bain de roses de *American Beauty* qui obnubile le protagoniste, directeur de publicité (Sam Mendes, 1999). Comment comprendre que des fantasmes inaccessibles soient compatibles avec des désirs comme manques à combler ? Loin de s'opposer, nous pensons qu'il s'agit là de *deux manières distinctes de brider la force productive du désir*. Si d'un côté la re-territorialisation signifie le rabattement de la production désirante à la production économique-marchande, de l'autre côté elle désigne la tentative de le dissimuler par le rabattement aux sujets fixes d'un univers fantasmé[254]. L'organisation du manque dans une société de la surproduction consiste à couper le désir de sa propre productivité pour le reléguer au plan de l'imaginaire ; rendre les sujets incapables de fournir à eux-mêmes les images de leur désir, de seconder ses mouvements et de se laisser guider par sa force. Il n'est donc pas surprenant que derrière les fantasmes du capital, nous trouvons les pulsions les plus archaïsantes, incarnés dans les modèles subjectifs les plus rétrogrades. C'est que le cliché, véhiculant des représentations sociales codifiées, n'est rien d'autre qu'une image-loi - à laquelle tous les fantasmes, même ceux qui paraissent aller à l'encontre des normes sociales, sont reconduits. Dans « La publicité »[255], Guattari commente ainsi l'obsession pour la propreté dans toutes ses déclinaisons : produits vaisselle, produits toilette, mais

254L'effort d'analyser la production de fantasmes dans et par le capitalisme revient en premier à Walter Benjamin. Dans « Paris capitale du XIXème siècle », il montre que c'est la violence du mode de production capitaliste, dont le réalisme serait plus proche d'un Zola que de Disney, qui engendre les traits féériques d'un monde projetés dans ses vitrines. Ainsi, en empruntant à Marx des *Manuscrits de 1844* le thème du fétichisme de la marchandise, il forge le concept de « fantasmagorie » pour nommer les images que la société productrice de marchandise se fait d'elle même lorsqu'elle refuse que son essence consiste à produire des marchandises. Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIXème siècle », *Œuvres III,* Paris, Gallimard, 2000.

255 Félix GUATTARI, « La publicité », *QqE ?, op. cit.,* pp. 469-472.

Figure 12. Sam MENDES, *American Beauty*, Dreamwoks SKG-Jinks/Cohen Company, États-Unis, 1999

Figure 13. Visuels de publicité de la marque *Omo*, 1962

aussi rapports sexuels protégés, précautions antisida, propreté de la race par la blondeur et la blancheur. Se débarrasser de la saleté est en même temps un geste physique, social et moral. De la même manière, l'ouvroir des possibles d'une intrigue cinématographique se renferme dans la codification excessive du couple monogame, de l'achat d'une propriété, du bonheur malgré tout, qui a enfoui les fantasmes d'une ligne de fuite après les avoir très timidement effleurés.

Une *industrie* de la subjectivité : à propos du « schématisme industriel »

Modèles en série et schématisme industriel

Le thème de l'uniformisation et de la *standardisation* de la subjectivité, par la *fabrication* et la *distribution* de modèles subjectifs fonctionnant comme des « *modules* d'assujettissement », semble faire allusion aux procédés industriels de production en série que le fordisme introduit dès les premières décennies du 20è siècle. Ceux-ci visent la réorganisation scientifique du travail au sein des usines et l'augmentation du volume des marchandises produites grâce à l'élaboration de « schèmes industriels » (esquisses, plans, moulages), simplifiant les produits pour qu'une chaîne de machines puisse facilement les réaliser. Pour Guattari, la subjectivité est usinée industriellement. Parler comme il le fait d'une « subjectivité manufacturée », ou affirmer que le capitalisme « lance des modèles subjectifs comme l'industrie automobile lance une nouvelle ligne de voitures » interdit de considérer la sérialité suivant sa simple acception mathématique (une suite numérique), pour autoriser à l'inverse une lecture en clé socio-économique: la production de la subjectivité relèverait d'un capitalisme à penser à la fois comme un opérateur économique (un mode de production) et un opérateur sémiotique (une subjectivité correspondante). Sitôt que l'on tente de saisir conjointement ces deux opérations s'esquisse la piste d'une proximité entre l'homogénéisation subjective de Guattari et certains des problèmes soulevés dans les années 1930 par les exposants de l'Ecole de Francfort, systématisés dans l'ouvrage que Adorno et Horkheimer rédigent en 1944, *La dialectique de la raison.*

C'est le rapport entre l'industrie et les diverses « machines de signes » – cinéma, radio, journaux, télévision et médias en général, qui fait l'objet spécifique de la deuxième section, « La production industrielle des biens culturels : raison et mystification des masses », dont le titre allemand « Kulturindustrie » a le mérite de rendre les enjeux encore plus explicites. Les deux auteurs y présentent la thèse selon laquelle il y aurait une

corrélation entre les modes de production capitalistes débouchant sur le système des marchandises et la production d'une subjectivité partout identique, donnant aux sociétés industrielles les traits de cette « uni-dimensionnalité » dont parlera Marcuse encore deux décennies plus tard[256]. Mais il est important de souligner que cette corrélation n'est pas *directe* – au sens où une homogénéité dans les habitudes de consommation n'induit pas une homogénéité au niveau de la subjectivité. Pour se réaliser, elle a en effet besoin de passer par des « modes de sémiotisation ». Si dans *L'idéologie allemande*, Marx avait déjà fait valoir la nécessité de considérer la dimension matérielle de l'idéologie, l'originalité des théoriciens de Francfort est de penser ces « superstructures sémiotiques » comme étant au service des marchandises et de l'infrastructure économique, *mais aussi des marchandises à leur tour*. Les « machines des signes », appartenant jadis au monde de l'art et de la culture, passent ainsi sous la coupe de l'infrastructure tant du point de vue de leur mode de production, que du type de consommation qu'elles occasionnent. 1) Concernant leur production tout d'abord, Adorno et Horkheimer déplorent cet « air de ressemblance » qui confère à l'ensemble des productions livresques, cinématographiques et musicales, les traits du déjà-vu. C'est en effet un même *schéma* qui préside à la fabrication de la trame narrative d'un roman, de l'intrigue d'un film, du refrain d'une chansonnette, de la physionomie des stars, de sorte que l'on semble avoir affaire à un seul et même module décliné en variantes plus ou moins conformes aux goûts du moment. L'exil aux États-Unis, la proximité avec les studios d'Hollywood et la culture pop américaine sont pour beaucoup dans l'élaboration de ces thèses, dont les intuitions embryonnaires seront confirmées dans les années 1950-70, du fait d'une croissante production de ces biens culturels, allant de pair avec l'apparition d'un temps libre et d'une économie de services chargée de le rendre rentable. 2) Du point de vue de leur consommation ensuite, ces marchandises culturelles ont comme principal effet de laminer la liberté et l'autonomie de l'individu - étendard des Lumières auxquelles Adorno et Horkheimer revendiquent leur rattachement, par un dispositif aliénant qui se charge d'une reproduction des forces productives qui puissent répondre aux critères sociaux du capitalisme. L'homogénéisation est une homogénéisation par catégories sociales :

> Il a été prévu quelque chose pour chacun afin que nul ne puisse échapper, les différences sont mises en relief et diffusées partout. Le fait d'offrir au public une hiérarchie de qualités n'a pour but qu'une quantification plus parfaite. Chacun doit se comporter pour ainsi dire spontanément, conformément à son niveau déterminé préalablement par des statistiques, et choisir les catégories de produits de masse

256Herbert MARCUSE, *L'homme unidimensionnel*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.

fabriqués pour son type[257].

La boucle est bouclée : industrie, industrie de la culture et standardisation des consciences se trouvent reconduits, sans surprise, au fonctionnement capitaliste au niveau de son infrastructure. En revanche, un point plus original que nous aimerions signaler est la caractérisation de ce dispositif aliénant comme un « schématisme » : les deux philosophes ne comptent pas seulement démontrer la corrélation entre la consommation des signes et l'infrastructure économique par une assimilation de la logique de l'œuvre à la logique du système social, mais encore étudier les ressorts d'un tel dispositif, et donc les mécanismes psychologiques mis en branle lors de la consommation des signes. Et c'est précisément ce que permet la notion de schématisme :

> Le formalisme kantien attendait encore une contribution de l'individu à qui l'on avait appris à prendre les concepts fondamentaux pour référence aux multiples expériences des sens ; mais l'industrie a privé l'individu de sa fonction. *Le premier service que l'industrie apporte au client est de tout schématiser pour lui*. Selon Kant, un mécanisme secret agissant dans l'âme préparait déjà les données immédiates de telle sorte qu'elles s'adaptent au système de la Raison Pure. Aujourd'hui ce secret a été déchiffré (…). Pour le consommateur il n'y a plus rien à classer : les producteurs ont déjà tout fait pour lui[258].

Benjamin affirmait que les fantasmagories du capital venaient *peupler* l'imaginaire. Avec le « schématisme industriel », Adorno et Horkheimer montrent que les procédés de l'imagination se trouvent bien plutôt *ankylosés* et que c'est suite à une telle paralysie que la schématisation peut devenir un processus externe à l'individu, condition préalable à son industrialisation. Le spectateur, dont les cadres perceptifs se trouvent saturés par l'omniprésence des signes visuels de l'agencement médiatique, dépossédé de ce lui permettrait d'élaborer une riposte motrice autonome, est sommé de compléter l'opération par une compréhension, une catégorisation et une classification du monde obéissant à des critères hétéronomes. Celui-ci est perçu à travers des « clichés préfabriqués » (des formes stéréotypées) venant prendre la place du cliché (le schème) dans le procédé de schématisation. La riposte motrice, englobée facilement dans la boucle infrastructurelle par l'achat et la consommation des produits, participe en outre des comportements sociaux retenus adaptés à une société capitaliste.

257 Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison, op. cit.*, p. 132.
258 Ibidem, p. 134.

Équipements collectifs, subjectivité équipée

Lorsque Guattari parle d'une subjectivité standardisée, « manufacturée », de modes d'existence rappelant les boîtes de tomates de Andy Warhol, faut-il entendre le lien entre production et production de subjectivité à la manière des théoriciens critiques ? Cette double opération est-elle *corrélative*, au sens où les media produiraient une subjectivité susceptible de se comporter et agir en vue du système de marchandises, ou bien seulement *analogue*, les procédés de sémiotiation médiatiques se limitant à *imiter* les procédés de l'industrie par une distribution de représentations stéréotypées, par une offre d'existences « prêtes-à-porter » ? En dépit des importantes différences que nous allons faire émerger dans un instant, nous aimerions signifier que la réponse à une telle question n'est pas simple, car elle ne se dissout pas dans le rejet de l'explication économiste. En effet, peut-on vraiment distinguer de manière étanche les plans de l'économie industrielle et l'économie libidinale relevant des machines des signes ? La plus simple observation empirique montre qu'un système d'objets n'est jamais dissociable d'une mise en circulation de modèles subjectifs, et, à l'inverse, que des modèles subjectifs répondant à des normes impliquent toujours une matérialité des comportements susceptible de les « outiller ». Une publicité pour une voiture vise bien *la vente de l'objet « voiture »*, mais pour cela doit véhiculer les signifiants d'un modèle subjectif dominant : la virilité, la puissance et la vitesse que l'on acquiert par son achat exigent une situation énonciative qui montre un bel homme la conduisant, ou encore l'assimilation d'une voiture à une femme. A l'inverse, pour *répondre à la catégorie sociale* de bonne épouse et de bonne mère, une femme devra s'appareiller de produits laitiers pour ses enfants, de robots domestiques assurant une propreté irréprochable aux locaux du foyer familial, de tenues qui puissent être respectables pour certaines fonctions sociales (une réunion scolaire, un dîner de travail) tout en gardant un côté désirable. Bref, il faut qu'elle s'appareille d'objets qui en leur qualité d'objets appartiennent au système des marchandises. Cela conduit parfois à des « assimilations inversées », comme c'est le cas pour l'assimilation de la femme à une voiture dans le cas de la sponsorisation du site de rencontre « Dating », dont le public ciblé est manifestement la seule gens masculine. Ceci étant dit, venons-en aux différences :

1) L'intérêt des textes de Guattari réside dans le fait qu'il ne décide pas d'ignorer la tension entre corrélation et analogie en évacuant la dimension économique des modes de sémiotisation, mais *la requalifie*. Ainsi, la production de la subjectivité est saisie à l'horizon de ces « formations de pouvoir particulières, celles du monde diurne, normal,

civilisé, blanc, phallocratique, scolarisé, hiérarchisé, etc. du monde *que nous qualifions globalement de capitalistique* » (LF, 24). Parce que le capitalisme est indissociablement économique et politique, « considérer la subjectivité sous l'angle de sa production économique n'implique aucun retour aux traditionnels systèmes de détermination binaire » (CH,). Il se peut même que ce soient les machines des signes qui « produisent les conditions de possibilité de toute infrastructure économique capitalistique », comme lorsque les médias créent des vagues de panique qui ont comme effet la chute des valeurs boursières d'une monnaie. L'existence matérielle des dispositifs où se logent les machines de signes répond au concept d'« Équipements collectifs », avec la définition qui suit :

> Les Équipements collectifs ne sont pas seulement des murs, des bureaux, des circulations, des transmissions d'ordre et d'informations, mais aussi, et avant tout, *un modelage d'attitudes, de rituels de soumission s'imposant à travers de multiples composantes sémiotiques* (LF, 96).

Leur principale différence avec les produits culturels de la Kulturindustrie, comme avec les Appareils idéologiques d'État de Althusser, est qu'ils ne peuvent être considérés comme des « pièces rapportées », des « pièces adjacentes aux systèmes sociaux intérieurs » (LF, 91). S'immisçant jusqu'aux « composantes les plus intimes », nous façonnant par leur miniaturisation là où les institutions ne peuvent y parvenir, les Équipements collectifs se révèlent être de nouveaux et puissants systèmes sociaux :

> On est équipé de « modèles » de perception, de motricité, d'intellection, d'imagination, de mémoire, différents selon chaque « poste » qui nous est attribués en fonction de l'appartenance de caste, de classe et d'environnement qui nous a été fixée. Certes aujourd'hui ces montages sont personnalisés, comme on dit pour les automobiles ! On équipe de types de perception différents les travailleurs manuels et les bureaucrates, on équipe de modules de désir différents les ménagères et les managers. Mais toute ces éléments de base proviennent *de la même sorte d'usinage*, des mêmes Équipements collectifs : c'est seulement à partir de leur composition que l'on parviendra à établir une diversité (fonctionnelle et promotionnelle) *correspondant aux nécessités de l'organisation sociale capitalistique* et au type de division de travail qui lui correspond (LF, 36-37).

Avec la même attention à l'homogénéisation parcellisée mise en exergue par Adorno et Horkheimer, mais qui n'est plus reconduite aux mécanismes de valorisation économique, la fonction sociale de ces opérateurs intermédiaires s'avère décisive, qui consiste à établir u n *réseau non hiérarchique entre investissements libidinaux, rapports sociaux assujettis et rapports économiques* - la figure du « réseau » venant explicitement battre en brèche celle du « bâtiment » avancée par Althusser.

2) En détaillant les mécanismes du schématisme industriel, Adorno et Horkheimer ne dévaluent pas la portée de ces opérateurs. Mais la critique qu'ils élaborent à leur encontre se fait depuis une position qui est proprement intenable pour Guattari : l'opposition aux théoriciens de l'Ecole de Francfort devient explicite lorsqu'est évoqué « le mythe d'une essence humaine » comme postulat d'un humanisme à la fois bourgeois et marxiste et dont *La dialectique de la raison*, en maintenant une vision de l'histoire dialectique (*Anti-Aufklärung*), porte éminemment la trace. Si Guattari est d'accord pour dire que les médias procèdent à une infantilisation et à un appauvrissement des imaginaires et des désirs, au point que les spectateurs sont décrits comme « téléguidés », « se tenant d'eux-mêmes dans le droit chemin en se surveillant les uns les autres du coin de l'œil» (LF, 163), une conception des Équipements collectifs comme source d'aliénation et de déshumanisation ne sied pas à une approche « machinophile », qui mise ouvertement sur une fructueuse conjonction des composantes subjectives, économiques, sémiotiques et techniques les plus diverses, au grand dam de l'humanisme. Guattari rétorque d'une part que « l'individu ne constitue pas l'objet ultime de la "programmation" de cette sorte d'équipement », d'autre part que « l'idée d'un sujet transcendantal irréductible aux processus de contamination et d'assujettissement sémiotique est une fiction » (LF, 34). Ou pour le dire autrement, nous ne pouvons trouver du côté d'un individu prétendument libre et autonome, doué d'une raison lui permettant d'échapper à l'emprise des formations hétéronomes de pouvoir, une solution viable, pour contrer à l'homogénéisation des modes de sémiotisation mass-médiatiques.

3) A l'inverse, il faut se tourner vers les procédés techniques des Équipements collectifs pour saisir les ressorts du schématisme, dont les médias font usage pour réaliser ce que Adorno et Horkheimer pensent être « un vol » des mécanismes de la conscience par l'industrie. C'est à Bernard Stiegler qu'il revient d'avoir étayé ce retournement, en en faisant la clé de voûte de *Le temps du cinéma et la question du mal être* (2001). Pour fournir un cadre de compréhension du « fait historique de l'industrialisation de l'activité de l'esprit », il s'attache à montrer que *si l'esprit est capable de schématiser pour répondre à la nécessité d'une catégorisation, d'une classification et d'une réponse motrice, c'est seulement parce que celui-ci est déjà pris dans un réseau d'objets et d'opérations techniques*. Ce n'est pas ici le lieu de détailler la manière dont Stiegler mène sa démonstration - ce qui requerrait de revenir à la triple synthèse kantienne afin de saisir les « rétentions tertiaires » introduisant une dimension collective, sociale, technique et non plus individuelle du temps de la

conscience. Nous nous limiterons à affirmer que la portée d'un tel renversement du schématisme industriel est d'une grande importance pour saisir les déplacements et les opérations des Équipements collectifs. D'une part, car en plaçant la *subjectivité et la technicité sur un même plan de co-émergence*, l'on renonce à poser l'existence fictionnelle d'un sujet transcendantal non-socialisé et non-technicisé. Si certains processus sémiotiques fonctionnent de fait à la faveur d'une stabilisation du champ social, dire que l'on est « équipé » n'équivaut pas forcément à dire que l'on est assujetti. D'autre part, car de ce renversement résulte que *le schème est toujours déjà matériel.* Ce qui revient à dire que le procédé de schématisation, et donc l'ensemble d'« images mentales » si l'on veut, nécessite d'être mis en branle par des « images-objet » :

> Dans quelle mesure un nombre tel que mille est-il possible, comme méthode conforme à un certain concept pour la conscience dont il est l'objet, SANS UNE IMAGE ? La réponse est claire : dans AUCUNE mesure. (…) Kant ne peut lui-même parler du nombre mille (1000, etc.) que parce qu'il dispose de *systèmes techniques et matérialisés* de notations qui permettent des *manipulations* de symboles et de fixer par cette image (dont résulte ce mot : « mille » qui est lui-même une image – une image sonore) un résultat d'une OPÉRATION DE L'ENTENDEMENT QUI EST D'ABORD UNE OPÉRATION CONJOINTE DES SENS EXTERNE ET INTERNE[259].

Ce point est capital : non seulement parce qu'il remet en question du point de vue de la philosophie de la connaissance le partage entre schème et image – déjà vacillant chez Bergson pour qui des images-objets « se poussent pour rentrer dans le schème », mais surtout parce que, d'un point de vue plus directement politique, il met l'accent sur le *pouvoir structurant des clichés* pour tout ce qui relève de notre perception, de notre imagination et de nos comportements. Ainsi, en dépit de leur distinction conceptuelle, une ligne trop tenue sépare de fait le schème du cliché.

Concernant la dimension « industrielle » des procédés de l'assujettissement, nous pouvons conclure ainsi que les problèmes introduits par Guattari sont spécifiques et dépendent d'une grille conceptuelle nouvelle, car visant à cerner le capitalisme dans sa phase *post-industrielle*. Raison suffisante pour interdire toute assimilation du philosophe à l'Ecole de Francfort, ou encore moins sa qualification comme continuateur tardif des théoriciens critiques. Ceci étant montré, il nous faut à présent saisir les conséquences d'un tel brouillage entre le schème et le cliché à un niveau que l'on dira « socio-matériel »,

259 Bernard STIELGER, *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal être,* Paris, Galilée, 2001, p. 87.

à savoir lorsque les procédés de sémiotisation sont le fait d'équipements faits de murs, de bureaux, de téléviseurs et de tout autre instrument de diffusion des signes visuels qui appartient à la sphère médiatique de nos sociétés de l'information.

2.3 Vivre en médiacratie : image, visuel et post-cinéma

Messages/médium : poser les conditions pour un « récit des médias »

Un médium sans message ?

Lorsque McLuhan, dans *Pour comprendre les media* (1964), affirme que « le médium, c'est le message », il entend battre en brèche une conception étriquée de la technique encore vivace au moment où il écrit, selon laquelle ce serait l'usage d'un moyen qui déterminerait sa valeur tant à une échelle individuelle que collective. Ce ne serait pas en soi qu'une mitraillette peut être dite bonne ou mauvaise, mais selon que la cible ait été qualifiée préalablement de coupable ou innocente – conformément aux meilleurs exemples de l'ingérence militaire américaine en Asie et au Moyen Orient des décennies 1960-70. Or, à l'encontre de la double réduction du médium technique à un « moyen-en-vue-d'une-fin » et du phénomène de la communication aux messages véhiculés, McLuhan mobilise deux exemples. Le premier, celui de l'électricité, sert à montrer qu'en l'absence de message, c'est le médium qui doit être crédité pour la transmission d'une information (en l'occurrence le message lumineux). L'électricité est ainsi décrite comme étant une « pure information », exempte de toute signification et circulant au moyen d'un système de câblage identique aux États-Unis et en Union Soviétique[260] :

> La lumière électrique est de l'information pure. C'est *un médium sans message*, pourrait-on dire, tant qu'on ne l'utilise pas pour épeler une marque ou une publicité verbales. *Ce fait, caractéristique de tous les média, signifie que le contenu d'un médium, quel qu'il soit, est toujours un autre médium*. Le contenu de l'écriture, c'est la parole, tout comme le mot écrit est le contenu de l'imprimé, et l'imprimé, celui du télégraphe[261].

L'intérêt de ce premier exemple est de déplacer l'attention du côté de la matérialité et de la technicité des contenus, au point qu'ils finissent par être qualifiés par une autre

260 Signalons que c'est précisément sur ce passage que Deleuze et Guattari s'appuient pour défendre l'idée d'une sémiotique a-signifiante propre aux sociétés capitalistes contemporaines dans le passage de AO, 286, déjà cité en début de chapitre.

261 Marshall MCLUHAN, *Pour comprendre les média*, Paris, Seuil, 1964, p. 24.

médiation. Cela nous met sur la voie d'une compréhension nouvelle du médium, plus attentive à la manière dont les instruments techniques modifient nos environnements perceptifs, affectifs et énonciatifs : l'idée qu'un même message puisse être reçu différemment selon que l'information nous parvienne par la télévision ou par la radio, ou que nous ne disons pas la même chose sur un support papier ou devant une caméra, voire sur deux réseaux sociaux différents, en dit long sur l'ampleur du décentrement par rapport au message.

En revanche, il n'est pas sûr qu'on puisse appliquer ce qui vaut pour l'électricité à « tous les médias ». Les raisons en sont au moins deux. Premièrement, parce que le terme « information » renvoie à deux réalités différentes selon qu'on parle de l'information au sein de « la théorie de l'information » ou au sens des « sociétés de l'information ». Ces deux concepts sont même aux antipodes, car c'est précisément le degré de codage qui caractérise la grande quantité d'information de l'un (le langage informatique binaire) et qui pointe vers l'absence d'information de l'autre (les propos d'un journaliste). Dire qu'une « information pure » comme celle la lumière serait valable pour les « infos » du JT de 20 heures, à partir de l'assimilation abusive des deux sens du mot information, relève simplement du non-sens. Deuxièmement, car la mise en exergue de la technicité de nos structures de communication aboutit chez McLuhan à une excessive désocialisation qui extrait le fait technique de l'agencement social où il prend place. C'est pourquoi nous sommes perplexes face au deuxième exemple, celui du train. Suivant McLuhan, le train a affecté notre relation à l'espace si radicalement que le considérer depuis le type de marchandises qu'il transporte serait en limiter la portée. Certes. Mais le fait qu'il s'agisse de marchandises ne nous semble pas un détail de second ordre, ni ne rien dire quant à la médiation spécifique assurée par le train, le type de message dont il est porteur en tant que médium, ou encore sa « nature » selon l'expression de McLuhan. Concernant la télévision, on serait de l'avis de Vilèm Flusser dans « Pour une phénoménologie de la télévision », qui la qualifie d'instrument jouant un rôle tout aussi décisif que la bombe nucléaire :

> On constate, surtout chez les sociologues et les spécialistes de la communication, une tendance à autonomiser (la télévision), à extraire le phénomène de son contexte sociétal et à l'ériger en une sorte de divinité agissant et décidant par elle-même : une idolâtrie qui se développe aussi au sujet de l'ordinateur. Cette façon de refouler dans l'ombre le caractère instrumental de la télévision, et donc aussi le fait que derrière tout instrument il y a des hommes qui le possèdent et l'utilisent ou le font utiliser pour leur propre profit, entraîne le risque de transférer le

> problème du domaine de la science dans celui de la mythologie. Caractéristique de ce risque est l'assertion – il est vrai polémique – de McLuhan affirmant que le message c'est le médium lui-même[262].

L'alternative entre une pensée instrumentale de la technique et sa désocialisation peut être évitée à notre sens si on questionne *la manière dont message et médium s'articulent*, ce qui est particulièrement souhaitable sitôt que l'on restitue aux médias le sens courant de « mass-media » dont nous sommes partis, à savoir une manière particulière d'organiser la perception, le désir et le consensus *via les contenus sémantiques*. Que l'on ne se méprenne toutefois : il n'est pas question pour nous de sous-évaluer le geste inaugural de la médiologie mcluhienne. Car c'est justement le besoin de replacer le fonctionnement physico-psychique des images (la schématisation) et le fonctionnement sémiologique des clichés (les significations dominantes) au sein des systèmes techniques de production, de diffusion et de réception des informations que sont les agencements médiatiques, qui nous fait basculer d'une considération du message qui a été l'objet du chapitre jusqu'à présent, à une considération du médium. Mais, contrairement à ce que suggère McLuhan, nous pensons que *la structure informationnelle et communicationnelle des divers médias commande et/ou module l'existence, le rythme, la sélection et la qualité de ses contenus sémantiques*, ce qui interdit donc de les exclure de l'analyse sur la médiation telle qu'elle advient dans les environnements sociaux à l'âge du « Village global », et donc des médias électroniques.

Le mépris que McLuhan ressent pour le médium télévision nous fait par ailleurs croire qu'il n'était pas totalement dupe du charme de sa propre formule. S'il le nomme « le Géant timide », c'est parce qu'en dépit de la massive présence des téléviseurs dans les foyers américains et européens, ce médium est absolument inopérant pour traiter du débat « de fond » dans la société. Reste à savoir si cela a trait à de la timidité, ou s'il ne s'agit pas plutôt d'un fait structural : que la télévision réduise systématiquement tout sujet à une batterie d'émotions aussi fortes qu'éphémères, comme ce fut le cas pour l'assassinat de Kennedy cité dans le texte, dit bien que nous avons affaire à une certaine *modulation des contenus* très éloquente quant au médium considéré. Les problèmes de *la médiation des messages depuis un agencement social* pourraient ainsi être ceux que soulève un autre franc détracteur de la télévision, le critique de cinéma Serge Daney dans l'article « La guerre, le visuel, l'image », transcription d'une conférence à la Fémis du 29 janvier 1991 :

262 Vilem FLUSSER, « Pour une phénoménologie de la télévision », *La civilisation des médias*, Belval, Éditions Circé, 2006, pp. 89-90.

> Dans *médias*, il y a médiation, médiateur, milieu. Oui, au sens de mafia, aussi. Aujourd'hui, les médias prennent de plus en plus de pouvoir, et ce pouvoir, comme toujours, est celui qu'on laisse prendre. Alors, au lieu d'en rester à la haine viscérale, un peu poujadiste, il faut essayer de penser ce qui ne va pas. La question fondamentale reste : « *Qu'est-ce qu'un intermédiaire ?* », ou « *Qu'est-ce que transmettre quelque chose ?* ». Profitons donc de cette période de guerre où tout devient caricatural pour parler un peu de la médiation en général avant de parler des médias en particulier. Autrement dit : qu'est-ce que ça veut dire d'être *responsable* de ce qu'on véhicule ? [263]

Balisant le terrain pour une appréhension médiologique apaisée, passant outre les émois suscités par les premières opérations de la Guerre du Golfe sur laquelle il réagit « à chaud » dans les tribunes de *Libération*, Daney propose un questionnement sur la nature de l'acte de transmission. Il essaie de contourner, ce faisant, les mêmes ressorts affectifs des médias lorsque sont créées les conditions pour une réception angoissée de contenus. Mais il est impossible de ne pas lire derrière ces affirmations un certain agacement, soutenu par la volonté de *responsabiliser* les instances productrices des informations. En levant la voix contre les diverses formes de manipulation du public et de fabrication du faux, Daney reproduit la posture classique de l'intellectuel engagé, au nom du « droit à l'information » si caractéristique du débat sur le devenir démocratique des sociétés en ces années marquées par la chute du Bloc soviétique et la fin des empires coloniaux. Nous retenons pour notre part la leçon de McLuhan : avant de dénoncer la « Fable » (Foucault) ou « Artefactualité » (Derrida) des médias, il convient de porter au jour les conditions matérielles de leur mise en récit, les principes de leur fonctionnement factuel, d'esquisser les contours d'une « médiarchie »[264] en déplaçant la question de Daney « Qu'est-ce transmettre quelque chose ? » vers cette autre : « Quelles sont les conditions matérielles de la transmission dans le cadre d'un agencement énonciatif mass-médiatique ? »

Cinq éléments intrastructurels

Nous allons pour cela mettre au jour cinq éléments « intrastructurels »[265], qui ne relèvent pas du sémantique mais qui s'avèrent nécessaires à la production d'un type de contenu et d'un type d'image médiatiques.

263Serge DANEY, « La guerre, le visuel, l'image », *Qu'est-ce que le cinéma ?* Trafic n°50, 2004, p. 439.
264Yves CITTON, *Médiarchie,* « La couleur des idées », Paris, Seuil, 2017.
265 Ibidem.

1) *Flux informatifs*. Une des caractéristiques des médias de masse est que leur émergence et leur évolution coïncident avec l'évolution technique responsable de l'augmentation exponentielle du volume d'informations. L'imprimé, la radio, le cinématographe et l'électronique sont quatre supports matériels sur lesquels sont venus se greffer les média en leur qualité d'instance de production de contenus, et les balises de trois périodes de leur progressive implantation au sein de nos paysages socialisés. Un bref historique des médias permet de les dater comme suit : l'imprimé, au milieu du 19ème siècle, apogée de la « Galaxie Gutenberg » (McLuhan), correspond à une démultiplication du nombre des périodiques, des magazines, des quotidiens allant de pair avec une démocratisation des sociétés et la naissance d'une opinion publique dont l'importance se mesure en capacité de vote ; le cinématographe et la radio, au début du 20ème siècle, introduisent une expérience perceptive radicalement nouvelle du fait d'une diffusion en direct du son et de l'animation des images, que les médias n'ont pas tardé à exploiter tant sous la forme des « actualités cinématographiques », que sous la forme d'un journalisme radiophonique ; l'électronique, à partir des années 1950, coïncide avec la mise au point du transistor, la distribution à large échelle des téléviseurs et l'amélioration des performances des microprocesseurs, autorisant la production, le stockage et la diffusion d'une quantité d'informations extrêmement importante. Comme nous y reviendrons au chapitre 4, en franchissant chacune de ces balises, on fait état du sentiment d'un *excès d'informations*, à un « déferlement » de mots, d'images et de sons sous lequel on se sent submergé relativement à ce qu'il est ou semble possible de gérer du point de vue perceptif et cognitif. Mais c'est uniquement avec l'électronique que le terme *flux* devient techniquement approprié, désignant l'écoulement sans interruption qui donne aux médias le don d'une omniprésence tant dans l'espace que dans le temps. La télévision, plus qu'un « petit écran » de cinéma, se définit comme une « fenêtre » sur le monde, que la démultiplication assurée par Bill Gates (*windows*) fait basculer vers du contenu en continu (*streaming*) grâce à n'importe quel coupeur de flux (téléviseur, ordinateur ou smartphone). Que l'on soit au premières lueurs de l'aube ou en plein milieu de la nuit, devant le moniteur tv d'une chambre d'hôtel ou muni d'un téléphone de poche, voilà qu'il y a encore et toujours des images, des mots et des sons.

2) *Le « temps du récit »*. La figure du flux autorise une caractérisation du temps médiatique comme un éternel présent. C'est cette temporalité qui interdit aux médias de viser l'épaisseur de l'analyse - incluant nécessairement des éléments de l'histoire ou de la géographie comme ces « temps longs » qui insèrent l'événement dans une structure

narrative plus vaste. La médiatisation des événements suit la cadence du quotidien, puis d'un temps encore plus parcellaire et rythmé, grâce à l'introduction des techniques du direct au début des années 1990. C'est la Guerre du Golfe qui a été le théâtre de la première opération médiatique contemporaine, les yeux du monde entier rivés pour la première fois sur une guerre « se faisant », le paradoxe étant que déploiement d'un tel arsenal n'a servi à transmettre aucune information. En effet, l'engouement suscité par les médias, et qui a permis de comparer cette guerre à un feuilleton télévisé, relevait tout au plus du voyeurisme : c'est ce type de rapport à l'information qui était alors visé par la gestion du temps morcelé. C'est ce que démontre Jocelyne Arcquembourg dans son analyse des changements advenus dans la narrativité des médias[266]. En remarquant que la catégorisation des informations en *hard news, soft news, developping, continuing news* « relève (bien) d'une anticipation sur la durée de leur développement, (et) non d'une typologie des contenus », la sociologue détaille la manière dont le direct et le continu contribuent à la construction sociale de la réalité par les médias en prenant appui sur la Guerre du Golfe : a) à l'inverse d'une structure narrative où le dénouement serait connu, les médias travaillent à la projection imaginaire d'une intrigue au futur ; b) pour contrecarrer le manque d'informations en même temps que celui-ci devient intéressant du point de vue d'une gestion de l'attention, fait irruption sur l'écran le visage du journaliste et son emploi systématique de déictiques temporels (« nous venons *tout juste* d'écouter.../ Vítaly Ignatenko semble faire machine arrière *maintenant/ nous allons assister peut-être* à la poursuite des discussions tard dans la soirée / il est toujours surplace et *toujours en train de discuter* ») ; c) pour contourner les difficultés de la censure, les positions géographiques des correspondants se diversifient, ce qui permet de déployer une stratégie narrative (Israël plutôt que Moscou et donc un certain angle choisi pour raconter la guerre) et de maintenir l'illusion de quelque chose en train de se passer, qui nous tient haletant derrière les écrans. Bref, ce qui semble aujourd'hui acquis avec le succès de la série a été un coup tenté par les médias à la télévision, et c'est à ce titre que Daney définit l'*actualité* comme le « cadre » d' une information devenue fantomatique :

> Depuis la Roumanie, CNN a fait preuve, d'abord en Amérique même, qu'il y avait de la place pour une chaîne « robinet d'infos ». On doit s'attendre à ce que l'américanisation des télés européennes passe par l'imitation pure et simple de CNN. L'information a pris de la valeur, elle a un prix, elle détermine un marché. Mais pour qu'il y ait information, il faut un cadre et ce cadre c'est l'actualité. Est « actuel » ce dont les gens parlent, même quand il n'y a pas encore d'informations ou d'images. Quand la guerre éclate en Irak, l'une des premières images qu'on ait

266Jocelyn ARCQUEMBOURG, « L'événement dans l'information en direct et en continu. L'exemple de la guerre du Golfe ». *Réseaux*, volume 14, n°76, 1996. *Le temps de l'événement II*. pp. 31-45.

> eues, c'est celle des journalistes essayant leurs masques à gaz dans un hôtel de Jérusalem, c'est-à-dire un petit sketch à la Woody Allen très faible en information (sinon les journalistes travaillent)[267].

3) *Centralisation*. En régime médiatique, les méthodes de production tout comme les critères de sélection des contenus échappent au spectateur, qui se trouve délégué à sa position de récepteur de ce que les instances informatives ont décidé qui méritait de figurer sur son écran. Particulièrement attentif à la manière dont s'organise matériellement cette distribution des rôles, Flusser affirme que c'est à ce schéma foncièrement déséquilibré que tient le caractère effrayant du déferlement des images actuelles. De l'inaccessibilité de cette boîte où l'information est fabriquée découlent en effet l'uniformisation d'une vision de monde, avec une opinion rendue docile voire consentante vis-à-vis des décisions macro-politiques et méso-politiques, et l'impression qu'il s'agisse d'informations plus réelles que celles qu'on peut recevoir d'autres médiations (y compris ses sens et l'intelligibilité d'un événement vécu) :

> Si l'on examine les choses de plus près, on constate que ces trois facteurs d'effroi ne sont pas situés dans les images elles-mêmes mais dans la façon dont sont transmises pour atteindre ceux qui les reçoivent. Ce qui est effrayant, c'est la « structure communicationnelle » (…). En simplifiant, on peut décrire de la façon suivante le mode de connexion actuellement prédominant : les images sont produites par un « émetteur », d'où elles sont distribuées en faisceaux de câbles qui les transmettent dans une seule direction : vers les récepteurs[268].

Les ressorts d'une telle centralisation sont fort tangibles, ainsi que ses résultats. Dans « Les implicites de la sélection photojournalistique », l'historienne de l'art Natalie Delbard, met en regard deux clichés, la photographie prise par le reporter Georges Mérillon au Kosovo le 28 janvier 1990 et la version retouchée par l'agence de presse Gamma qui est l'unique instance de décision, les droits du photographe lui étant cédés. Le recadrage, la colorimétrie, les ombres portées et le détachement des figures sur fond sont les éléments d'une esthétisation qui a été pensée à l'adresse du récepteur, visant la construction d'une palette socio-affective servant à justifier, à condamner ou tout simplement à encadrer la réception d'une suite d'événements, et sans que cela relève à proprement parler de l'omission, du mensonge ou du secret. Dans le registre des signes langagiers, on escompte les mêmes résultats par le choix réfléchi d'une terminologie et son ressassement.

---

267 Serge DANEY, « La guerre, le visuel, l'image », *op. cit.*, p. 441.

268 Vilèm FLUSSER, « Une révolution dans le domaine des images », *La civilisation des médias*, *op. cit.*, p. 60

Figure 14. Georges MERILLON, Reportage au Kosovo. En haut, le cliché publié par l'Agence Gamma le 28 janvier 1990. En bas, deux images non retouchées du photographe. Les implicites de la sélection photojournalistique », *Les images manquantes, Carnets du BAL n°*3, Paris, octobre 2012.

Comme le montre Guylain Chevrier, dans « Guerre du Golfe et télévision : un mariage stratégique », les médias se sont faits à cette occasion l'écho d'expressions émanant de la Maison Blanche et qui étaient destinées à réaliser un virage de l'opinion, par une lente acceptation de la nécessité d'une intervention des États-Unis au Koweït sous la casquette de l'ONU. On voit poindre le terme « frappes chirurgicales » au lieu de « bombardements », « dégâts collatéraux » au lieu de « bavures », ou encore le mot « désert » - présent dans les deux grandes opérations, « Bouclier du désert » et « Tempête du désert », qui fait appel à l'idée que ces bombes ne feraient ni de blessés ni de morts, alors même qu'on compte 100.000 victimes civiles[269]. Cette structure communicationnelle centralisée par le modèle de l'agence de presse se trouve renforcée dès lors que les instances de production et de sélection n'offrent plus la possibilité d'un *montage* à partir d'informations divergentes. La centralité se double ainsi d'une homogénéité, qui peut être due soit à la stratégie marketing d'un service informatif (pôle Médias/Capital), soit à la stratégie politique de « fabrication du consensus » (pôle Médias/État). Stiegler insiste sur le premier point dans l'entretien avec Derrida, *Echographies de la télévision* (1996), pour qui les médias seraient, comme il le répète à plusieurs reprises, « surdéterminés par le caractère marchand », en dépit du fait que son interlocuteur ne cesse de pondérer le propos en montrant que le caractère marchand est le prix à payer pour l'exercice effectif de la démocratie et que l'information susceptible de recevoir une valeur monétaire change considérablement selon le contexte[270]. Le deuxième point, que l'on peut comprendre sous l'étiquette classique de la propagande, et donc aussi traditionnellement liée à l'exercice du pouvoir que les éloges au Prince des courtisans ou les bustes des empereurs de la Rome antique, mérite un éclairage spécifique pour ce qui est des médias contemporains. D'une part, car sont déployés les moyens propres à une information *massive*, qui peuvent être plus efficaces dans la mesure où l'émission ininterrompue des signes vient compenser la nécessité d'une prise de position affichée en faveur des lignes politiques officielles. D'autre part, car l'alignement éditorial ne peut être compris dans les termes d'une propagande *concertée*. Cette vision complotiste voire conspirationniste des médias est à notre sens celle que portent Edward S. Hermann et Noam Chomsky dans *Manufacturing Consent – The Political Economy of the Mass Media* (1988), usant d'une expression forgée par Walter Lippmann en 1922 (*manufacture of consent)*. Dans un article voulant faire le point sur la prétendue radicalité du chomskysme, Philippe Corcuff affirme que le penchant

269 Guylain CHEVRIER, « Guerre du Golfe et télévision : un mariage stratégique », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* 86/2002. (En ligne: https://doi.org/10.4000/chrhc.1708).
270 Jacques DERRIDA, *Echographies de la télévision,* Paris, Éditions Galilée, 1996.

économiste de l'analyse chomskyenne, proposant un « modèle de propagande » d'empreinte pré-marxiste et pré-bourdieusienne, autorise une appréhension de nos sociétés « comme des "touts" intégrés, homogènes, sans grandes contradictions, ni diversité de pratiques, ni incertitudes ou hasards »[271].

Cette sur-simplification et cette sur-cohérence propres aux récits complotistes[272] intervient alors même que 1) déjà chez Marx les mécanismes de l'idéologie ne sont reconduits à une « manipulation consciente » des uns par les autres mais relèvent d'une domination diffuse ; 2) alors même que les logiques économiques, politiques et sociales ne se recouvrent pas nécessairement, et que nombreux sont les points d'où se développent des stratégies de résistance ou de défense du côté des récepteurs qui interdisent toute assimilation des médias à *un système clos et homogène*. L'alignement éditorial peut se comprendre également à partir d'autres facteurs, tels l'engouement massif et l'effervescence causée par un sujet (*buzz*), ou encore la projection de la part des journalistes d'un horizon d'attente du public sur lequel ils inscrivent leur récit.

4) *Atomisation des récepteurs*. Le pendant à une telle centralisation des instances des agences de presse est une atomisation des points-récepteurs. C'est un point ultérieur allégué par Vilèm Flusser pour venir appuyer l'idée d'une emprise particulière des médias dès lors qu'elle se réalise dans le médium télévision en ces années 1970 :

> « Politiser » signifie publier, rendre public. La télévision renverse ce rapport : elle vient de la sphère publique et pénètre dans la sphère privée. (…) D'abord, la boîte qui introduit (le politicien) ne permet aucun dialogue avec lui ; or, le dialogue est la structure même de la vie politique. Ensuite, les millions de boîtes dispersées dans la société sont certes reliées au même émetteur (le politicien), mais non entre elles[273].

271 Philippe CORCUFF, « Chomsky et le "complot médiatique". Des simplifications actuelles de la critique sociale », *Médiapart*, 12 juin 2009 (En ligne: https://blogs.mediapart.fr/philippe-corcuff/blog/120609/chomsky-et-le-complot-mediatique-des-simplifications-actuelles-de-la-critique-sociale).

272 Raoul GIRARDET, *Mythes et mythologies politiques, Coll. « L'univers historique »*, Paris, Seuil, 1986 ; Pierre-André TAGUIEFF, *L'Imaginaire du complot mondial. Aspects d'un mythe moderne*, Paris, Mille et une nuits, 2007.

273 Vilèm FLUSSER, « Pour une phénoménologie de la télévision », *La civilisation des médias*, *op. cit*., p. 96. Dans un autre article, « L'image des nouveaux médias », Flusser précise que cette atomisation n'est en rien une nécessité, anticipant de la sorte les usages actuels des réseaux sociaux : « Vu la façon dont les images actuelles sont transmises, elles ne peuvent que remplir la fonction de programmation des comportements qui vient d'être décrite : transformer en objets ceux qui les reçoivent, et tel est bien le projet que dissimule ce mode de transmission. Pourtant, ce dernier n'est pas nécessairement lié à la technique des nouveaux médias ; il est seulement le projet caché derrière elles. Les médias peuvent tout aussi bien, voire avec plus d'efficacité encore, être structurés autrement : non pas en faisceaux reliant un seul émetteur à d'innombrables récepteurs, mais en réseaux permettant aux individus de communiquer entre eux par un câblage réversible », *La civilisation des médias*, *op. cit*., p. 73.

Alors que le cinéma offrait encore l'expérience d'un espace-temps partagé de la salle de visionnage, avec la télévision débute un processus d'isolement qui fait de la réception et de l'élaboration du contenu *un moment solitaire*. Indépendamment de la qualité des contenus, du degré de profondeur ou superficialité de l'analyse médiatique, de la cadence et du rythme de l'information, les conséquences d'un tel morcellement sont immédiatement néfastes. Elles font signe vers l'impossibilité d'une communication et d'un échange qui entérine le besoin social d'un débat public, anciennement satisfait dans les places publiques et les bistrots. Se consommant dans le confort du salon domestique, la posture corporelle favorise à coup sûr une certaine docilité critique. Les tribunes des journaux ou encore la création de médias alternatifs peuvent à certains égards offrir un « lieu virtuel » de rencontre entre ces récepteurs disséminés dans l'espace et atomisés dans une sphère privée. Mais force est de constater qu'une *nouvelle situation des corps* se met en place qui rend moins aisée une communication et une mise en récit autre que celles dont les médias sont à charge.

5) *Mattering/envoûtement médiatique*. Mais comment, à partir d'une telle atomisation et d'une telle dissémination viennent à être créées les conditions de la *production d'un public* massivement rivé devant le téléviseur ? En prêtant plus d'attention aux ressorts des médias dans leur versant informatif, il est évident qu'une telle condensation n'a pas trait à une saine curiosité de savoir ce qui se passe dans des contrées lointaines. C'est bien plutôt l'effet proprement magnétisant induit par le fait de se savoir très nombreux devant une émission ou à l'occasion d'une allocution solennelle, et donc par la quantité *fantasmée* de sujets atomisés se consolidant devant les mêmes images, qui explique la « massification » dont font l'objet les médias de masse. A l'appui du concept de « mattering » avancé par la physicienne féministe Karen Barad, le médiologue Yves Citton ajoute une dimension qualitative bien spécifique du phénomène aux médias contemporains, et qui déborde pour cela le distinguo opéré par Gabriel Tarde à la fin du 19ème siècle entre la *foule* réunie dans l'affectivité des démonstrations de rue et le *public* existant dans la dissémination synchrone du journal en support papier :

> Tant qu'on approche les médias en termes d'information, on ne peut guère que s'aveugler à leur fonction la plus importante, *qui n'est pas de faire circuler les informations, mais de coaguler de la signification et de catalyser des affects*. Les coupes agentielles opérées par les médias « font masse » lorsque les discours, images, récits qu'ils mettent en circulation « font sens » au sein d'un certain public ayant force

d'audience, ce qui est leur manière de « donner matière » à notre socialité[274].

C'est parce qu'il existe préalablement une sensibilité que l'on sait être l'affaire d'un groupe humain socialement et culturellement traversé par une attraction commune vers certains sujets, auxquels on a un intérêt direct car on s'y sent impliqué, que les médias réussissent leur opération canalisatrice de regards, d'affects et d'attention. Mais, à l'inverse, c'est parce qu'ils sont dotés de certaines caractéristiques techniques leur permettant une dissémination dans l'espace, une synchronisation dans le temps et une transmission massive grâce à la mise au point des satellites, qu'ils peuvent œuvrer à la création d'un « champ magnétique » autour de ces objets. C'est ainsi un circuit d'informations et d'affects entre médias et public, où on assiste à une sorte de spectacle dans lequel on se sent malgré tout impliqué, qui crée les conditions d'un « envoûtement » , pouvant par la suite se traduire en valeur monétaire par la transformation du public en audience.

La télévision : « pornographie » et « images manquantes »

Cette liste non exhaustive d'éléments nous a servi à dessiner les contours d'une « intrastructure des médias ». A partir d'elle, nous pouvons sans peine ériger la télévision en paradigme d'un agencement médiatique. Son fonctionnement, dont les principaux linéaments s'esquissent dès la décennie 1960 mais qui ne seront perfectionnées avec le direct et la mondovision que dans les années 1990, a en effet la particularité de porter à leur point paroxystique les possibilités renfermées dans chacun de ces éléments. Flux informatif, temporalité d'un présent continu, centralité, atomisation et massification du public sont en effet les opérations dans lesquelles la télévision excelle, ce qui est par ailleurs la raison de la forte animosité qu'elle inspire. L'intrastructure matérielle et technique admet des manières de fabriquer, de faire circuler et de mettre en évidence des informations qui sont *au service de la formalisation des contenus* identifiée précédemment comme le « système des clichés ». Le phénomène « télévision » interpelle précisément pour la manière dont les dimensions technico-matérielle et sémantique s'articulent : faire l'effort de penser ensemble médium et message, c'est ne pas occulter l'existence matérielle du médium, faite de petits écrans, de courant électrique, de câbles, de satellites, de plateaux de télévision et de présentateurs, mais ce n'est pas davantage réduire la portée de ce qui se passe « à la télé » une fois cet immense arsenal de conditions techniques mis en place. Pour nous épauler dans la compréhension de ce fait technico-social structurant très

274 Yves CITTON, *Médiarchie*, *op. cit.*, p. 133.

massivement les sociétés contemporaines, au point de survivre aux nouveaux médias, nous allons expliciter certains concepts proposés par Serge Daney et par Deleuze, qu'ils prolongent chacun dans ses écrits et qu'ils discutent ensemble dans leur dialogue complice. Leur cinéphilie les a conduits à observer attentivement les agissements de la télévision, à porter au grand jour ses arcanes et à démasquer les mécanismes sociaux de ce petit boîtier, concentré de bêtise et de vacuité, mais qui a sérieusement porté atteinte à la « maison cinéma » et donc au type de regard, curieux et généreux, que le cinéma permettait de porter sur le monde. C'est donc à partir de la confrontation du cinéma et de la télévision qu'il semble possible de *dégager les deux principales modulations des contenus sur le petit écran*, qu'on nommera à leur suite la « pornographie » et « les images manquantes ». L'une pouvant se comprendre au prisme de l'autre, la question qu'on voudrait poser est la suivante: quelles images, précisément, manquent à la pornographie ?

Marché, pornographie et hitlérisme. L'image aux prises avec le visuel.

La « Lettre à Serge Daney : Optimisme, pessimisme et voyage », que Deleuze adresse au critique de cinéma, fournit le cadre général des problèmes que soulève une telle confrontation. *Problèmes* car en dépit de l'inquiétude que suscite l'état du monde à l'issue du démantèlement du bloc soviétique, et l'état de l'image dans une société du cliché, il n'est nullement question d'adopter une attitude farouche à l'égard de ce médium, qui trahirait plutôt la posture conservatrice qui, face à la nouveauté, fait l'éloge systématique de l'ancien. Ainsi que l'indique le titre un peu gramscien du texte, il est davantage question d'optimisme et de pessimisme, c'est-à-dire d'un sentiment éprouvé à la lumière d'un jugement historique : si le ton tantôt plaintif tantôt pamphlétaire n'est pas totalement absent des textes sur la télévision et son rôle, la « Lettre » a le mérite incontestable de dresser un état des lieux non manichéen de cette confrontation cinéma/télévision en balisant les « mésaventures » historiques du médium cinéma. Nous allons retenir deux arguments, qui visent à rendre compte de la télévision sans la diaboliser. 1) Premièrement, le fait que l'*on ne peut comparer deux médias distincts en usant d'une même grille d'évaluation*. Deleuze semble avoir retenu la leçon de McLuhan, pour qui chaque médium comporte des éléments irréductibles à tout autre : il indique ainsi que les « deux types d'images », cinématographique/photochimique d'un côté, télévisuelle/électronique de l'autre, méritent un traitement *sui generis* à partir de la mise en exergue de ce qui fait leur *perfection* à l'intérieur du médium qui les fait matériellement exister. De la même manière que l'on ne peut comparer la peinture avec la téléphonie,

bien qu'il y ait dans les deux cas une même fonction communicative, le cinéma et la télévision appartiennent à deux sphères distinctes : d'un côté, le cinéma qui est une forme artistique, de l'autre la télévision qui est un régulateur social. Sur le sens même d'une comparaison, Deleuze précise :

> La comparaison ne doit donc pas être faite au nom de deux types d'images, mais *entre la fonction esthétique du cinéma et la fonction sociale de la télévision* : selon vous, c'est non seulement une comparaison en porte-à-faux, mais qui doit se faire en porte-à-faux, qui n'a de sens qu'en porte-à-faux. (Pp, 103-104).
>
> Car vous ne vous donnez aucune facilité, et vous ne critiquez pas la télévision au nom de ses imperfections, mais de sa perfection pure et simple. Elle a trouvé le moyen d'arriver à une *perfection technique, qui coïncidait avec la nullité esthétique et noétique absolue* (d'où la visite à l'usine comme nouveau spectacle). (Pp, 106)

Par-delà les mécanismes sociaux de la télévision, son intrastructure et la formalisation des contenus qu'elle rend possible, il n'est pas exclu qu'elle puisse s'engager dans des directions qui n'ont pas été forcément pensées par ses techniciens et par ses architectes, qu'il puisse exister une esthétique de l'image-silicium encore à explorer. Mais précisément, avait déjà décrété Serge Daney, celle-ci ne sera pas l'affaire de la télévision – dont la double mission, instruire et amuser (*news and games*), demeurera à jamais intacte :

> La télévision a méprisé, minorisé, refoulé son devenir vidéo, le seul par lequel elle avait une chance d'hériter du cinéma moderne d'après-guerre. De ce cinéma aux aguets. Du goût de l'image décomposée et recomposée, de la rupture avec le théâtre, d'une autre perception du corps humain et de son bain d'images et de sons. Il faut espérer que le développement de l'art-vidéo menace à son tour la télé, lui fasse honte de sa timidité[275].

2) Deuxièmement, on ne peut diaboliser le petit écran pour le simple (et amer) constat que *le cinéma, pas moins que la télévision, n'a jamais été exempt d'une complicité avec les instances de pouvoir*. Décliné dès les conclusions de *L'Image-Temps* en pouvoir politique et en pouvoir économique, sous les étiquettes d'« hitlérisme » et de « Hollywood », le pouvoir est dit s'être introduit dans les coulisses du septième art dès ses premiers tâtonnements, en raison des immenses possibilités renfermées dans ce médium tant du point de vue d'une massification du public que de celui d'une sollicitation des sens, qui rend aisé l'enclenchement d'un schéma sensori-moteur capable d'orienter actions et comportements. Sur le versant politique Deleuze se réfère - via Syberberg (réalisateur de

275 Serge DANEY, « Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se ressembler », *Ciné* Journal, Paris, Cahiers du *cinéma*, 1986, p. 109.

Hitler un film d'Allemagne que Daney analyse dans « L'État-Syberberg »), aux commentaires visionnaires de Walter Benjamin dans son essai sur «L'œuvre d'art ». Contemporain de cette première main-basse sur le cinéma, le philosophe allemand a eu en effet cette lucidité de saisir que l'art du mouvement automatique allait « coïncider avec l'automatisation des masses, la mise en scène de l'État, la politique devenue "art" », bref à « Hitler cinéaste » (IT, 344). De l'autre côté, en concurrence avec la propagande nazie, Hollywood s'empare également et aussitôt de ces mêmes possibilités offertes pour en faire le fond d'une excellente affaire (*business*). Et c'est pourquoi Deleuze affirme que

> Le cinéma comme art vit lui-même dans un rapport direct avec un complot permanent, une conspiration internationale qui le conditionne du dedans, comme l'ennemi le plus intime, le plus indispensable. Cette conspiration est celle de l'argent ; ce qui définit l'art industriel, ce n'est pas la reproduction mécanique, mais le rapport devenu intérieur avec l'argent. À la dure loi du cinéma, une minute d'image qui coûte une journée de travail collectif, il n'y a pas d'autre riposte que celle de Fellini : « quand il n'y aura plus d'argent, le film sera fini » (IT, 103-104).

Prêt à admettre qu'il a toujours existé une « fonction sociale » au cinéma, Deleuze prend garde de la présenter comme une fonction annexe, extrinsèque, imposée du dehors et presque accidentelle. Le cinéma ne meurt pas, il est « assassiné » (Pp, 98), et de cette mort l'« âme du cinéma » se relève dignement en réinvestissant la « fonction esthétique » qui définit son fond propre toutes les fois que celle-ci est menacée par le pouvoir. Ce que Deleuze nomme « une volonté d'art » :

> Les images électroniques devront se fonder dans *une autre volonté d'art* encore, ou bien dans des aspects non encore connus de l'image-temps. L'artiste est toujours dans la situation de dire à la fois : je réclame de nouveaux moyens, et je redoute que les nouveaux moyens n'annulent toute *volonté d'art*, ou n'en fassent un commerce, une pornographie, un hitlérisme. (IT, 347-348)

La télévision, au contraire, « malgré les tentatives importantes et souvent venues des grands cinéastes », épouse *sponte sua* la fonction de contrôle social et de pouvoir concoctée par ses architectes et ingénieurs, et finit par coïncider avec le contrôle social, au point qu' on peut affirmer que la télévision, en tant que forme et matière du consensus, « c'est la technique immédiatement sociale, qui ne laisse subsister aucun décalage avec le social, c'est le social-technique à l'état pur » (Pp, 105).

Sur une telle double entreprise – désespérée oserions-nous dire, pour sauver le cinéma à l'âge des images électroniques et pour investir l'art-vidéo et le web-art d'une

mission proprement vengeresse, nous reviendrons longuement dans cette étude (chapitre 4, section 2). Il nous semble en effet que se joue là un point décisif pour les thèses que nous avançons, concernant notamment l'évaluation du gradient de rupture dont l'art est susceptible et l'investissement du signifiant « art » par des modes d'existence socialisés et non immédiatement artistiques. A ce stade, contentons-nous de réitérer qu'il a pour nous quelque chose de très problématique dans l'assimilation de la fonction *sociale* à la fonction d u *contrôle social* – qui exclut donc toute dimension socialement progressiste des opérations qui se nouent autour des artefacts culturels. Tout comme est problématique le fait d'ériger l'art en « Grand Autre » du pouvoir, alors même que l'on peut identifier tout au long de l'histoire des formes (et des forces) du médium cinéma, depuis *Naissance d'une nation* de Griffith (1916) et *Le mécano de la « General »* de Keaton (1926), jusqu'à *Huit et demi* de Fellini (1963) et *Les ailes du désir* de Wenders (1987), une palette très diversifiée des opérations les plus achevées de l'assujettissement social. Le sexisme, le classisme et le racisme présents sur grand écran, immiscés sans qu'on y prenne garde dans les films des auteurs les plus pénétrants - et non du fait d'un pouvoir-météore venant d'ailleurs, sont évidents pour un spectateur et une spectatrice averti/e, ayant acquis, en dehors des « chemins de l'imperceptible » dont l'art nous fait généreusement présent, les moyens de les identifier comme tels et de les détourner. Reste que ces « chemins » sont pour Daney et pour Deleuze de la toute première importance, en raison de la profonde conviction de ce que le cinéma fait inévitablement advenir, *grâce à son type d'image, à son traitement de l'image*, une craquelure dans l'édifice social-technique du « pouvoir des images ». C'est la raison pour laquelle, en dépit du vice de méthode qu'il y a à comparer deux types d'images, c'est tout d'abord sur les propriétés de l'image télévisuelle, et sur refus à parler en ce cas d'image, que sera établie sa fonction sociale. Serge Daney sent donc la nécessité de créer un terme spécifique au médium télévision – celui de « visuel », avec l'explication qui suit:

> Il y a quelques années, un peu par provocation, je faisais partie de ceux qui disaient : « *La télé, ce n'est pas de l'image, c'est autre chose* ». Ce n'étaient pas les métaphores qui manquaient : « *C'est de la radio, plus la lumière* », par exemple. Pour moi, la télé était plus proche de l'animal domestique, surtout du chat. Mais, de toute façon, ce n'est pas une image. Évidemment ça peut paraître ridicule parce qu'il y a quand même un truc à voir, un écran, de la lumière, parce que c'est du *visuel*. Mais, aujourd'hui, je dirais : justement, le visuel n'est pas de l'image, c'est encore autre chose. Le visuel est en rapport avec la perception, le nerf optique, la physiologie : un flipper, un jeu vidéo, un texte sur un écran une pub, tout ça, c'est du visuel. Mais le visuel, cela ne relève pas du *voir*, cela relève de tous les mots qui ont un vrai succès aujourd'hui : visionnage, visionnement, vision[276].

276 Serge DANEY, « La guerre, le visuel, l'image », *op. cit*., p. 439.

Nous avons vu en cours du dernier chapitre à travers quels objets et de quels savoirs le pouvoir réussit à faire de la perception l'objet d'une construction sociale. Mais quand Daney parle de « nerf optique » ou de « physiologie » il ne vise pas explorer un tel problème. Ce qui est en jeu est bien plutôt un jugement qualitatif sur les images, et plus exactement leur réduction *à n'être que ce que l'œil peut effectivement constater*, l'inverse minimal de ce qui est proprement invisible, et d'une certaine manière *rien d'autre que cela*. Pour étayer cette compréhension du « visuel », il suffit de se référer aux passages où Daney le décrit comme une « image pornographique », en employant un champ lexical très proche du deleuzien : le visuel est une image qui vient « vérifier un fonctionnement technique », efficace dans la mesure où elle enclenche un schéma sensori-moteur immédiatement relié à un acte masturbatoire, une image qui est crue, pleine, et à la quelle il ne manque rien, au point que tout élément audio et visuel qui pourrait y introduire le moindre doute ou soupçon sont savamment éliminés de l'écran. A la lecture de nombre des textes de Daney, on a tantôt l'impression qu'il est question *de la qualité de l'image visuelle*. On l'entend par exemple déplorer la fin du travelling au profit du zoom (« Le zoom n'a rien à voir avec le regard, c'est une façon de toucher avec l'œil»), les films « rognés et sans bords » dénotant un mépris pour le hors-champ, les différentes techniques de raccord d'images au dam du montage cinématographique, faisant de la télévision un « puzzle », ou encore « les incrustations et les aplats de couleur », « les rires en boîte », « les effets feedback de la vidéo ». Mais derrière ces propriétés de l'image télévisuelle, il y a « tout un monde » qui n'est rien d'autre que le monde du pouvoir – et cela dépasse le problème somme toute peu important du *low quality* en tant qu'il pourrait être un choix esthétique. Le « plein » de l'image télévisuelle renvoie à l'exercice plein du fonctionnement technique du pouvoir, sa « laide technocratie », ses marionnettes et ses pantins :

> La télé est regardée parce qu'elle est tout ce qu'il a de réaliste, elle dit vrai et elle informe absolument. A ce détail près : le seul monde dont elle ne cesse de nous donner des nouvelles (aussi précises que le cours de la bourse ou le Top 50), c'est le monde *vu du pouvoir* (comme on dit « la terre vue de la lune »). C'est là son seul réel. Comment saurions-nous, sans elle, qui a du pouvoir et qui ne vaut rien ? Elle est une cotation en bourse généralisée, devenue liturgie. C'est bien pour cela que nous la regardons, car de cela, au moins, elle nous informe. De cela, oui, mais de *rien* d'autre[277].

Alors que l'image cinématographique inaugurait une aventure de la perception, du fait de

277 Serge DANEY, « Montage obligé », *Cahiers du cinéma* n° 442, avril 1991, p. 51.

ses lueurs troubles et de ses partages indécidables, le télévisuel s'impose comme une pornographie en ceci que, débarrassé du souci de toute altérité de l'image, peut s'adonner au plaisir de ne jamais montrer qu'une face des choses, ne jamais écrire qu'une version des faits, autoriser des « débats minutés » dont l'issue est déjà donnée par le titre de l'émission, ordonner par des claquements de mains pré-enregistrés ou par des inscriptions linguistiques sur les images ce que nous devons y comprendre. Autant de techniques de la redondance que nous avons identifiées comme étant les ressorts du mot d'ordre et du cliché d'une sémiologie dominante.

L'énonciation écrasée : problèmes du « contre-champ » en régime médiatique

À l'image pornographique à laquelle rien ne manque fait pendant une image qui *nous* manque, celle que Daney nomme « l'image manquante ». En consacrant le numéro 3 des *Carnets du bal* à ce problème, le philosophe Dork Zabunyan précise en introduction du recueil que les modes d'existence de ce manque sont multiples, qui permettent de « dynamiser le protocole d'investigation » en des directions aussi diverses que : des images qui n'existent pas parce qu'elles n'ont jamais été prises, des images qui n'existent plus car elles ont été détruites, des images qui existent mais qui ne sont pas montrées pour des choix éditoriaux. Bref, une typologie laissant entrevoir dans sa diversité les « procédés qui organisent ce manque »[278]. Pour ce qui est de l'expression de Daney, la démonstration qu'elle sert à étayer se fait sur fond de Guerre du Golfe. Nous avons déjà dit à quel point cette première grande « opération de police » d'un monde placé sous la coupe américaine - et que l'on nomme « guerre » en hommage à un temps où existaient deux camps ennemis, a été en même temps une éclatante illustration du pouvoir stratégique des médias de masse occidentaux – prenant leur revanche sur la guerre médiatique perdue au Vietnam. Par-delà le direct et les satellites de diffusion planétaire, les mensonges sur les armes de destruction massive et le petit théâtre sur les sévices que l'armée irakienne aurait fait subir aux bébés en cuve des hôpitaux koweïtiens, Daney insiste sur le fait que cette guerre aura étrangement été une « guerre sans images », où d'autres types de visualisation, comme les simulations électroniques, les schémas, les logos ou les cartes de l'état-major, ont fourni de plus amples informations sur ce qui se passait sur place. Les images dont on manque sont celles de « Bagdad sous les bombes », celles des victimes civiles irakiennes des frappes dites « chirurgicales », celles des Koweïti interviewés longuement, celles des

278 Dork ZABUNYAN (dir.), « Les images manquantes : ouverture », *Les images manquantes*, Les Carnets du Bal 03, Paris, Images en manœuvre Éditions, novembre 2012.

journalistes las de leurs propres mises en scène. Les « images manquantes » sont ainsi à la fois les images d'un hors-champ et les images d'un contre-champ :

> Le visuel est sans contre-champ, il ne lui manque rien (…). L'image, cette image dont nous avons aimé au cinéma jusqu'à l'obscénité, ce serait plutôt le contraire. L'image a lieu à la frontière de deux champs de force, elle est vouée à témoigner d'une certaine altérité et il lui manque toujours quelque chose[279].

En rendant hommage à l'article de André Bazin « Montage interdit », Serge Daney fait ainsi appel à un « Montage obligé », c'est-à-dire à la nécessité de faire exister un contre-champ conflictuel qui serait composé de toutes ces images manquantes, et où pourrait enfin se dresser « l'autre côté du pouvoir ». Une ambiguïté est toutefois présente dans ce texte qui concerne la compréhension que l'on devrait avoir d'un tel « montage ». En effet, en connaissant les griefs que Daney fait à la télévision, il n'est pas sûr que celui-ci puisse renvoyer à l'idée d'une émission de télévision où serait résolu le problème de l'énonciation unilatérale, sans contre-champ, qui dévoile le monologue et la monovision du pouvoir. L'image, telle que Daney l'entend, n'informe pas exactement *de l'autre*, mais informe d'un « entre-deux » qui échappe à la simplicité de la juxtaposition champ/contre-champ. Raison pour laquelle Daney parle d'une « foi dans les images », laissant entendre que cette foi porte bien sur un *type d'image qui n'appartiendra jamais comme tel à aucune émission de télévision*, si riche en contre-champs soit-elle :

> Il y a dans la « critique des images de la télévision », comme dans la critique des médias, une drôle de satisfaction. Une foi dans les images, mais devenue mauvaise, une « mauvaise foi » qui se traduit par la passion triste d'avoir toujours le dernier mot. La raréfaction de l'image commence lorsque ces deux actes jumeaux, voir et montrer, sont devenus des actes de résistance[280].

« Voir et montrer », une perception plissée dans les dimensions du virtuel et un art de la voyance. C'est donc, sans nulle surprise, aux images du cinéma que revient de livrer la grande bataille contre la fonction sociale des images du pouvoir. Nous allons essayer de donner crédit à cette hypothèse, en prêtant à notre tour foi à la foi que Daney dépose dans les images à l'âge des images électroniques – et qui sans la recouvrir exactement ressemble beaucoup à celle que nourrit Deleuze à leur égard (chapitre 4, section 1). Mais, avant cela, nous souhaiterions nous saisir de l'idée d'une « image en contre-champ » pour avancer une autre hypothèse, en écho avec certaines des exigences nées de mai 68 et qui

279 Serge DANEY, « Montage obligé », *op. cit.*, 52-53.
280 Ibidem, 54.

se sont nouées notamment autour du thème d'une « prise de parole » (Michel de Certeau) : *celle d'une bataille qui se jouerait au niveau de la fonction sociale des images*, grâce à la mise en avant d'un contre-champ qui conduit à complexifier la notion de fonction sociale présente dans ces textes, pour la saisir à partir des possibilités d'émancipation, d'identification à un groupe, de prise de conscience individuelle et collective, de gain de puissance (*empowerment*) et d'articulation à des pratiques et des actions (*agency*). Les « images manquantes » pourraient ainsi être tout simplement les images qui font exister un non-alignement aux images, aux discours et aux positions qu'on voudrait faire tenir aux signes depuis un module de fonctionnement assujettissant. Un champ social conflictuel, traversé par des *forces sociales* capables de faire basculer les coordonnées monopolistiques d'un agencement d'énonciation mass-médiatique, est évidemment la condition théorique d'une telle hypothèse. Mais pour rendre compte de la possibilité de l'émergence de nouvelles pratiques médiatiques - comme autant de pratiques d'images, de discours et d'appareils techniques du contre-champ, il faut consacrer quelques commentaires à la notion d'« énonciation » et à la manière dont celle-ci se réalise au sein d'un équipement collectif. L'objectif étant de porter au jour les conditions de la confection de nouveaux agencements collectifs d'énonciation, susceptibles d'échapper à l'entreprise d'assujettissement généralisée que nous avons analysée jusqu'à présent.

Première remarque, la plus simple, concernant les équipements collectifs. Il nous semble que ce n'est pas tant le « type d'image » qui pose problème dans la considération de l'usage que le pouvoir fait des images, *que le fait même qu'on puisse en produire*, qu'on puisse matériellement les faire exister comme les artefacts concrets d'un contre-champ effectif. Pour comprendre ce point, nous allons nous référer au parcours de Jean-Luc Godard que Daney et Deleuze, depuis leur perspective moderniste, saluent comme l'un des « paladins » les plus aguerris dans la bataille de l'art contre la télévision. Le mépris que le cinéaste nourrit à l'égard de la télévision est immense, « la majeure escroquerie de notre époque »[281]. Mais la question se pose: est-ce vraiment en « grand cinéaste », selon le mot de Deleuze, que Godard s'engage avec Anne-Marie Miéville dans la production de l'émission télé de *Six fois deux / Sur et sous la communication* (1976) ? N'est-ce pas plutôt le désir de créer les conditions d'énonciation pour les visages et les discours qui ont été effacés et ensevelis par la télévision qu'ils choisissent d'intégrer des si longues interviews – celle de Louison, agriculteur-exploitant (42 minutes), de Marcel, horloger et cinéaste

281 Jean-Luc GODARD, Interview par Yves MOUROUSI et Marie-Laure AUGRY, Journal télévisé de TF1, émission du 22 janvier 1985, TF1. Archives INA.

amateur à ses heures (55 minutes), de Jacqueline et Ludovic (50 minutes) ? Il n'est pas inutile de rappeler qu'au moment de réaliser cette émission télévisée, en essayant de percer une voie à la télévision « sans se faire avoir » par elle, Godard était fort de deux expériences filmiques, chacune lui apportant une réflexion spécifique sur les caractéristiques d'un contre-champ. La première, qui s'étale de 1968 à 1972, est celle des *Cinétracts,* petits films militants d'inspiration maoïste qu'il réalise pour le compte du Groupe Dziga Vertov qu'il avait lui-même fondé. Comme il s'en explique dans *Letter to Jane* (1972) qui clôt ce cycle, les outils du cinéma - dans sa forme la plus expérimentale, la plus esthétique, la plus « voyante », ne seront d'aucune utilité à la création d'un contre-champ tant que ne seront modifiées *les conditions de production et de distribution des images*. C'est sur cette base et sur elle seulement qu'est escomptée l'émergence d'un « type d'image » non asservi à la logique propagandiste ou commerciale de la télévision. Conclusion détonante qui porte sur le problème clé de la propriété et l'appropriation des moyens de production de l'image, et qu'il va falloir donc reconsidérer, par-delà une critique des médias tentant contourner l'assimilation entre le fonctionnement de l'agencement médiatique et les magnats de l'information. La deuxième expérience, de l'année 1974, est celle qui aboutit à la réalisation du long-métrage *Ici et Ailleurs*. Les images d'un camp palestinien en Jordanie tournées en 1970 à la demande de l'Organisation pour la libération de la Palestine (OPL) sont les gages d'un cinéaste qui accepte d'endosser la casquette du reporteur, là où le journalisme européen se montre incapable de faire exister un contre-champ aux énoncés mass-médiatiques sur le conflit israélo-palestinien. Cela n'exclut pas qu'il puisse d'agir d'un autre type d'image et non seulement d'une « contre-information », dont la portée s'avère toujours très limitée eu égard à l'existence d'une véritable conflictualité du champ social. Mais, précisément, Godard *ne fait pas de l' « image » l'apanage des cinéastes* : dans une scène qui met en regard les images d'une famille française regardant la télévision et ces images de la résistance palestinienne, tout en interrogeant visuellement les conditions matérielles d'émission et de réception de ces images, il attribue en effet ce « trop » qui serait susceptible d'excéder le fonctionnement optique du visuel (et de nous bouleverser autant que le fait une image de Antonioni), à la « réalité » de la lutte palestinienne elle-même :

> D'où vient-il que nous avons été incapables de voir et d'écouter ces images toutes simples et que nous avons, comme tout le monde, dit autre chose à propos d'elles ? Autre chose que ce qu'elles disaient, pourtant. Sans doute, c'est que nous ne savons ni voir, ni entendre. Ou alors que le son est trop fort et couvre la réalité.

Figure 15. Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIEVILLE, *Ici et Ailleurs,* Gaumot, France, 1976.

Seulement, tout est mis en place pour étouffer la puissance d'une image montrant l'existence effective d'un contre-champ. L'opposition entre « voir/écouter » et « dire » de cet extrait de film résume le problème d'une énonciation qui n'aurait pas encore acquis les moyens matériels d'une distribution alternative : tant que nous sommes pris dans le « dire » de l'agencement d'énonciation mass-médiatique, rien ne sort du tracé de ce que les speakers font dire. Nous avons affaire à toute une peuplade de « sans-voix » et de « sans-images », visibles uniquement par « la lumière que le pouvoir jette sur eux ». L'on entend ici les termes que Foucault mobilise dans « La vie des hommes infâmes » [282], et à partir desquels nous pouvons établir une comparaison avec la condition médiatique des sujets assujettis[283]. En évoquant ces vies d'hommes et de femmes condamné.e.s à l'asile ou à la prison pour avoir emprunté des chemins déviants, Foucault affirme que ce qui les arrache à la nuit de l'ordinaire, c'est leur rencontre infortunée avec le pouvoir. Or, il peut arriver que, invisibles et sans moyens pour faire advenir un contre-champ, ces autres du

282 Michel FOUCAULT, « La vie des hommes infâmes », *Dits et écrits*, tome III, *op. cit.*, pp. 237-253.

283Nous renvoyons également à l'article de Sophie PENE, « La « Vie des hommes infâmes » dans la société de disponibilité », *Études de communication*, 28/2005, (En ligne : https://doi.org/10.4000/edc.296).

pouvoir empruntent une stratégie médiatique de visibilité en *provoquant* ce heurt. Le détournement d'avion a été la méthode la plus abondamment utilisée entre la deuxième moitié du 20ème siècle et le début du 21ème pour compenser le manque d'équipements collectifs et la nécessité d'une visibilité des résistances contre le modèle occidental et la manière de mettre en récit ces réalités hétérogènes. C'est ce que montre le vidéaste Johan Grimonprez dans le documentaire-essai *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997), collage d'extraits des principaux médias d'information aux prises avec ce que Deleuze et Guattari nomment un « mass-media act ». Dans une interview insérée dans le film, l'activiste palestinienne Mouna Abdel-Majid explique devant une assemblée touffue de journalistes que c'est parce que les palestiniens ne jouissent pas d'une structure d'information susceptible de créer à un contre-champ, qu'ils ont recouru au détournement d'avion du vol 840 assurant la liaison Los Angeles-Tel Aviv en août 1969 grâce à l'activiste Leïla Khaled, avec le clair objectif d'occuper les premières pages des journaux et donc d'attirer l'attention de l'opinion publique internationale. Mais cette attention est toujours orientée par ce que les journaux en disent : comparant un présentateur à la Vierge, avec son cadrage à mi buste et l'arrière fond bleu du plateau-télé, Godard s'en moque en le transformant en point d'émanation d'une vérité qui ne laisse rien subsister de ces images du contre-champ.

Ces deux expériences filmiques, avec les problèmes spécifiques qu'ils soulèvent, font donc émerger chez Godard l'exigence d'un contre-champ avec une *autre* fonction sociale des images, qui soit la fonction sociale au service de celles et ceux qui se tiennent de l'*autre* côté du pouvoir. C'est ce qui lui fera accepter le pari de rentrer comme un infiltré dans le petit boîtier de France Régions 3 (FR3), par-delà sa méfiance vis-à-vis de la possibilité réelle d'atteindre le public de la télévision d'une *autre* manière que la télévision ne le fait.

Figure 16. Johan Grimonprez, *Dial H-I-S-T-O-R-*Y, Zap-O-Matik/ Centre Pompidou, France, 1997.

Les raisons d'une telle méfiance ne manquent pas, qui viennent doubler les difficultés d'une création de nouveaux agencements collectifs d'énonciation dépourvue des équipements matériels pour ce faire. Elles peuvent être reconduites à deux principaux problèmes de l'énonciation mass-médiatique : 1) la situation énonciative se fait à la troisième personne ; 2) elle fait advenir des « sujets d'énoncé » répondant aux assignations de la réalité dominante. Nous pourrions à première vue affirmer que ces deux éléments vont de pair : c'est parce que les médias ont sur l'information et la communication un contrôle monopolistique qu'ils aménagent les actes de désignation et de qualification qui encerclent les événements. Mais, comme le dit Guattari dans une interview à propos de la guerre du Golfe et du rôle décisif joué par les médias, nous avons affaire à « les surfaces d'inscriptions mass-médiatiques préformées, prémodélisées, où les réponses sont programmées à travers les questions ». Si bien qu'une énonciation à la première personne ne change rien à l'affaire : même lorsqu'il arrive qu'on laisse parler quelqu'un, la télévision a la capacité de lisser la voix, de polir l'image, de poncer le discours, de telle sorte qu'aucun mot et aucune image ne sortent du cadre de ce qu'il est permis que ce quelqu'un dise ou montre. Dans ces surfaces d'inscription sémiotiques se trouvent très exactement définis les codes et les problèmes à partir desquels rendre compte des faits de société, et toute insertion des subjectivités assujetties en qualité de potentiels sujets politiques revient soit à les discréditer comme tels, soit à les promouvoir en tant que sujets porteurs de signes qui vont dans le sens de leur assujettissement. Ce qui peut paraître à première vue un paradoxe (plus on montre et plus on rend invisible, plus on incite à parler et plus on fait taire) n'est l'est nullement. Dans une interview à la télé, comme autrefois sur le divan, l'énonciation en sort de toute manière écrasée, ainsi que le rappellent ces deux passages de *Mille Plateaux* :

> On reproche à la psychanalyse de s'être servie de l'énonciation œdipienne pour faire croire au patient qu'il allait tenir des énoncés personnels, individuels, qu'il allait enfin parler en son nom. Or tout est piégé dès le début : jamais l'Homme aux loups ne pourra parler (MP, 51).
>
> Mais il n 'est pas question de ça dans la psychanalyse : au moment même où l'on persuade le sujet qu'il va proférer ses énoncés les plus individuels, on lui retire toute condition d'énonciation. Faire taire les gens, les empêcher de parler, et surtout, quand ils parlent, faire comme s'ils n'avaient rien dit : fameuse neutralité psychanalytique (MP, 52).

Une telle comparaison entre la psychanalyse et les médias est d'une extrême importance : elle vient en effet barrer la route à ce qu'on croit trop hâtivement être des solutions viables

pour l'émergence d'un contre-champ. D'une part, car la télévision et plus généralement les médias coïncident avec un cadre social, technique et matériel extrêmement rigide, ou en tout cas difficilement modulable depuis les positions énonciatives qui ne seraient pas alignées aux significations dominantes – très facilement modulable en revanche du point de vue de la diversité des publics et du point de vue de l'adaptation aux goûts d'un public. En ce sens, comme l'avait bien vu Daney, le petit écran englobe tout et empêche le surgissement de toute altérité. D'autre part, car une énonciation à la première personne qui continuerait à être pensée comme une *énonciation individuelle*, *émanant d'un nom propre ou portant les marques de l'appartenance à un clan social,* ne permet pas de créer les conditions d'un agencement collectif d'énonciation qui serait véritablement nouveau, créateur de nouveaux signes et de nouvelles manières d'investir le terrain de la subjectivité autrement que ne le fait le capitalisme dans son versant sémiologique et assujettissant. Souvenons-nous que pour Deleuze et Guattari « il n'y a pas d'énonciation individuelle, ni même de sujet d'énonciation » (MP, 101). A la place il faut penser un agencement qui soit *collectif*, non seulement comme on a vu social et historique, mais également au sens d'une « collectivité » qui ouvre sur les dimensions d'une multiplicité hétérogène, non assignable à un ou à des *sujets* :

> Je dépends toujours d'un agencement d'énonciation *moléculaire*, qui n'est pas donné dans ma conscience, *pas plus qu'il ne dépend seulement de mes déterminations sociales apparentes*, et qui réunit beaucoup de *régimes de signes hétérogènes* (MP, 107).

Comprendre les enjeux du passage d'une caractérisation *sociologique* du contre-champ, identifiant l'opposition au pouvoir comme le fait d'un groupe socialement et économiquement déterminé (« les déterminations sociales apparentes ») à sa caractérisation *intensive*, faisant de l'altérité le lieu expérimental d'une méthodologie de rupture par des opérations multicentriques où le « je » et le « nous » ne sont plus de mise, sera précisément l'objectif que nous nous donnons avec le prochain chapitre. Mais nous souhaiterions d'ores et déjà affirmer que la dimension sociologique n'est (ni ne peut) être balayée d'un revers de main : la possibilité de la création de nouveaux agencements énonciatifs et de nouvelles pratiques médiatiques sera l'affaire de subjectivités contrapontiques, résistantes, non consensuelles nouvelles - mais qui, inscrites dans la matérialité des agencements machiniques des corps des sociétés capitalistiques, devront malgré tout régler leurs comptes *à partir des positions assignées dans un échiquier socialement et économiquement déterminé.* Ainsi que le disent en toute lettre Deleuze et Guattari,

> Il n'y a pas de signifiance indépendante des significations dominantes, pas de subjectivation indépendante d'un ordre établi d'assujettissement (MP, 101).

C'est en raison de cette remarque, de la plus haute importance pour les thèses que nous défendons dans cette étude concernant l'articulation entre processus de subjectivation et minorités politiques, que nous souhaitons placer nos propos concernant un contre-champ opposé au maniement des signes du sémiocapitalisme sous la coupe épistémologique du concept d'« hégémonie culturelle », forgé par le philosophe italien Antonio Gramsci.

2.4 L'hégémonie comme opérateur politique

Opérateur politique *: pour une radicalisation des enjeux culturels*

Il faut dire en notre défaveur que la mobilisation d'un tel concept n'est pas un geste théorique très adroit. Nombreux sont en effet les problèmes herméneutiques soulevés par les carnets désordonnés où Gramsci l'élabore, et nombreuses sont les positions politiques dérivant de telles interprétations, qui risquent de faire croire à une tentative d'extraction sémantique voire de nappage conceptuel dont l'objectif serait de « marxiser » à moindres frais nos positions quant à la possibilité théorique et/ou à l'existence effective d'un contre-champ au niveau des opérations sémiotiques. Nous allons tâcher de montrer qu'il n'en est rien, en nous ralliant pour cela aux interprétations marxistes les plus fermes, soucieuses de montrer que la décorrélation du contexte historique et de la sphère économique grâce auxquels le concept d'hégémonie devient opérant est problématique[284]. Dire comme nous le faisons que le capitalisme œuvre en sa qualité de *sémiocapitalisme*, étudier la manière dont celui-ci structure à la fois des imaginaires et des significations, des gestes et des comportements, comme nous avons essayé de le faire tout au long de ce chapitre, ne signifie pas oblitérer la dimension économique au fondement des rapports sociaux – et sans laquelle l'on ne comprendrait pas d'ailleurs pourquoi continuer à parler de « capitalisme ». Cela signifie au contraire se donner les moyens de penser l'articulation (complexe, à double conditionnement, ratée) entre l'économique et le politique, entre la base et la superstructure. Ce qui, rappelons-le,

284Nous nous référons à Fabio FROSINI, « Hégémonie : une approche génétique », *Actuel Marx* 2015/1 (n° 57), p. 27-42 et à Kate CREHAN, *Gramsci, Culture, and Anthropology,* Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2002, p.172.

est très précisément l'une des tâches que se donne la pensée gramscienne. Cette précision étant faite, venons-en à l'explicitation du concept d'hégémonie. Jalonnant les *Cahiers de prison* (*Quaderni dal carcere*, 1929-35), comme un outil pratique pour appréhender des événements historiques contemporains – à savoir l'échec d'une Révolution bolchévique en Europe et la montée du Parti fasciste en Italie, le concept d'hégémonie vise à mettre en lumière la complexité des mécanismes régissant le champ social qui, composé de *classes,* devrait du moins en principe être traversé par des intérêts opposés. Le problème est le suivant : alors qu'à l'orée du nouveau siècle, du fait catalyseur de la Première Guerre, se trouvent réunies les conditions objectives d'un renversement révolutionnaire par le prolétariat, un tel renversement ne se produit pas. Pour Gramsci, intellectuel et fondateur du Parti communiste, il est urgent de saisir les raisons de ce non-événement, qu'il finit par localiser dans l'effet induit par certains appareils *idéologiques* (« sémiotiques », dirions-nous), engendrant des significations d'où disparaît toute conflictualité de classe, oeuvrant ainsi au façonnement d'une « fausse conscience » prolétaire par la *création d'un consensus* aux structures d'exploitation économique et de domination sociale dont le prolétariat est précisément la cible. C'est finalement la manière de se percevoir soi-même selon les catégories de la domination, pouvant déboucher sur des formes d'intériorisation et de légitimation, qui est en jeu avec l'hégémonie. Raison pour laquelle Gramsci parle de « consensus actif des dominés » jetant les bases d'une *culture de la subordination*. Comme le philosophe l'explicite dans son rapport exécutif au Parti communiste italien du 2/3 août 1926, cette analyse vaut surtout pour les « pays à capitalisme avancé ». C'est ici en effet que la classe dominante possède les « réserves politiques et organisatrices » dont elle était dépourvue la Russie, et qui protègent le pouvoir politique de la classe dirigeante à la manière de tranchées, qu'elles soient organisées par l'État, comme c'est le cas en France et en Allemagne, ou bien par les « classes intermédiaires », comme dans des pays de la périphérie européenne[285]. Ces réserves constituent les instruments d'une politique gouvernementale exigée par les forces économiques, mais aussi d'une unité intellectuelle et morale du champ social. Elles rendent possible donc une complète adhésion des classes dominées. Dans le *Cahier* 29-3, elles se trouvent clairement identifiées avec l'église, l'école, les journaux et le théâtre, mais aussi - de manière plus contemporaine à la rédaction des *Cahiers,* à la radio et au cinéma sonore qui en démultiplient les effets et en solidifient les résultats. Bref, elles relèvent de la lente mais inéluctable mise en place d'une « culture de masse » par l'entremise de médias et de leur capacité de diffusion. De sorte

285 Antonio GRAMSCI, *La costruzione del Partito comunista. 1924-1926*, a cura di E. Fubini, Torino, Einaudi, 1971, pp. 121-122.

que le terme *culture* d'une culture de la subordination doit être entendu au sens propre, qui sans forcément autoriser l'assimilation du concept d'hégémonie à celui d'hégémonie culturelle - qui exclurait de l'analyse les appareils plus directement politiques (tels les parlements ou les tribunaux), ne permet pas moins de faire de la culture *un enjeu absolument central du point de vue d'une assise du pouvoir*.

Ou plus exactement, du pouvoir *et du contre-pouvoir*. L'hégémonie est en effet marquée par une ambivalence dynamique : si elle dit bien la capacité d'une classe sociale à « universaliser » ses propres revendications, c'est-à-dire à mobiliser sur la base d'une conscience de classe pouvant énoncer clairement ses objectifs le plus grand nombre de forces sociales possible, grâce au déploiement d'un grand nombre de productions culturelles – et plus largement sémiotiques, il n'y a pas lieu d'attribuer cette capacité à « hégémoniser » (*forza egemonica*) aux seules classes dominantes. D'un point de vue pragmatique, l'hégémonie désigne la *technique* de redéfinition constante des visées d'un groupe et de communication de ses acquis, plus qu'une manière de « vampiriser » les masses ou les « forces subalternes » (paysans du Mezzogiorno et ouvriers atomisés des villes industrielles) dépourvues de toute intelligence des rapports d'exploitation et de domination qui les régissent. Cette dimension technico-pragmatique de l'hégémonie – qui, soit dit en passant, rend techniquement inapproprié l'usage du concept de « contre-hégémonie », comporte de nouveaux défis et de nouvelles tâches. Ainsi, dans une interview à la télévision italienne de 1989, le critique littéraire palestinien Edward Saïd affirme :

> Je pense que le concept gramscien d'hégémonie, avec ses ramifications politiques, intellectuelles, économiques et culturelles, n'est pas en dernière analyse l'équivalent de l'idée foucaldienne à propos du discours et de la suprématie du discours, pour la simple raison que le concept d'hégémonie, comme il me semble le comprendre chez Gramsci, *implique toujours la nécessité de s'emparer de l'hégémonie ; en d'autres termes, il implique que les classes subalternes doivent arracher des mains l'hégémonie aux classes dominantes*. Si l'on se trouve de l'autre côté, si on est du coté des opprimés, on doit reconnaître qu'il est du devoir des classes émergentes organisées par les intellectuels de tenter *se réapproprier de l'hégémonie*[286].

Nous ne pouvons détailler les raisons qui amènent Saïd à différencier le discours foucaldien de l'hégémonie gramscienne. Mais à partir des indices présents dans ce

286Giorgio BARATTA et Andrea CATONE, *Modern Times : Gramsci e la critica dell'americanismo*, Actes du Colloque international organisé par le Centro di Iniziativa Politica e Culturale di Roma in collaborazione con l'Amministrazione provinciale di Roma, Roma 20-22 novembre 1987, Cooperativa diffusioni 84, Milano, 1989, pp. 353-355. Nous traduisons.

passage, nous pouvons dégager trois éléments majeurs qui viennent appuyer le caractère dynamique du concept : 1) C'est parce que la domination ne peut être analysée comme un exercice maîtrisé du pouvoir, de stratégies ou de décisions, mais seulement comme un processus incertain, inachevé et partiel d'actions multiples, qu'il est possible d'œuvrer à sa déstabilisation en usant de stratégies et de décisions contraires – ce qui renvoie, comme nous l'avons vu avec Foucault, à une nouvelle conception tout aussi instable d'un champ social traversé par le pouvoir ; 2) Des chances réelles se présentent pour l'avènement d'une « nouvelle culture » (*nuova cultura*) qui parvienne à réaliser le dépassement du clivage entre théorie et pratique. Un nouveau langage, de nouvelles images, des journaux, radios et magazines, et plus généralement de nouvelles productions culturelles, qui puissent offrir le cadre d'une lutte pour l'hégémonie. Mais cela requiert préalablement une reformulation de ce qu'on entend par « culture » : Gramsci, souligne Baratta, ne distingue pas à l'instar de Marcuse la culture (*Kultur*) de la civilisation (*Zivilisation*), si bien que les productions culturelles ne sont pas reconductibles aux artefacts dont la bourgeoise est le foyer émetteur, mais désignent au contraire l'ensemble des activités prenant place dans la société civile – le langage, la technique, le travail, le folklore[287]. 3) C'est en raison d'un tel bouleversement que doivent être repensés la figure et le rôle de l'intellectuel dans la mise en branle d'un processus révolutionnaire au sein des sociétés capitalistes. Aux antipodes de tout idéal romantique d'un être à la sensibilité visionnaire et donc saluant les gestes avant-gardistes d'œuvres de l'esprit, l'intellectuel est pour Gramsci « organique », c'est-à-dire émerge en tant que simplement doué de « sens commun » (*senso comune*) au sein des classes subalternes auxquelles il appartient. Nous voyons donc réapparaître le problème d'une « énonciation écrasée » par la machine assujettissante des médias, qui nous oblige à repenser à nouveaux frais la création d'un « contre-champ » à partir de conditions socio-économiques d'énonciation. Que le foyer émetteur d'une nouvelle culture ne soit plus exogène aux problèmes qu'il pose depuis sa position de dominé social de l'ancienne culture - fût-elle sexiste, raciste ou coloniale, semble aujourd'hui figurer parmi les éléments les plus indiscutables de toute pratique relevant d'un contre-champ sémiotique, mais qui sous la plume de Gramsci présentait un aspect incontestablement novateur. « Etre du côté des opprimés », selon l'expression de Saïd, n'est pas un choix qui se justifie par une sensibilité intellectuelle, ni même par une empathie à l'égard de ceux qui subissent les conséquences des catégorisations du sémiocapitalisme, mais demande une prise de position à la première personne.

287Giorgio BARATTA, *Le rose e i quaderni, Saggio sul pensiero di Antonio Gramsci,* Roma, Gamberetti Editrice, 2000, pp. 163-164.

Ainsi, la brève caractérisation que nous avons tentée du concept gramscien d'hégémonie, parce qu'elle fait émerger la possibilité d'une résistance réelle à la production d'un consensus à une vision dominante *par la production d'une autre sémiotique,* permet de marquer une différence de taille avec le concept d'idéologie forgé par Marx et approfondi par la vulgate marxienne (Lukacs, Marcuse et Althusser) d'où on ne sortait que par la « grande porte » de la science et de la vérité. Différence qui rend davantage compte des dynamiques à l'œuvre dans le champ social, des effets de domination idéologique « sans garantie », et qui explique à elle seule le remarquable regain d'intérêt pour la pensée gramscienne à partir des années 1960 - par delà les aventures éditoriales des pays non soviétiques qui en ont limité grandement la traduction et la publication[288]. Alors qu'Althusser, après une lecture attentive des *Cahiers* qui débouche sur la rédaction de *Les Appareils Idéologiques d'État*, reproche à Gramsci d'oublier qu'une superstructure repose sur une base, l'importance qu'est accordée à la culture dans les écrits du philosophe italien constitue un point de départ fécond pour la construction de pratiques critiques et dissidentes au sein du semiocapitalisme aux yeux des fondateurs des *Cultural Studies*. Le penseur jamaïcain Stuart Hall se saisit des lignes esquissées par Gramsci pour déplacer le débat : une « nouvelle culture » n'est pas forcément une culture de l'homme nouveau, comme elle était de mise dans la pensée d'une révolution caractéristique des années 1920, mais l'ensemble des pratiques qui peuvent faire de la culture de masse du capitalisme, dans son double versant économique et sémiotique, l'arène de conflits culturels et non d'un consensus extorqué[289].

« Hegemony Lite »[290] et conditions matérielles concrètes pour un « contre-champ »

Nous ne discuterons pas ici du degré de violence et d'oppression présent dans les sociétés du capitalisme avancé conjointement aux techniques douces de l'hégémonie. Cela ouvrirait un trop important chantier à propos d'une hégémonie indifférente à la construction d'alliances au sein du « bloc historique », et excluant de son viseur tout un pan de subjectivités subalternes dont le volume ne cesse de croître. Nous voudrions en

288 Sur ces aventures éditoriales et les déboires de parti sur le sol français, voir notamment Vittorio MORFINO, « Althusser lecteur de Gramsci », *Actuel Marx* 2015/1 (n° 57), pp. 62-81 et Marco DI MAGGIO, « « Les malentendus de l'hégémonie ». Gramsci dans le parti communiste français (1953-1983) », *Actuel Marx*, 2017/2 (n° 62), pp. 154-169.

289 Stuart HALL, « Gramsci and us », *Antonio Gramsci* (ed. Martin JAMES), Londres, Routledge, 2002, pp. 227-238.

290 Kate CREHAN, *Gramsci, Culture and Anthropology*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2002.

revanche consacrer quelques mots à l'analyse de deux positions théoriques antagonistes qui, d'intelligence quant à l'importance du rôle joué par la culture dans la structuration des rapports sociaux, discordent radicalement quant à *la nature de ces rapports*, du fait d'une compréhension et d'un usage du concept d'hégémonie culturelle tout aussi discordant.

La première est celle défendue par Raymond Williams, l'un des pères fondateurs des *Cultural Studies* dont l'œuvre, fidèle aux objectifs de la praxis révolutionnaire d'un intellectuel organique, est tout entière dédiée à penser les voies d'émancipation encore possibles au sein d'un univers sémiotique régi par la culture hégémonique dominante. Dans les décennies 1960-70, au moment où la télévision s'impose dans les foyers de la classe ouvrière, réalisant d'une manière écrasante la « fausse conscience » dont parlait Gramsci, il devient impératif de réélaborer les outils théoriques permettant de relever à la fois les tactiques de survie d'une culture authentiquement populaire et les tactiques d'une non-absorption de la culture véhiculée par l'hégémonie. Ainsi, comme le suggère le sociologue Érik Neveu, en réactualisant Gramsci par la mise en avant des enjeux politiques qui se nouent autour de la culture, et en convoquant les sciences sociales avec des études de cas empiriques, Williams réussit un tour non négligeable[291] : celui de complexifier la notion de culture par la mise en exergue de ses usages/mésusages sociaux, dégager les formes de non adhésion qui émergent lors de la réception des signes, et finalement montrer que l'hégémonie culturelle n'est rien qu'un « vase craquelé » (et non un moule solde). Or, c'est justement sur la teneur de ces nouveautés dans l'approche de la culture – relativement aux problèmes classiques de la marxologie à propos de la détermination de la production culturelle par la base économique, que porte l'attaque formulée par Kate Crehan dans *Gramsci, Culture and Anthropology* (2002). L'anthropologue dénonce dans l'usage du concept d'hégémonie par Williams dans *Marxism and Literature* (1977) une version « édulcorée » (*hegemony lite*), voire même une « appropriation libérale » des problèmes que furent ceux de Gramsci – et qui, malgré les décalages et les apports originaux restent ceux d'un penseur marxiste. Les problèmes sont au nombre de deux : d'une part, la culture est dépeinte comme déconnectée de l'ancrage socio-économique de la classe - caractérisée de « manière démodée de théoriser les inégalités » (*unfashionable way of theorizing inequality*)[292]; de l'autre, autonomisée de toute

291Érik NEVEU, « Aux origines des Cultural Studies, À propos de : R. Williams », *Culture et matérialisme*, Les prairies ordinaires », *La vie des idées*, Collège de France, le 11 février 2010.

292 « But also, I want to suggest, Gramsci's writing on culture can help anthropologists and anthropology as discipline to think freshly about class, currently a rather unfashionable way of theorizing inequality »,

base économique, la culture acquiert une force de détermination des processus de transformation sociale qu'on pourrait en faire le substitut de la lutte de classe – ce qui coïncide avec une position *idéaliste pré-marxiste* selon laquelle ce seraient les idées qui déterminent le réel[293].

Sans trop vouloir anticiper sur le chapitre 4, dédié à étudier les formes empiriques d'une résistance à l'hégémonie de la culture dominante pour la période choisie pour cette étude, il est nécessaire d'énoncer dès à présent quelles sont pour nous les conditions de l'existence effective d'un contre-champ, d'une « hégémonie contrapontique ». Ce qui requiert de prendre position dans un tel débat.

1) Nous serions d'accord avec Raymond Williams pour dire que le ressassement du problème de la détermination des productions culturelles par la base économique nous renferme dans une impasse : celle qui nous immobilise dans la posture plaintive à l'égard de l'état de la culture de masse contemporaine, dans la critique stérile visant à démontrer et à dénoncer l'assujettissement social dont cette culture est porteuse, et les modèles sexistes, racistes et classistes qui nous interpellent pour que nous y répondons de manière consentie. Il convient de se demander si cette posture est véritablement adoptée au nom de l'avènement d'une hégémonie subalterne, et non au nom de la pensée, de l'art et des autres hautes productions de l'esprit – comme cela semble être le cas tant pour les penseurs de la Théorie critique que, dans un style différent, pour Deleuze et Serge Daney. L'attitude *a minima* de l'intellectuel organique est de renoncer à ce « pessimisme de la volonté » si peu gramscien, et donc de se donner les moyens de penser le rapport que le subalternes entretiennent de fait à l'égard des produits de la culture de masse et de ses effets hégémoniques, en évitant soigneusement tout lyrisme populiste qui chante les louanges d'un peuple fantasmé. Ainsi que l'affirme de manière excellemment concise Éric Macé, la culture de masse n'est pas une culture populaire mais une forme de culture dont il va falloir expliquer la popularité[294] sans forcément qu'il faille reconduire cette popularité à une affaire de « manipulation » du peuple, transformé en masse par le capitalisme.

2) D'autre part, en dépit de la justesse des certaines remarques de Crehan concernant la nécessité d'étudier les cultures autochtones à partir des conditions économiques des

Kate CREHAN, *Gramsci, Culture and Anthropology, op. cit.*, p. 3.

293 « The main problem with how the concept of hegemony has been understood within anthropology, I would argue, is that hegemony is taken as referring not to the whole field of power, but only to the domain of beliefs and ideas. In terms of old Marxist debates over idealist versus materialist accounts of the world, hegemony has become an essentially idealist concept », Kate CREHAN, ibidem, p. 172.

294 Éric MACE, « Sociologie de la culture de masse : avatars du social et vertigo de la méthode », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 112, no. 1, 2002, pp. 45-62.

sociétés d'où elles émergent, nous pensons que le concept de classe a décidément perdu de sa pertinence heuristique, et qu'en dehors des cercles de commentateurs marxistes décortiquant à l'envi les textes fondateurs, il ne permet plus de rendre compte de la nature des rapports sociaux dans les sociétés capitalistes contemporaines. Ceci non à peine en raison de l'émergence de nouvelles situations de domination sociale, irréductibles à celles qui résultent de l'exploitation économique, mais même lorsqu'on a affaire à des inégalités de type économique. Comme le montre la sociologue Caroline Guibet-Lafaye, dans « La domination sociale dans le contexte contemporain » :

> les conditions socio-économiques actuelles, plaidant en faveur d'une évolution structurelle des classes dominées, justifient que l'on traite de "situations de domination" ou que l'on évoque des individus "en situation de domination" plutôt que des "classes" sociales dominées.

La raison est à chercher précisément dans un certain *état non unitaire de la culture* : il y aurait un pas que le prudence analytique ne doit pas franchir, celui qui fait passer imperceptiblement de l'hypothèse d'une « idéologie dominante » comme capacité effective d'un groupe à imposer ses représentations à l'ensemble du corps social, à une « idéologie de la domination », qui maintient l'idée d'un système global d'imposition culturelle émanant du groupe économiquement dirigeant[295]. Il nous semble que l'un des majeurs intérêts des outils façonnés par Gramsci se situe très exactement dans la mise en évidence des brouillages entre cultures et groupes sociaux (les subalternes adoptant la culture dominante, l'intellectuel bourgeois pouvant être fasciné par la « culture du pauvre », Hoggart, 1957), qui exigent une étude de la manière dont le pouvoir transite, traverse, se glisse entre des opérations hégémoniques contraires.

3) Toutefois, nous rejoignons les positions marxistes les plus fermes lorsqu'elles défendent qu'on ne saurait faire coïncider moyens de communication (télévision, radio, technologies électroniques de communication) et moyens de production (industrie)[296]. Il nous semble qu'une attention redoublée aux soubassements matériels des productions sémiotiques et culturelles reste de mise. Ce qui nous permet de lever un éventuel malentendu : le

295 Caroline GUIBET-LAFAYE, « La domination sociale dans le contexte contemporain », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 45-1 | 2014, 127-145.

296 Dans la recension que fait Lucas DUFOUR à l'occasion de la première traduction en français de certains textes de Williams réunis dans l'ouvrage *Culture et matérialisme* par Les prairies ordinaires , celui-ci affirme qu'« il est finalement difficile de se départir de l'impression que Raymond Williams, quand il se propose de prolonger le marxisme, ne critique guère que sa version caricaturée par l'« orthodoxie » stalinienne et rigidifiée par le structuralisme. Ce faisant, au lieu de revenir aux catégories marxistes, il glisse vers une interprétation qui tend à isoler les formes de l'expression culturelle ou de l'émergence de valeurs nouvelles de la réalité des rapports sociaux ». Lucas DUFOUR, « Raymond WILLIAMS, *Culture & matérialisme* », *Questions de communication*, 17 | 2010. (En ligne : https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.223).

sémiocapitalisme est certes une production de signes, mais parce que cette production est matérielle, leur compréhension ne peut faire les frais d'une réflexion autour des moyens techniques et industriels de la fabrication de leurs supports. Le caractère *massif* d'une culture de masse ne trouve d'explication en dehors de la mainmise sur les outils de distribution et sur la production matérielle de ces outils. Ou pour le dire en termes marxistes, l'hégémonie culturelle ne peut être assurée qu'en vertu de la contradiction entre rapports de production et forces productives. C'est parce qu'il existe des propriétaires des machines que nous assistons, via les machines, à la diffusion sur large échelle d'une culture dominante, une culture qui assujettit à partir de normes sociales, outre à permettre la réalisation d'importants profits. Comme le précise Gramsci, bien que de manière ponctuelle dans les *Cahiers* : « l'hégémonie est politique, mais aussi et spécialement économique, elle a sa base matérielle dans la fonction décisive que le regroupement hégémonique exerce sur le noyaux décisif de l'activité économique » (*Cahier* 4, 461). Que l'on pense pour s'en convaincre à l'industrie américaine du cinéma comme exemple de ce que serait une telle hégémonie sémio-industrielle : reprenant l'idée gramscienne d'une corrélation entre *américanisme* (versant sémiotique) et *américanisation* des modes de production (versant économique), Pierre Musso se réfère à l'économiste René Bonnel pour défendre l'idée d'un « hollywoodisme » :

> « Jamais en ce début de siècle, écrit René Bonnell, l'industrie américaine du cinéma n'a autant dominé le monde » : la première bénéficiaire de cette hégémonie est "la machine hollywoodienne". Les facteurs explicatifs de cette domination - ce que Bonnell nomme cette "hégémonie américaine" sur l'industrie audiovisuelle - sont multiples : *puissance financière et technologique, industrialisation des processus de fabrication, concentration de la diffusion et de la production, capacité à créer et à innover*, très forte consommation audiovisuelle sur le marché domestique, avec 1,5 milliard d'entrées annuelles, etc. Près des trois-quarts des films en salle dans les pays de l'Union Européenne, plus de la moitié au Japon et en Australie sont nordaméricains, contre 4% de films étrangers dans les salles de cinéma aux USA[297].

L'ébauche d'un contre-champ ne peut esquiver la prise en compte d'un tel problème : des contenus sémantiques alternatifs sont *en droit* possibles, qui doivent toutefois attendre pour se concrétiser et pour circuler l'aval des instances qui montent la garde pour limiter l'accès des minorités aux équipements collectifs. « La révolution ne sera pas télévisée » (*the Revolution Will Not Be Televised)* selon les mots du poète Scott-Heron - à moins que l'on ne parvienne à occuper la télévision, comme nous le montre de manière

297 Pierre MUSSO, « Américanisme et américanisation : du fordisme à l'hollywoodisme ». *Images de l'Amérique du Nord vues par elle-même ou vues par les autres*, *Quaderni*. n°50-51, 2003. pp. 231-247.

rocambolesque la Révolution roumaine de 1989 vue par Harun Farocki que nous analyserons au chapitre 4[298].

Appelant de ses vœux un virage susceptible de nous départir du couvercle mass-médiatique, Guattari se montre pour sa part attentif à cette dimension technico-matérielle du sémiocapitalisme. Ainsi, dans *Cartographies schizoanalytiques*, en scandant en trois temps les âges d'une « entrée en machine » de la subjectivité, il souligne qu'une émancipation des tutelles assujettissantes à « l'âge de l'informatisation planétaire » passe par des usages sociaux créatifs, novateurs et processuels certes, mais les infrastructures matérielles appartiennent aux savoirs et aux techniques du Capital [299]. Si le problème de la propriété des moyens de production semble aussi désuet qu'insoluble, risquant de nous plonger dans un nouveau « pessimisme de la volonté » qui nous décourage d'ouvrir de nouveaux horizons de pratiques pour se mouvoir autrement au sein d'un univers de signes hégémonique, il n'en demeure pas moins actuel. Comme l'avait saisi Gramsci en identifiant l'hégémonie culturelle à l'hégémonie occidentale vis-à-vis des Empires coloniaux, il est encore actuel du point de vue des *inégalités économiques et technologiques entre le Nord et le Sud du monde.* C'est ce que la Guerre du Golfe a relevé aux yeux de tous :

> Dans quelle mesure, demande Guattari, les phénomènes comme ceux auxquels on a assisté en Iran avec le khomeynisme et, dans un tout autre contexte (relativement plus laïque), autour de Saddam Hussein, seraient-ils des tentatives de prise de consistance et d'affirmation d'une subjectivité alternative ? Les subjectivités africaines, latino-américaine sont largement laminées par la subjectivité mass-médiatique dominante. Au Brésil, une chaîne comme Globo couvre 80% d'une population qui, dans une énorme majorité, connaît une misère totale. Dans les pays africains, en particulier au Maghreb, les télévisions occidentales possèdent une très grande influence. Dans les pays arabes et plus globalement, mais de façon moins nette, dans la sphère subjective du monde musulman, une résistance se manifeste. Elle peut avoir des aspects très conservateurs, très réactionnaires, mais elle n'en est pas moins réelle. Les pays de l'Est, quant à eux, se sont complètement effondrés et se sont identifiés à la subjectivité occidentale (QqE?, 452).

Ce long passage extrait de « Avez-vous vu la guerre ? » a le mérite de détailler l'état médiatique du monde à l'orée de information planétaire. Il montre à quel point le débat autour de la propriété des moyens de production et de diffusion de l'information intervient encore de manière très pertinente dans les problèmes relatifs à l'esquisse d'une

298 Sur Gil Scott-Heron, déjà cité dans le Prologue, cf. Dustin KIDD, *Pop Culture Freaks : Identity, Mass Media, and Society*, Westview Press, 4 mars 2014, p. 33. Sur la Révolution roumaine, nous nous référons à *Videograms of a Revolution*, voir ci-dessous, pp. 471-475.

299 Felix GUATTARI, « Liminaires », *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Editions Galilée, 1989, p. 14.

alternative aux médias de masse. Car, en dépit de la récente « entrée en machine » de ces subjectivités laminées d'Afrique, d'Asie, d'Amérique latine et d'Europe de l'Est - bref du monde en dehors de la cage dorée de l'Occident techno-connecté, la publicité n'a pas perdu de sa force assujettissante, la télévision a encore la vedette sur la télématique, un journalisme condescendant bat en brèche en temps record toute tentative lente et soigneuse de nouveaux modes de diffusion de l'information – comme ce fut le cas en mars 2016 avec le coup d'État médiatique au Brésil, par la chaîne Globo citée dans ce passage[300]. C'est donc de la mise en exergue des problèmes relatifs à la corrélation entre *production sémiotique, production de la subjectivité et production économique*, dont nous devons partir pour élaborer un cadre conceptuel adéquat à rendre compte de la possibilité de manières de voir, d'imaginer, de se penser, de rêver – en un mot de « se subjectiver », qui puissent jeter les bases de formes de vie alternatives à celles du capitalisme. Ce qui sera précisément l'objet de la deuxième partie de cette étude.

300 Le 2 décembre 2015, le président de la Chambre des députés brésilienne, Eduardo Cunha, lance une procédure d'impecheament contre la Présidente Dilma Roussef en raison de certaines irrégularités administratives qui ont permis de financer les banques publiques et ainsi de minimiser le déficit public. Le rôle joué par les médias dans la levée des boucliers pour la période qui mène à sa destitution en avril 2016 est unanimement reconnu, au point qu'on parle d'un coup d'État juridico-médiatique. Appartenant à quelques grandes familles d'oligarques contraires aux réformes du Parti des Travailleurs, ces médias n'ont pas provoqué à eux seuls la destitution mais ils y ont grandement participé.

DEUXIÈME PARTIE

« RÉSISTANCES »,
LA FABRIQUE DES MODES DE VIE

INTRODUCTION

L'importance de la subjectivité depuis une perspective politique émancipatrice s'explique par le pari d'un renversement possible. Si dans les coordonnées socio-économiques qui se mettent en place entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, la production de sujets capables de répondre activement et positivement aux recompositions sociales s'avère nécessaire, si c'est elle la cible de politiques et de pratiques qu'on a caractérisées d'assujettissantes et de nouvelles pratiques centrées sur l'entreprise de soi, c'est donc à partir de la subjectivité qu'il va falloir recommencer. Elle n'est pas seulement « ce qui nous reste », comme nous pourrions l'affirmer dans l'amer constat du délitement des formes traditionnelles de l'agir politique, mais ce qui permet de redessiner de nouvelles formes d'agir, de nouveaux modes de vie non assujettis, refaisant surface sur les flux du capital et contre les rapports sociaux que le capitalisme met en place.

La subjectivité se présente comme la pierre de touche d'un édifice auquel nos corps et nos esprits sont inféodés, mais qui est taillée au sein de nos corps et de nos esprits - dans une chair *qui nous appartient encore*. Cette intuition est celle qui traverse l'œuvre de Foucault lors de son « tournant éthique » et marque chez Deleuze et Guattari le seuil d'entrée à la « micropolitique ». Elle fait de la subjectivité son nouvel étendard : il faut s'en saisir, explorer les voies qu'elle offre, porter au jour ses potentialités. Ceci n'est évidemment possible que dans des cadres conceptuels renouvelés, des « échafaudages théoriques » susceptibles de nous faire appréhender la subjectivité à l'aune d'une tâche *immédiatement* politique. C'est en effet seulement une fois débarrassée des relents ontologiques du « sujet » que la philosophie occidentale moderne a élaboré, qu'elle peut être comprise comme étant politique *non du fait des médiations fournies par des instances* telles l'État, le parti ou le syndicat, *mais en vertu du type de processus dont elle est elle-même porteuse*, un certain « rapport à soi », une opération de singularisation par rapport aux codes sociaux pouvant prendre une dimension individuelles ou bien collective. Selon le *distinguo* avancé par Foucault à propos de la sexualité au Moyen-Âge,

> Une chose en effet est une règle de conduite ; autre chose la conduite que l'on peut mesurer à cette règle. Mais autre chose encore la manière dont *on se constitue soi-même comme sujet moral agissant en référence aux éléments prescriptifs qui constituent un code*[301].

Ainsi, même lorsque la subjectivité est confrontée au quadrillage social le plus strict, il y a toujours la possibilité d'un « pli »: des vecteurs aussi divers que les exercices physiques, l'écriture, la méditation, la musique offrent les conditions concrètes d'une *pratique de soi*. Ce processus reçoit chez Foucault le nom de « subjectivation ». Invertissant la logique de l'assujettissement capitalistique, elle se présente à la fois comme un *nouvel objet* pour la philosophie, qui doit désormais assumer sa visée pratique, clinique et militante, et *l'objet d'une nouvelle méthode,* qui doit intégrer les apports de l'ethnographie et de la sociologie afin de cerner au mieux *la manière dont les subjectivités « se subjectivent ».* En effet, par-delà l'opérativité des certains concepts philosophiques, il n'est guère possible de faire l'économie d'une étude précise du contexte politique dans lequel s'enracine un processus de subjectivation, des instruments qui sont employés par les agents sociaux, des données subjectives qui en constituent le point de départ, de l'intensité de l'investissement individuel dans le processus de construction de soi, et enfin du degré de socialisation nécessaire à la mise en place d'une subjectivation dont la portée sera collective.

En partant de ces prémisses, l'objectif de cette deuxième partie sera d'exposer mais aussi d'évaluer différentes stratégies de résistance au sémiocapitalisme qui ont été tentées durant la période 1970-2010, grâce à l'appropriation des machines cybernétiques comme instruments de la production sémiotique. Portée surtout par les minorités politiques en leur qualité de grandes exclues de la sémiotique dominante, une « révolution moléculaire » a pu voir le jour grâce à la construction d'un nouvel agencement énonciatif. La vidéo puis internet ont offert *les conditions historiques d'une fragilisation de la performativité des médias de masse* au profit de ce qu'on pourrait appeler une « micropolitique post-médiatique ». Celle-ci se caractérise par un bricolage esthético-politique de la subjectivité qui établit un autre rapport à soi et un nouveau régime de vérité, en transformant ainsi les modes de vie des bricoleurs. Ce qui témoigne d'une *performativité de la contre-sémiotique*.

301 Michel FOUCAULT, *L'usage des plaisirs*, Chapitre 3 de l'Introduction, « Morale et pratique de soi », Tel, Gallimard, Paris, 1984, p. 36-39.

Chapitre 3. Vers une « ère post-média » : subjectivations techniques

En partant du constat de Guattari selon lequel « les contenus de la subjectivité dépendent toujours plus d'une multitude de systèmes machiniques », le chapitre 3 sera consacré à l'analyse de la relation de machino-dépendance que la subjectivité entretient aux machines informatiques. Il s'agit d'un détour par rapport au problème des images, mais un détour nécessaire dans la mesure où il permet de saisir la dimension structurante des NTIC comme vecteurs d'une subjectivation d'une « ère post-média ». Nous allons dégager les principaux traits du régime de technicité contemporain à partir d'un examen qui sera réalisé sous plusieurs angles.

Premièrement, du point de vue ontologique, nous montrerons qu'il est impossible de considérer un humain indépendamment de son environnement technologique. En nous appuyant sur les textes fondateurs de Gilbert Simondon et sur le dialogue que Félix Guattari engage avec les penseurs de la cybernétique (Varela, Maturana), il s'agit défendre l'idée d'une co-constitution performative commune à la subjectivité et à la machine que Guattari nomme « ontogenèse ». Cela nous permettra de spécifier le sens du processus de subjectivation chez Guattari en analysant le concept d'hétérogénèse qui lui est corollaire.

Nous poursuivons avec un examen du point de vue synergétique, concernant le co-fonctionnement de la subjectivité et des machines. Nous montrerons que celui-ci ne peut être envisagé indépendamment du rapport social de production capitaliste. À partir de la confrontation entre l'explication de Marx et l'explication *machinique* de Deleuze/Guattari, nous avançons toutefois l'hypothèse d'un détournement possible des outils du capitalisme pour la mise en place d'usages dissidents. Nous étayerons ensuite cette hypothèse en retraçant l'histoire du logiciel libre des années 1960-70 incarnée par la figure du hacker, puis par l'occupation du cyberspace par les altermondialistes dans les années 1990 emboîtant le pas du Mouvement EZLN au Chiapas.

Enfin, nous mènerons l'examen des subjectivations techniques du point de vue des imaginaires politiques, en détaillent les métamorphoses qu'a subies la figure du Cyborg du fait d'un investissement subjectif multiple. Nous montrerons en nous appuyant sur les analyses de Donna Haraway et Rose Braidotti et sur le concept de « corps sans organes » de Deleuze et Guattari, que le délaissement de l'esthétique sombre du cyberpunk coïncide avec une mise en récit de la symbiose technique de la part des minorités (cyberféminisme, afrofuturisme), sur laquelle elles ont bâti des usages expérimentaux des NTIC que nous mettons en lumière à partir du concept de « mediascape » de l'anthropologue Appadurai.

Chapitre 4. Briser le dispositif, créer des contre-dispositifs

À partir des résultats du chapitre 3 pour la définition d'une « ère post-média », nous affronterons dans le chapitre 4 le problème de l'identification du régime d'images susceptible d'interrompre le flux d'images capitalistiques à la fois en brisant l'alternance entre anesthésie et excitation nerveuse qui caractérise la perception depuis le début du 20ème siècle, et en neutralisant les significations dominantes du sémiocapitalisme. Nous postulons la possibilité de renverser le dispositif capitaliste par un « contre-dispositif » qui maintient sa fonction stratégique tout en changeant ses directions et ses objectifs. Nous proposerons donc une typologie et procédons à l'évaluation du degré de rupture esthético-politique dont ces types de contre-dispositifs sont porteurs.

Les « images virtuelles » du cinéma d'après-guerre ont constitué un premier foyer de résistance au flux en raison de leur forte charge esthétique, capable d'enrayer le schème sensori-moteur du spectateur et de donner lieu à une expérience contemplative qui bat en brèche la performativité des images du sémiocapitalisme. Nous les analyserons en nous appuyant sur l'œuvre de Deleuze consacrée au cinéma : le concept de « voyance » est en effet le pendant du concept de « cliché » analysé au chapitre 2. Mais nous tâcherons de montrer que cette puissance ne résiste pas aux modifications que subit l'environnement technique de production et de diffusion des images par la télévision.

Les « images dialectiques » de l'art-vidéo présentent l'intérêt de se confronter directement à la télévision, en usant de ses mêmes armes et en jouant sur le même terrain. En déployant des tactiques différentes (exagération des effets esthétiques, création de chaînes locales, irruption dans les programmes télévisés, vidéo militante), les vidéastes dont nous analyserons les œuvres (Ant Farm, Averty, Rosler, Farocki) participent au flux d'images mais le mettent au service d'une « contre-sémiotique » qui s'enracine dans la contre-culture et contribue à la mise en place de rupture « critico-esthétique ».

L'essoufflement de ces tactiques coïncide avec le modèle subjectif néolibéral dans les années 1980. Après des années de marasme, à la fin des années 1990 la mise au point du web 2.0 (web basé sur les réseaux socio-numériques) offre une nouvelle chance. Les « images radicales » de la vidéopoïèse (Pasquinelli) ont la particularité de procéder d'une exigence à la fois expressive et agentive qui est l'affaire des minorités invisibilisées. Nous explorons trois axes du web expressiviste (l'agentivité sémiologique, la réappropriation des moyens de production et l'occupation visuelle des réseaux sociaux) en nous appuyant sur l'analyse de quelques cas qui ont été choisis pour le potentiel politique qu'ils recèlent.

CHAPITRE 3
Vers une « ère post-média » : subjectivations techniques

Si je pensais réellement que cette bourgeoisie avait encore au moins cent ans à vivre,
je veux bien parier qu'elle passerait encore des centaines d'années à déblatérer
sur les « possibilités » que recèle, par exemple, la radio.
Bertolt Brecht, *Théorie de la radio*

Et les cyborgs ? À partir du moment où l'on parle
de bio-feedback par ordinateur, on y est.
Ian Hacking, *Canguilhem parmi les cyborgs*

3.1Post-média, post-humain et postmodernisme - spécificités et problèmes du régime de technicité contemporain

Régime de l'hybridation technique

Pour qu'un processus de subjectivation s'enclenche, il faut qu'il dispose de vecteurs matériels insérés au sein d'agencements historiquement situés. Dans ce chapitre, nous nous proposons d'étudier la manière dont la subjectivation s'articule aux vecteurs de la « mécanosphère » contemporaine. Pour ce faire, nous prendrons appui sur les textes que Félix Guattari rédige à la fin des années 1980, *Cartographies schizoanalytiques* (1989) et *Chaosmose* (1990) dans la mesure où ils offrent un outillage théorique précieux à la saisie des procédés de subjectivation techniques. Ce qui légitime l'intérêt pour ces textes est que le contexte dans lequel Guattari les conceptualise est très fortement orienté par le renouveau des débats qui se nouent sur les mutations qui ont débuté avec l'automatisation et qui se sont complexifiées avec la cybernétique à la fin des années 1940. C'est en effet dans le dialogue engagé avec des penseurs tels que Simondon, Leroi-Gourhan, Wiener, Maturana et Varela, que le problème de la subjectivation est maturé. Or, ce qui au sein de

l'élément technique rend possible cette vectorisation est porté à sa plus claire explicitation dans les agencements sociaux marqués par l'apparition des nouvelles formes de technicité que sont la télématique, l'informatique et l'intelligence artificielle, du fait d'une forme d'insertion radicale de l'élément humain dans l'élément technique. Les subjectivations techniques contemporaines doivent être donc considérées non comme un exemple parmi d'autres de processus de subjectivation, mais comme leur *matrice conceptuelle*, à partir de laquelle il est possible de saisir les mécanismes de n'importe quelle autre opération subjective, y compris celle concernant d'autres formations historiques et les régimes de technicité leur correspondant.

L'aspect « matriciel » que nous mettons en avant ne doit pas occulter *les spécificités du régime de technicité contemporain* - qui paraissent faire signe vers une évidente *rupture*. Il serait autrement impossible de comprendre pourquoi, à partir de la fin des années 1960, sous la plume de nombreux philosophes et sociologues l'on voit poindre le terme de « révolution » pour désigner l'ensemble des changements qui adviennent dans la manière dont les nouvelles technologies affectent nos vies[302]. Si le terme fait immédiatement l'objet d'un profond désaccord du point de vue de son exactitude épistémique - son emploi étant au mieux imprécis, et au pire abusif pour un concept politiquement très connoté[303], ce qu'il révèle c'est la volonté de rendre compte du débordement des technologies émergentes vis-à-vis de ce qu'on a coutume de comprendre comme un simple *fait technique*. Il y aurait une sorte d'excédent, dont la perception est sans doute aiguisée par le fait qu'il s'agit de changements vécus au présents. L'on peut essayer d'expliquer ce sentiment de rupture à partir d'une analyse de la présence des objets techniques dans nos vies et d'une prise en compte des particularités de leurs traits fonctionnels. Pour cela, partons de l'affirmation de Deleuze selon laquelle notre formation historique se caractérise comme une vie avec les machines au sens le plus littéral : c'est *la vie elle-même*, dans un mouvement qui englobe aussi bien *tout le temps* de

302 Pierre LEVY, *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberespace*. Paris, La Découverte, 1994 ; Manuel CASTELLS, *L'Ère de l'information*. Vol. 1, *La Société en réseaux*, Paris, Fayard, 1998 ; Félix GUATTARI, *Les trois écologies*, Paris, Editions Galilée, 1989.

303« Nous assistons à un usage outrageux du terme "révolution", tout et n'importe quoi est aujourd'hui qualifié. Un premier abus avait consisté à utiliser ce terme pour désigner la transformation de l'industrie au XVIIIe siècle. (...) Pour bien mesurer l'abus de mots, il faut comprendre en profondeur que la technique produit une société essentiellement conservatrice, intégratrice, totalisante, en même temps qu'elle entraîne d'énormes changements. Mais ce sont les changements d'un rapport à soi toujours identique. La technique est antirévolutionnaire mais, par les "progrès" effectués, donne l'impression que *tout* change, alors que seules des formes et des moyens se modifient. Elle anéantit la pulsion révolutionnaire en accroissant tous les conformismes à sa propre structure intégrée. » J. ELLUL, *Autopsie de la révolution*, 1969, rééd. La Table ronde, coll. « La petite vermillon », 2008, pp. 208-209

la vie que *tous les aspects* de la vie, qui doit être saisie dans son étroite co-existence avec la technique. Ce caractère totalisant ne pointe pas uniquement en direction d'une *augmentation du volume* des objets techniques mis à notre disposition, ni même d'une *multiplication des usages* qui justifierait cette augmentation. En effet, si la vie dans son ensemble se définit comme technique, c'est qu'elle prend place au sein d'une société qui peut être définie à son tour comme technique, voire « technicienne »[304]. L'hypothèse d'un continuum technique visant à montrer que pour n'importe quelle formation historique la composante technique participe pleinement à en forger les traits, est infirmée par *le passage de l'outil à la machine*, qui marque un véritable moment de bascule, tant dans l'histoire des sociétés occidentales comme dans l'histoire des idées. La soudaine centralité de la technique comme objet pour les sciences humaines et sociales s'explique ainsi par l'intuition que se joue dans ce passage la clé pour la compréhension d'un seuil que la civilisation industrielle s'apprête à franchir et qui fournira les linéaments du 20ème siècle.

L'apport de Marx, exposé dans le premier livre du *Capital* et éclairant le passage d'une technicité outillée à une technicité mécanisée consiste à montrer l'impossibilité de rendre compte de la technique sans la rattacher aux dimensions économiques et sociales du capitalisme. Nous reviendrons sur cette impossibilité. Pour l'heure, contentons-nous de noter que dans les coordonnées du capitalisme néo-libéral, le passage de la machine à vapeur, ou *machine mécanique*, à l'ordinateur, ou *machine cybernétique à régulation*, se présente bel et bien comme le franchissement d'une nouvelle étape. Notre régime de technicité est en effet autrement impactant sur nos pratiques et nos modes de vie : premièrement, en raison d'une *migration des machines* en dehors de l'espace de l'usine, et donc d'une conquête par les technologies de pans de notre vie qui ne sont pas (du moins en principe) circonscrits dans et par la sphère du travail. Ensuite, en raison d'une *intensification des usages* des machines, aboutissant à ce que Guattari nomme l'« assistance par ordinateur », accompagnés comme nous le sommes par les machines pour nos gestes les plus quotidiens et ce jusqu'au risque d'une techno-dépendance. Il ne s'agit pas seulement d'une massification *quantitative*, mais bien d'une modification *qualitative* de notre rapport aux objets techniques. Modification rendue possible par les traits fonctionnels propres aux « machines de troisième type », comme les nomme Deleuze : conçues à partir des fonctionnalités du vivant - telles l'auto-préservation et le système immune pour la cybernétique, l'interaction et la communication pour la télématique, ou

304 Jacques ELLUL dans *Le système technicien* fait de la technique un phénomène englobant, étranger aux divergences qui fracturent les deux blocs occidental et soviétique (*Le système technicien,* Coll. « Champs », Paris, Le Cherche Midi, 2012).

encore la mémoire et la sélection des données pour l'algorithmique, c'est, pour ainsi dire, « tout naturellement » que les machines contemporaines viennent se glisser dans nos pratiques, et que s'instaure entre le vivant et la machine une relation que l'on peut bien dire *inédite*.

Avant de nous atteler au problème d'identifier ce qu'il a de véritablement nouveau dans les « nouvelles technologies » et les « nouveaux médias » sur un plan technique et politique, nous pourrions essayer de justifier philosophiquement ce sentiment de rupture en ramenant l'ensemble de ces changements à une *perception modifiée de la confrontation de l'humain avec la machine*, ainsi que du partage institué entre ces deux concepts. C'est donc l'adverbe de la formule deleuzienne d'« une vie *avec* les machines » qui mérite à présent d'être éclairci. Nous voyons trois déclinaisons possibles de cette coexistence, qui viennent étager une certaine idée de l'humain, en même temps qu'elles informent des différents rapports pathiques que l'on peut entretenir à l'égard des objets techniques.

1) Une vie avec les machines peut faire tout d'abord signe vers une *substitution* partielle et en droit totale *de homme par la machine* pour les activités qui ont toujours servi à décrire son existence dans le monde - telles la fabrication d'objets, les soins apportés aux lieux, l'observation des phénomènes, le calcul et la résolution de problèmes, et même l'interprétation des textes. Parce que cette substitution est vécue sous la modalité d'une menace, eu égard à un droit à l'exclusivité de ce qui nous définit comme humains, nous avons affaire au sentiment d'une *coexistence conflictuelle*. Conflictualité qui ne s'était jamais manifestée comme telle avant l'« entrée en machine » de l'âge de l'automation, lorsque les objets techniques étaient des simples *outils*, nécessairement mus par une force mécanique humaine, qui demeuraient donc inertes sans son intervention. Pour illustrer ce sentiment, l'on pourrait se référer à l'épisode des luddites, dans l'Angleterre du début du 19ème siècle, au moment des tout premiers pas vers l'automatisation de la production de biens industriels : les ouvriers-artisans du textile, soudain confrontés à une situation de chômage, tenaient responsables les machines à tisser de leur substitution dans les usines manufacturières, ce qui déclencha un conflit violent prenant souvent au cours des deux années de protestations (1811-12) la forme de bris des machines[305]. Gilbert Simondon revient sur la dimension paradigmatique de cet épisode :

305 Samuel BUTLER, *Détruisons les machines*, Paris, Le pas de côté, 2013. Quant à l'évaluation politique de Marx, voir *Le Capital*, Livre I, quatrième section : « Il faut du temps et de l'expérience avant que les ouvriers ayant appris à distinguer entre la machine et son emploi capitaliste, dirigent leurs attaques non contre le matériel de production mais contre son mode social d'exploitation ».

> La frustration de l'homme commence avec la machine qui *remplace* l'homme, avec le métier à tisser automatique, avec les presses à forger, avec l'équipement des nouvelles fabriques ; ce sont les machines que l'ouvrier brise dans l'émeute, parce qu'elles sont ses *rivales*, non plus moteurs mais porteuses d'outils (MEOT, 115)

En même temps que l'ouvrage de Günther Anders, portant significativement le titre *L'obsolescence de l'homme,* daté de 1956 mais publié seulement en 1980[306], une mouvance néo-luddiste émerge au début des années 1990, au moment de l'apparition de la micro-informatique. Ses griefs, s'ils sont à première vue anti-productivistes, se font sur toile de fond éthique, si bien que nous pouvons deviner derrière les attaques au Capital les cauchemars engendrés par le délitement des formes de sociabilités « naturelles » et par un perfectionnement de l'Intelligence artificielle venant remplacer l'homme pour certaines de ses fonctions cognitives (et non plus, donc, seulement mécaniques)[307].

2) Une vie avec les machines peut également se donner dans la forme de l'*obéissance*, ouvrant la voie à une *coexistence réconciliée* entre la machine et l'humain. Débarrassé des angoisses concernant la perte de contours définitionnels, moins inquiété par une préservation de son exclusivité, l'on réalise en quoi la substitution de l'humain par la machine peut avoir un intérêt – à condition, bien sûr, que la machine réponde à un programme éthique qui, lui, ne peut qu'être humain. Le *Cycle des robots* de Isaac Asimov, et plus précisément les deux premières « lois de la robotique » à résonance fort kantienne, en sont un éclatant témoignage[308]. Si, selon la première loi, « un robot ne peut porter atteinte à un être humain », la deuxième énonce encore plus clairement le *rapport instrumental* aux machines de la part d'une volonté autonome dont les machines ne peuvent être douées: ainsi, « un robot doit obéir aux ordres donnés par les êtres humains, sauf si de tels ordres sont en contradiction avec la Première Loi », ce qui limite la manœuvre d'action d'une machine pour être mise au service d'une éthique définie collectivement.

306Günther ANDERS, *L'obsolescence de l'homme. Tome 2. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, Paris, Fario, coll. « Ivrea », 2011 (1980).

307François JARRIGE, *Face au monstre mécanique une histoire des résistances à la technique,* Radicaux libres, Paris, Éd. Imho, 2009 ; Jacques WAJNSZTEIN, « Néo-luddisme et résistances ouvrières », *Temps Critiques*, février 2001.

308 Isaac ASIMOV, *Le Cycle des Robots* comporte huit recueils de nouvelles et romans, parus entre 1950 et 1986. Dans les recueils de nouvelles on retrouve : *Les Robots* (1950) ; *Un défilé de robots* (1964) ; *Nous, les robots* (1982) ; *Le Robot qui rêvait* (1986). Les romans s'intitulent : *Les Cavernes d'acier* (1953) ; *Face aux feux du soleil* (1956) ; *Les Robots de l'Aube* (1983) ; *Les Robots et l'empire* (1985). En France, son œuvre est publiée sous le titre *Le grand livre des robots*, Paris, Presses de la Cité, 1991.

3) Le troisième type de coexistence est en quelque sorte la *fin de toute coexistence*, en ceci que les frontières de l'humain et de la machine sont brouillées, qu'il ne peut donc plus y avoir de conflit ou de pacification pour la simple raison que les deux finissent par coïncider. L'*hybridation*, comme troisième déclinaison d'une vie avec les machines, nous oblige à entendre au sens le plus fort cette proximité, jusqu'à occasionner l'émergence d'une nouvelle forme d'être, que l'on pourrait caractériser de post-humaine, ou plus exactement de *post-organique*, en ce que les forces organiques de la *vie* – et d'une vie qui ne se réfère pas exclusivement à l'humain, se couplent aux forces inorganiques de la *machine.* « Revanche du silicium sur le carbone », ère du cyb-org[309].

Nous allons vérifier l'hypothèse que les subjectivations techniques du régime de technicité contemporain relèvent de l'hybridation. D'une part, car nous pouvons tous constater que l'automatisation ne nous a pas, hélas, *substitués* au travail, que nous continuons à entretenir des relations sociales, à nettoyer nos espaces de vie, à calculer et à penser ; d'autre part, car l'hypothèse d'un *usage purement instrumental des machines occulte le caractère massif, omniprésent et intensif d'une « technologisation » de nos vies* précédemment évoqué. Nous sommes tous des hybrides hommes-machines : il ne faut pas lire derrière cette affirmation la suggestive métaphore qui rendrait l'idée de nos devenirs techniques socialisés. Le Cyborg n'est pas seulement une image, mais une « réalité sociale , selon l'expression de Donna Haraway dans le *Manifeste du Cyborg*. En effet, si nos manières de travailler, de nous rencontrer, d'aimer, de penser, de voir et de fabriquer sont radicalement autres, c'est que nous sommes désormais *branchés aux machines* pour l'ensemble de ces activités, et qu'une vie *sans* les machines serait aujourd'hui sans doute plus appropriée à fournir le thème d'une science-fiction.

Usage instrumental, raison instrumentale : adages de l'humanisme libéral

On comprend en ces conditions qu'avec l'ère technique inaugurée par les machines cybernétiques il en va bien d'une *césure technique* et que cela puisse accessoirement provoquer des angoisses[310]. Angoisse est le terme le plus approprié : comme le précise Simondon à propos du sentiment engendré par la continuité technique

309 *Cyborg* (« *cyb*-ernetic *org*-anism ») est un terme créé en 1960 par deux chercheurs de la NASA, Manfred Clynes et Nathan Kline, pour désigner la fusion d'un organisme vivant, en général un être humain, et de technologies déterminées afin d'améliorer certaines fonctions organiques. Il apparaît pour la première fois dans la revue *Astronautics* de septembre 1960, comme reporté par GRAY, 1996 a, p. 31.

310 MEOT, p. 114

et qui serait au soubassement de l'optimisme des Encyclopédistes, « l'angoisse naît des transformations qui apportent avec elles une cassure dans les rythmes de la vie quotidienne, en rendant inutiles les anciens gestes habituels », alors qu'une « amélioration de la technicité de l'outil » joue le rôle inverse, « un rôle euphorique » pour peu que l'on conçoit la technique comme un prolongement de nos gestes. La question se pose donc : quels importants « gestes habituels » les nouvelles technologies rendent inutiles auxquels on tiendrait tellement ? Nettoyer et travailler ? Faire ses courses et marcher à pieds ? Qu'y aurait-il de si précieux dans la forme humaine et de si effrayant dans ses mutations et ses hybridations ? Le Cyborg, en dépit de ses appâts métalliques et de ses tenues sexy, serait-il donc l'équivalent du Zombie? La tentation est grande de rabattre ces angoisses sur une posture métaphysique conservatrice, rétive à tout « compromis ontologique ». Obéissant aux coordonnées de la philosophie heideggérienne, les tenants du discours technophobe réitèrent, sans forcément le savoir, « la question technique » non seulement comme le lieu du classique partage ontologique entre technique et humain, mais plus encore comme ce qui occasionne le dévoiement du *Dasein,* par le truchement de cet agent de « pro-vocation » qu'est la technique dans sa version moderne[311]. Toutefois les préoccupations autour du devenir technique de l'humain se tissent moins sur toile de fond ontologique que politique. Cette posture, que l'on pourrait qualifier d'« humaniste libérale », tablée sur une certaine idée de l'humain à partir de la liberté qui le caractérise, est animée par le sentiment de perte de toute marge de manœuvre qui permettrait à une action éthique et/ou politique de se réaliser grâce aux techniques. Il s'agit d'une tendance générale dans la deuxième moitié du 20ème siècle, que l'on peut expliquer par des facteurs historiques aggravants – tels la menace de la bombe atomique dans un monde divisé par un rideau de fer, la poursuite d'opérations militaires hautement destructives du Vietnam à l'Irak, ou encore une conscience écologique naissante alertant des bio-catastrophes à venir. Certes, Heidegger n'est pas bien loin : que ce soit dans l'œuvre de Hannah Arendt (l'une de ses étudiantes), dans celle de Hans Jonas (de même), ou encore de Günther Anders (premier mari de Arendt), ce que nous observons ce sont d'une certaine manière les prolongements du geste critique heideggérien dans une analyse désenchantée de l'état du monde après la Seconde Guerre Mondiale et des nouveaux problèmes relatifs à une reconstruction morale de l'Europe. L'usage instrumental, que la suprématie de la technique avait déjà rendue

311Martin HEIDEGGER, « La question technique » (1953), *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958. Guattari est sommé de marquer son écart vis-à-vis de ce qui semble être une référence incontournable pour toute philosophie de la technique : « A la suite de Heidegger, une mode philosophique charge la techné – dans son opposition à la technique moderne – d'une mission de "dévoilement de la vérité" qui va "chercher le vrai dans l'exact". Ainsi, elle la cloue à un socle ontologique – à un grund – et compromet son caractère d'ouverture processuelle », CH, p. 54.

obsolète, *disparaît* avec l'hybridation[312]. Or, cet usage était pour Arendt le seul garant, sinon d'une humanité au sens d'une *nature* de l'homme (à laquelle elle oppose une *condition*) du moins d'une « projectualité » collective concernant le devenir politique et économique des sociétés, dont les buts - conscients, énonçables et éventuellement discutables dans un cadre démocratique, émanent de sujets qui sont bien des *humains*[313]. Guattari lui-même n'est pas exempt des traits de cette posture humaniste. Alors que, comme nous le verrons en cours de chapitre, l'un des plus importants apports des processus de subjectivation est d'aller au-delà de ce partage ontologique - et de montrer que le soi-disant « compromis » est en réalité source d'une imparable richesse subjective, alors que le travail qu'il accomplit pour redéfinir la machine et la subjectivité interdit une appréhension des phénomènes techniques selon la catégorie de l'instrumental, en reconduisant la technique au capitalisme qui en est l'indiscutable propriétaire, il en vient à affirmer :

> Quant aux méga-entreprises de la seconde voix, aux grandes aventures collectives industrielles et scientifiques, à la gestion des grands marché de savoir, ils conservent aussi à l'évidence toute leur légitimité. A condition, toutefois, que soient redéfinies leurs *finalités*, qui demeurent aujourd'hui désespérément sourdes et aveugles aux *vérités humaines* (CH, 23).

Revenons aux philosophes d'inspiration heideggérienne. Sans même parler du gradient de transformation pratique dont peut se taxer une théorie, l'on pourrait se demander si cela fait sens du point de vue de la rectitude argumentative exigée d'elle de conduire une analyse du présent à partir de catégories que l'on estime soi-même révolues. Tel semble le

312Il convient de rappeler, en effet, que la catégorie de « moyen-en-vue-d'une-fin » ne permet pas de maintenir une instance de *décision* politique animée par une volonté et une conscience humaine, qui serait séparée d'une instance de *réalisation* technique. Comme les auteurs de la seconde génération de l'Ecole de Francfort l'ont assez souligné, et notamment MARCUSE dans *L'homme unidimensionnel* (*op. cit.*) et HABERMAS dans *La science et la technologie comme idéologie (*Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1990) dans des sociétés où la raison est devenue raison instrumentale, ce qui est « techniquement possible » finit par déterminer ce qui est moralement ou politiquement souhaitable.

313Sur ce point voir notamment Sacha LOEVE, « Technique, travail et anthropologie chez Arendt et Simondon », *Cahiers Simondon*, 2011, pp. 31-49. Sur la césure entre l'outil et la machine, voici un passage de l'ouvrage de Arendt où elle se trouve explicitée : « La différence décisive entre les outils et les machines trouve peut-être sa meilleure illustration dans la discussion apparemment sans fin sur le point de savoir si la machine doit « s'adapter » à la nature de l'homme. (…) Pareille discussion ne peut-être que stérile : si la condition humaine consiste en ce que l'homme est un être conditionné pour qui toute chose, donnée ou fabriquée, devient immédiatement condition de notre existence ultérieure, l'homme s'est « adapté » à un milieu de machines dès le moment où il les a inventées. Elles sont certainement devenues une condition de notre existence aussi inaliénable que les outils aux époques précédentes. L'intérêt de la discussion à notre point de vue tient donc plutôt au fait que cette question d'adaptation puisse même se poser. On ne s'était jamais demandé si l'homme était adapté ou avait besoin de s'adapter aux outils dont il se servait : autant vouloir l'adapter à ses mains. Le cas des machines est tout différent. », Hannah ARENDT, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1958, p. 165.

cas, chez Arendt, de la catégorie de « finalité » qui, déclarée inopérante au vu des mutations sociologiques advenues avec la machine, refait surface au moment de réfléchir aux possibles réorientations de l'action sur « l'œuvre ». En toute rigueur, après avoir décrit ces changements comme actés et montré que les éléments à partir desquels ils se sont consommés ne permettent plus de dégager une perspective *active*, la seule chose à faire serait de déclarer forfait. Mais l'hybridation est un *fait,* de sorte qu'il convient plutôt de se demander si l'abolition de toute distance entre l'humain et les machines signifie nécessairement l'abandon de tout projet éthique et de tout horizon de construction sociale à la fois collective et émancipatrice. Ou bien s'il n'y a pas, au sein des problèmes posés par le post-organique, *une transformation nécessaire de la manière d'envisager la dimension politique de nos pratiques technico-sociales elles-mêmes*.

Le « post-média », la revanche 2.0 sur le Capital

La revanche du silicium sur le carbone, du cyborg sur l'humain obsolescent, prétend être une *revanche sur le capitalisme*. Si par ce terme l'on entend la possibilité de reprendre un avantage, on comprendra que la mise en échec des lignes de fuite créatrices et le rabattement des subjectivités aux cases ordonnées de l'assujettissement social avaient atteint un tel degré de perfection lors du fascisme et de la Seconde Guerre Mondiale, que l'immense effort déployé par les sociétés occidentales pour le maintenir, à coups de conflits coloniaux et de répression de la jeunesse, ne pouvait que créer les conditions d'une « marmite explosive ». Beat generation (1950), Guerre d'Algérie (1960), mouvements de décolonisation (1950-70), occupations d'usine et prises d'assaut des amphithéâtres d'Université (1970) sont quelques-uns des événements qui précédent les « révolutions techniques » des années 1980 et qui avaient déjà dégagé des intensités sociales telles qu'elles allaient se montrer capables de se saisir de tout instrument mis à leur disposition – papier, mitraillette, guitare, poésie, bombes. C'est donc en toute logique qu'elles s'emparent de ceux offerts par les nouveaux instruments de l'informatique et de la télématique, quand elles ne sont pas directement à l'origine de la fabrication de ces instruments, comme c'est le cas des premiers hackers et libristes du *AI Lab* du MIT (*Massachusetts Institute of Technology*). Communication transversale, mise en réseaux, interactivité, création de contenus sémantiques et partage entre pairs deviennent les concepts-clés d'un programme politique mettant au défi la réception passive des contenus médiatiques au fond de son canapé, l'engouement hypnotique pour la télévision, l'atomisation des récepteurs dans leurs foyers et l'impossibilité de discuter d'une manière

personnelle des sujets d'actualité qui ne sont plus soumis à la pendule trop rapide du direct. Ce que l'hybridation technique donne à l'humain obsolète c'est une « deuxième chance », selon l'expression de Donna Haraway : la fin des ancrages « naturalistes » n'étant rien d'autre que la fin des ancrages à la « naturalité » arrimant les femmes à leur rôle de reproductrices biologiques, les noirs à leur assignation de paysans-esclaves dont la tête est de préférence ornée d'une corbeille à fruits, et les hommes à leur assignation de travailleurs - bref à la « naturalité » des oppressions. La *revanche 2.0*, se dressant contre le capitalisme en sa qualité d'opérateur d'un quadrillage social réussi et donc contre les formes traditionnelles de pouvoir dont le capitalisme nécessite (racisme, sexisme et classisme) pourrait ainsi être présentée comme un pari surgissant depuis cette nouvelle condition hybride et en lien étroit avec les traits de la technicité contemporaine. C'est bien à une sorte de pari que l'on doit associer l'expression d'une « ère post-média » qui apparaît dans les derniers écrits de Guattari au moment de l'élaboration du projet « écosophique ». Pour comprendre en quoi il fournit des éléments concrets à l'esquisse d'une politique émancipatrice, il est nécessaire de décortiquer l'expression elle-même, et donc d'expliciter la double référence qu'elle contient.

Premièrement la référence aux médias, dont le « post » serait le dépassement. Nous avons vu, à travers l'analyse du cas exemplaire de la Guerre du Golfe, que le travail des médias de masse, par une production et une distribution massive de discours et d'images (ou d'absence d'images, dans le cas) ne consiste pas seulement à fabriquer des schèmes simplificateurs pour la compréhension d'événements complexes, ni même à neutraliser l'opinion concernant la nécessité de mener une guerre, mais plus encore à produire une subjectivité friande de sensationnalisme, guettant l'événement à travers un stock d'images tournant en boucle, abdiquant à le comprendre dans son contexte géopolitique et finalement spectatrice passive du déroulé du conflit tel que la CNN l'a bien voulu raconter. Si l'on résume leurs caractéristiques principales, l'on peut dire que *les médias de masse fonctionnent à partir d'une structure communicationnelle unilatérale*, où le sens est le monopole d'un noyau excluant toute participation, et donc toute clarté relative à la manière dont se réalise le processus de production du sens. Mais l'événement de la Guerre du Golfe sonne comme le chant du cygne de cette machine mass-médiatique qui s'était mise en place dès les années 1920. Comme l'écrit Guattari,

> Les événements d'Irak, loin d'être un retour sur terre, nous font décoller dans un univers de subjectivité mass-médiatique proprement délirant. Les nouvelles technologies sécrètent, dans le même mouvement, de l'efficience et de la folie.

> (Mais) Le pouvoir grandissant de l'ingénierie logicielle ne débouche pas nécessairement sur celui de Big Brother. Il est beaucoup plus fissuré qu'il n'y paraît. Il peut exploser comme un pare-brise sous l'impact de pratiques moléculaires alternatives.[314]

En même temps que se déploie un dispositif de transmission de l'information aussi impressionnant qu'inutile, nous voyons apparaître depuis les mêmes possibilités techniques offertes par la télématique, une nouvelle convergence possible entre un système technique et un système social. Les « nouveaux médias », en tant que moyens de production et de distribution capillaire de l'information, sont susceptibles d'œuvrer à un *éclatement du noyau centralisé* caractéristique des médias traditionnels, par l'apparition et la multiplication de ces « fissures ». Allant de pair avec la démocratisation des moyens de production de l'information, le changement de la structure communicationnelle en constitue sans doute le point d'orgue : nous sommes désormais placés sous le signe de *l'interactivité*, ce qui rompt à la fois avec l'homogénéisation de la subjectivité par les modèles mass-médiatiques et avec sa position passive de réceptacle de ces modèles. La possibilité d'une production des contenus travaille à une décentralisation de la production du sens, et à l'émergence de situations énonciatives qui, autorisant une prise de parole et une « prise d'image », réintroduisent une polyphonie et une singularisation de la subjectivité. Il convient de marquer que l'interactivité dont il est question dans l'ère post-média n'est pas seulement celle qui connecte les humains entre eux, comme autant de terminaux épars au sein d'une structure de communication en réseau. Car une autre interactivité est au soubassement du système pair-à-pair (*peer to peer*), celle qui place l'humain et la machine dans une situation de *constitution réciproque*. Nous voyons donc dans quel sens Guattari entend par post-média l'ensemble des « pratiques moléculaires alternatives », et donc des *pratiques politiques d'un nouveau genre,* qui se font depuis le creux d'une hybridation hommes-machines.

L'expression « ère post-média » contient, en deuxième lieu, une allusion au courant postmoderniste, qui depuis la fin des années 1960 connaît un certain succès parmi les intellectuels français et américains. Servant à désigner tant un paradigme esthétique dont la marque serait l'éclectisme et l'a-historicité, qu'un paradigme heuristique pour dire la perte des références qui étaient celles de la modernité, les significations et les appréciations du postmodernisme sont si diverses et si élastiques qu'il serait risqué d'en retracer ici les lignes sans perdre de vue l'objet qui est le nôtre[315]. Mais l'insistance avec

314Félix GUATTARI, « Vers une ère post-média », octobre 1990, *Chimères* n°28, 1996.
315Perry ANDERSON, *Les origines de la postmodernité*, Paris, Les prairies ordinaires, 2010.

laquelle Guattari marque une opposition entre post-média et post-moderne vaut la peine que l'on s'attarde sur deux traits caractéristiques du postmodernisme, qui ne vont pas sans une certaine ambiguïté. Le premier, imbu d'une franche noirceur, est associé à l'ouvrage de Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979) desquelles thèses on retient généralement celle de « la fin des méta-récits » s'expliquant d'une part par la crise de la Raison comme instance unifiante du réel historique et garante du progrès social de l'humanité (ce qui inscrit Lyotard dans la continuité des analyses de Arendt), d'autre part, par un morcellement du sens dû notamment aux nouvelles technologies de l'information, menaçant la légitimité du discours scientifique face au foisonnement d'autres discours[316]. Les promesses des Lumières, concernant un futur radieux placé sous les auspices de la science, semblent ainsi définitivement enterrées, et nous nous retrouvons les bras ballants face à l'impossibilité de totaliser nos expériences sous le drapeau d'un projet politique. Or, le deuxième trait se présente de manière assez inattendue comme une sorte d'*accommodation* au visage des sociétés en cette fin de 20ème siècle. Puisqu'on ne se porte plus caution d'une Raison élaborée au sein des grands systèmes métaphysiques de l'Occident, ni même d'un Discours de Savoir qui serait source légitime de la vérité, on finit par être méfiant à l'égard de toute unification et de tout projet d'avenir. L'éclatement de la vérité est, ainsi, condition nécessaire de l'émergence des savoirs situés, la crise que traverse l'Occident condition nécessaire à l'avènement d'une pensée post-coloniale, et la fin du Sujet cartésien condition nécessaire de la démultiplication des processus de subjectivation singuliers. Ainsi le sociologue indien Arjun Apparudai rappelle en ouverture de *Après le colonialisme*, les ambiguïtés de ce projet totalisant et universalisant :

> La modernité appartient à ce petit groupe de théories qui voudraient être appliquées universellement tout en proclamant qu'elles le sont déjà. Ce qu'il y a de nouveau dans la modernité (ou dans l'idée que sa nouveauté constitue une forme nouvelle de nouveauté) découle de cette tension. Quoi que le projet des Lumières ait pu produire par ailleurs, son ambition fut de créer des individus qui, après coup, auraient souhaités être devenus des modernes[317].

Si part de ces conclusions semblent exactes du point de vue empirique, il y a toutefois dans ce refus de toute totalisation quelque chose d'un pessimisme voué à l'inaction politique. Si bien que le postmodernisme finit, sinon par donner son aval à un néo-libéralisme de type thatchérien pour qui « il n'y a pas d'alternative », du moins par

316 Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Coll. « Critiques », Paris, Editions de Minuit, 1979, p. 63.

317 Arjun APPADURAI, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, p. 27.

favoriser un climat intellectuel de renoncement à l'élaboration d'une alternative d'envergure. Et c'est justement à ce type de climat que Guattari rattache le concept de « postmodernisme » :

> Plutôt que de s'associer aux croisades à la mode contre les méfaits du modernisme, plutôt que de prêcher la réhabilitation des valeurs transcendantales en déroute ou de s'abandonner aux délices désabusés du post-modernisme, on peut tenter de récuser le dilemme du refus crispé ou de l'acceptation cynique de la situation (CH, 9-10).

Le post-média dit précisément cette tentative de dépasser la posture d'immobilisme politique. Avec le nouveau régime de technicité se joue, en effet, quelque chose de très important pour l'avènement d'une subjectivité ancrée à des processus de singularisation, mais sans que cela ne soit nécessairement synonyme d'une fragmentation des pratiques. Raison pour laquelle, ces processus sont d'emblée caractérisés comme des pratiques à la fois *individuelles et sociales* :

> Les pratiques individuelles et sociales d'autovalorisation et d'auto-organisation de la subjectivité, aujourd'hui à portée de nos mains, sont en mesure, peut-être pour la première fois dans l'histoire, de déboucher sur quelque chose de plus durable que de folles et éphémères effervescences spontanées, à savoir sur un repositionnement fondamental de l'homme par rapport à son environnement machinique et son environnement naturel. (Qui tendent d'ailleurs à coïncider) (CS, 15-16).

Il est important de souligner le terme « histoire », qui est loin d'être anodin : Guattari ne se récuse pas, en effet, à inscrire le post-média dans un mouvement historique « dialectique » pensé selon des grands découpages, en le dépeignant comme l'« âge de l'information planétaire », qui vient, à la suite de la Chrétienté et du Capitalisme, offrir une « troisième voix ». A l'encontre des implicites postmodernistes, il s'agit finalement de penser à la fois *un temps à venir* et une *unité mondiale des pratiques*. Ce qui explique chez Guattari le non-abandon d'une perspective *planétaire* vient en partie de la nécessité de répondre aux nouveaux défis écologiques, qui demandent à « transformer cette *planète*, vécue aujourd'hui comme un enfer par quatre cinquièmes de sa population ». Mais plus encore de son marxisme : contrairement à un Habermas, qui attaque les désabusements postmodernistes depuis la critique de la raison instrumentale, et pour qui il est encore possible un retour à la modernité comme « projet inachevé », Guattari ne pense pas le post-média suivant l'axe d'un renouveau démocratique qui se réaliserait grâce à un principe de publicité numérique *(Öffentlichkeit)*,[318] mais bien plutôt comme le mouvement

318 Jürgen HABERMAS, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978.

généralisé d'une *réappropriation des savoirs techniques et des moyens de production* dans le régime de technicité du propre capitalisme[319]. Là encore, il en résulte un certain décrochage par rapport aux thèmes traditionnels de la philosophie politique consacrés à la démocratisation et au débat producteur de *consensus*. A l'inverse, les processus de subjectivation technique semblent particulièrement idoines à déployer une dissémination du *dissensus* par une « processualité créatrice et singularisante » et donc épouser mieux les traits d'une microphysique des pouvoirs et des contre-pouvoirs.

De la nouveauté des nouveaux médias

Indépendamment de la grille utilisée pour penser une ligne politique émancipatrice, le problème demeure entier de savoir si ce sentiment de rupture provoqué par l'apparition des nouvelles technologies est justifié - s'il n'est pas, en fin des comptes, l'expression enthousiaste de ceux qui misent sur la nouveauté de n'importe quel phénomène afin d'escompter les changements d'un état de fait qu'ils estiment insatisfaisant ou du moins perfectible, regardant le devenir historique des sociétés à travers les épaisses lunettes du « progrès technique » comme allié indéfectible du progrès moral des sociétés. Dans les écrits qui sont contemporains des révolutions numérique et télématique, il est moins question d'assertions imprudentes que des suggestions pour un potentiel non encore exploité. Ainsi, Vilèm Flusser, que l'on a entendu déplorer l'atomisation du public devant le téléviseur, la passivité lors de la réception d'images électroniques et surtout le « programme social » qui se cache derrière ces choix (aisément identifiable au capitalisme) affirme en l'année 1989 :

> Vu la façon dont les images actuelles sont transmises, elles ne peuvent que remplir la fonction de programmation des comportements qui vient d'être décrite : transformer en objets ceux qui les reçoivent, et tel est bien le projet qui dissimule ce mode de transmission. Pourtant, ce dernier n'est pas nécessairement lié à la technique des nouveaux médias ; il est seulement le projet caché derrière elle. Les médias peuvent tout aussi bien, voire avec plus d'efficacité encore, être structurés autrement : non pas en faisceaux reliant un seul émetteur à d'innombrables récepteurs, *mais en réseaux permettant aux individus de communiquer entre eux par un câblage réversible* ; non pas donc comme la télévision, mais comme le réseau téléphonique. *Il n'y a nulle nécessité technologique à ce que les images soient unilatéralement diffusées* ; elles peuvent tout aussi bien faire l'objet d'allers retours[320].

319 Dans l'horizon d'une critique au postmodernisme qui s'ouvre au tournant des années 1990, il faudrait ainsi davantage rapprocher l'analyse de Guattari à celles de David HARVEY, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, New Jersey, John Wiley and Sons, 1991 et de Fredric JAMESON, *Le post-modernisme, la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*.

320 Vilèm FLUSSER, « L'images dans les nouveaux médias », *La civilisation des médias,* Paris, Circé, 2006, pp. 73-74

Dans ce passage mérite commentaire l'insistance avec laquelle le philosophe affirme que si une révolution est bien en cours, celle-ci est renfermée dans la manière dont *techniquement* les nouvelles technologies sont conçues - en dépit de la volonté politique d'en cacher les ressorts. L'opposition entre faisceaux et réseaux est en ceci capitale en ce qu'elle débouche sur les trois traits principaux des nouvelles technologies : *décentralisation, interactivité et partage,* qui en reconfigurant le format mass-médiatique sont supposées reconfigurer en même temps celui des pratiques sociales liées à l'information et à la communication. Mais qu'en est-il vraiment ? S'agit-il véritablement d'une nouveauté ou bien n'y a-t-il pas là une exacerbation idéologique aveugle aux vérités techniques ? Pour répondre à cette question il semble judicieux de délaisser les textes contemporains à la mise en place des nouvelles technologies pour analyser ces mutations à partir d'études plus récentes, issues des sciences de l'information et de la communication et de la sociologie de la communication des années 2000. Un recul historique minimal est en effet nécessaire pour faire le partage entre les effets escomptés et les données quantitatives réelles. A ce titre, il semble impossible de contourner la référence à l'ouvrage du théoricien moscovite Lev Manovitch *Le langage des nouveaux médias* (2001), qui constitue à ce jour l'effort le plus abouti et le plus documenté sur les dimensions de continuité et de rupture des nouveaux médias avec les médias traditionnels. Cet ouvrage présente pour nous l'intérêt supplémentaire d'inscrire la « culture informationnelle » dans la lignée d'une culture visuelle, ce qui conduit son auteur à cerner l'imagerie numérique à l'aune de la peinture et du cinéma et à établir des distinctions fort utiles entre les notions de représentation, simulation, information, communication et contrôle[321]. Fort d'une double formation en cinéma et en computation, Manovitch détaille avec une rigueur les points où se consomme cette rupture, et qui dans le chapitre « Principes des nouveaux médias » sont exposés comme suit : 1) les objets néomédiatiques sont des représentations numériques (*numerical*) qui les rend aptes à subir une modification algorithmique (échantillonnage, colorimétrie, position, contraste) ; 2) les nouveaux médias sont caractérisés par une « structure fractale », qui leur permet de garder la même structure à des échelles différentes et une indépendance pour chaque élément au sein d'un assemblage - tel un site web, un film numérique ou un document HTML ; 3) les nouveaux médias sont le lieu expérimental d'une automatisation des opérations sur la base d'une algorithmie qui rend superflue toute programmation, comme c'est éminemment le cas pour les actions des personnages des jeux vidéos et pour les logiciels de moteur de

321 Lev MANOVITCH, *Le langage des nouveaux médias*, Les Presses du réel, 2010, pp. 77-79 (*The Language of New Media*, MIT Press, 2001).

recherche ; 4) les objets néomédiatiques sont variables (*mutables and liquid*), en vertu de la décomposition de ses éléments (images, textes, sons, codes) et de la dissociation entre données et interfaces (contenu et forme). En revanche, précise aussitôt Manovitch, il y a une série de « mythes » qu'il est bon de mettre à mal. En insistant sur une possible compréhension du cinéma comme un médium nouveau un siècle avant la naissance de l'internet (1885), notamment en sa qualité de « hypermédia » (association entre textes, sons et images), le théoricien s'en prend tout particulièrement au « mythe de l'interactivité ». Une interface homme-machine (IHM) est « interactive par définition » : dire que les médias informatiques sont interactifs ne passe d'un truisme à propos de « la réalité la plus élémentaire de leur fonctionnement » En revanche, si on se r à l'expérience de l'utilisateur, l'interactivité devient une question « plus ardue », dans la mesure où elle ne permet pas d'être résorbée dans la nouveauté de l'interface. L'auteur en vient donc à voir en l'ellipse dans la narration romanesque ou dans la participation à un happening en qualité de spectateur une forme assurée d'interactivité. La raison est la suivante :

> Lorsque nous employons le concept de « média interactif » uniquement par rapport aux médias informatisés, nous risquons d'interpréter l'« interaction » littéralement, en la mettant en équation avec une interaction physique entre un utilisateur et un objet médiatique (appuyer sur un bouton, choisir un lien, mettre en mouvement le corps) aux dépens d'une interaction psychologique[322].

L'opposition interaction physique/interaction psychologique nous paraît questionnable, comme nous le verrons en cours de chapitre. Mais surtout, les conclusions qu'en tire Manovitch ne nous paraissent pas très stimulantes du point de vue de l'analyse des pratiques sociales, sur laquelle l'auteur semble vouloir faire l'impasse. En effet, l'excessive attention accordée à la dimension technique des nouveaux médias a le désavantage de cantonner l'ouvrage à des considérations trop descriptives, qui ne vont que très rarement dans le sens d'un questionnement autour de l'articulation entre le technologique et le social. Aussi, il est significatif que la mise à bas du « mythe de l'interactivité » ne prenne à aucun moment en compte la dimension interactive entre pairs (*peer-to-peer*) mais seulement celle entre humains et machine ; ne fasse aucun cas du potentiel créatif à l'œuvre dans une relation interactive et participative avec des instruments techniques - dont le principe est pourtant selon l'auteur la variabilité et la modulation. En maintenant étanches les frontières entre création et communication, il s'empresse au contraire de préciser que les objets néomédiatiques sont avant tout *communicationnels* :

322 Ibidem, p. 142

> Malgré les expériences incessantes tentées par les artistes d'avant-garde avec les technologies modernes de communication en temps réel (la radio dans les années 1920, la vidéo dans les années 1970 ; Internet dans les années 1990), la capacité de pouvoir communiquer physiquement à distance et en temps réel ne semble pas, en soi, devoir inspirer des principes esthétiques fondamentalement nouveaux comme ont pu le faire l'enregistrement de films sur pellicule ou sur bande magnétique[323].

Nous reviendrons au prochain chapitre, dans la section dédiée à l'art vidéo et aux usages politiques du found-footage, sur les principes esthétiques *radicalement novateurs* que les images électroniques et numériques font émerger, qui nous autorisent à parler d'une nouvelle « culture du mixage » au sein de laquelle les procédés d'appropriation, de réappropriation, de manipulation et de remploi viennent littéralement se substituer à la création ex-nihilo rattachée traditionnellement aux pratiques de l'art. Pour l'heure, indiquons quelques pistes esquissées par la sociologie de la communication et des médias afin de dégager des données relatives aux *usages sociaux* des nouveaux médias à partir de leurs possibilités techniques. En nous basant sur trois ouvrages, *Cibercultura, Tecnologia e vida social na cultura contemporânea* du brésilien André Lemos (2002), *Devenir média* de Olivier Blondeau et Laurence Allard (2007) et *Utopie du logiciel libre* de Sébastien Broca (2013)[324] – qui reviendront au cours de ce chapitre ponctuer certains passages conceptuels sur la base de résultats scientifiques, nous pouvons isoler les points de rupture suivants : 1) *Réseau*. La « libération du pôle d'émission » (Lemos) ouvre *de fait* la voie à des formes d'expressions nouvelles, pour des voix qui avaient été ignorées voire silenciées par les médias traditionnels dans les conditions que nous avons détaillées au chapitre 2. Les chats, les podcasts, les blogs, les vlogs, les forums d'utilisateurs et les échanges de fichiers sont les pratiques *massives* - et non marginales, de ce nouvel état médiatique. Les chiffres sont clairs : alors qu'à la fin de 2005, on ne comptait que 300.000 podcasts, en 2009 on avoisine les 13 millions ; de même, on compterait aujourd'hui 14,2 millions de blogs contre 7,8 millions en mars 2005. Ces mutations sociales, dénotant un changement conséquent des coordonnées de l'énonciation, sont ainsi venues confirmer les intuitions de Guattari et de Flusser lorsque ce nouvel « agencement médiatique » pointait à peine du nez. 2) *Connexion*. Mais une production des contenus décentralisée ne vaut que pour la possibilité de la faire circuler dans le réseau : ceci devient possible grâce au passage du PC

323 Ibidem, p. 142.

324 André LEMOS, *Cibercultura, Tecnologia e vida social na cultura contemporânea,* Rio de Janeiro, Sulina, 2002 ; Olivier BLONDEAU et Laurence ALLARD, *Devenir média, L'activisme sur Internet, entre défection et expérimentation, Amsterdam Editions,* 2007 ; Sébastien BROCA, *Utopie du logiciel libre. Du bricolage informatique à la réinvention sociale*, Le Passager Clandestin, 2013. Notons l'antécédence du travail de Philippe BRETON, *L'Utopie de la communication. Le mythe du village planétaire*, Paris, La Découverte, 1992.

(*personal computer*), dont la tâche était surtout celle de stocker et de traiter de l'information (1970), au CC (c*ollective computer*) qui rend possible le partage avec d'autres usagers par le biais d'une connexion à internet (1980-90), puis au MCC (*mobile collective computer*) qui du fait de la généralisation de la couverture wifi et de la téléphonie connectée rend presque superflu le support de l'ordinateur, ce qui est notamment le cas dans les Pays du Sud (2000). Du point de vue communicatif, nous avons une ultérieure confirmation du fait que des mutations sociologiques majeures étaient dans les années 80 seulement à leur état embryonnaires qui allaient fissurer la communication unilatérale mass-médiatique. 3) *Expérimentation*. Le sens de ces pratiques n'est pas politique uniquement au vu de ses résultats - comme s'il fût nécessaire que le sociologue ou le philosophe le jugeât telles après coup, mais très souvent déjà en amont de l'usage social des nouveaux médias et des nouvelles technologies. Il y a un degré de conscience de la part des usagers quant à la teneur expérimentale de ces nouveaux objets médiatiques meublant le paysage socio-technique de la fin du 20ème siècle. Il est important de souligner que la forme « réseau » présente ainsi un très *grand potentiel sur le plan technique* pour ceux qui ont préalablement saisi ce qui s'y jouait en termes de *potentiel politique*. Comme le montrent les études citées, la « cyberculture » est souvent synonyme d'une culture exigeant un renouveau dans le débat démocratique, d'une culture « d'accueil » pour les orphelins de la politique traditionnelle, d'une culture d'expérimentation en même temps sociale et technique qui veut croire qu'un projet collectif d'envergure d'une *autre* politique soit réalisable comme tel.

Cyberculture, une « utopie concrète » ?

A l'encontre de la réduction de l'analyse des nouveaux médias au seul plan technique qui est bien celle à laquelle procède Lev Manovitch, Sébastien Broca rappelle que la culture du « libre » (du logiciel libre) s'est *emparée* des nouvelles technologies pour les mettre au service d'un rêve social, et que c'est pourquoi elle peut être associée à une « *utopie concrète* », c'est-à-dire une utopie, mais qui se donne techniquement les moyens de réaliser ses aspirations sociales, les mêmes que les tchatchériens voudraient à jamais enterrer[325]. Une *fonction critique* – comprise comme mise à distance de la nécessité de ce qui est, un *ensemble de pratiques* - « formes de vie minoritaires, innovations techniques,

325 « La philosophie de l'"utopie concrète", développée par Ernst Bloch, permet d'affiner cette perspective. Pour le penseur allemand, l'utopie est d'abord liée à une expérience subjective : l'insatisfaction face au monde existant et le sentiment douloureux que « quelque chose manque (*etwas fehlt*) » Sébastien BROCA, *Utopie du logiciel libre*, *op. cit.*, p. 16.

expérimentations sociales, créations artistiques »[326], et une *vision positive du futur* forment la triade des utopistes concrets de la révolution 2.0. Mais on est en droit de se demander si, dans une telle formulation des problèmes qui ont été historiquement ceux des « libristes », l'on ne reste pas au stade de la raison instrumentale, c'est-à-dire au niveau de la réalisabilité d'un projet social clairement identifié par ses acteurs, et qui n'est donc pas problématique en lui-même. Comme si, en somme, le passage d'une possibilité technique à une modification radicale de nos manières de vivre et d'interagir n'avait besoin que d'instruments pour ce faire, grâce à la vision politique de cette nouvelle avant-garde. La trop grande facilité de cette équation est suspecte : d'une part, car il y a clairement un saut logique entre les prémisses et les conclusions du syllogisme, qui ignore la dimension d'investissement libidinal des pratiques des « masses » (c'est-à-dire ceux qui sont exclus de l'élaboration d'un tel rêve social), d'autre part car les années 1980 et 1990 ont montré que les aspirations des libristes eux-mêmes ne peuvent plus aisément être identifiés à une revanche *sur le capitalisme*. Ce sont sans doute des raisons suffisantes pour que Guattari se montre tantôt méfiant vis-à-vis de son propre enthousiasme, en rappelant que l'*utopie* a, en temps de marasme, plutôt mauvaise presse. Ainsi, en même temps qu'il vante les phénomènes de subjectivité qui émergent à la fin des années 1980 par le croisement de différentes technologies ou par la rencontre des nouvelles technologies avec des formes plus traditionnelles de subjectivation au Japon, au Brésil et en Italie du sud, le philosophe insiste à présenter l'ensemble de ces phénomènes comme *une simple possibilité*, que rien ne vient *a priori* déterminer en direction d'une révolution progressiste. Nous nous cheminons, à peine, *vers* une ère post-média :

> La jonction entre la télévision, la télématique et l'informatique est en train de s'opérer sous nos yeux et elle s'accomplira sans doute dans la décennie à venir. La digitalisation de l'image télé aboutit bientôt à ce que l'écran télé soit en même temps celui de l'ordinateur et celui du récepteur télématique. Ainsi des pratiques aujourd'hui séparées trouveront-elles leur articulation. Et des attitudes aujourd'hui de passivité, seront peut-être amenées à évoluer. Le câblage et le satellite nous permettront de zapper entre cinquante chaînes, tandis que la télématique nous donnera accès à un nombre indéfini de banques d'images et de données cognitives. Le caractère de suggestion, voire d'hypnotisme, du rapport actuel à la télé ira en s'estompant. On peut espérer, à partir de là, que s'opérera un remaniement du pouvoir mass-médiatique qui écrase la subjectivité contemporaine et une entrée *vers une ère postmédia* consistant en une réappropriation individuelle collective et un usage interactif des machines d'information, de communication, d'intelligence, d'art et de culture[327].

326Ibidem, p. 18.
327 Felix GUATTARI, « Vers une ère post-média », *Chimeres* n°28, 1996.

De la même manière que les dispositifs ne *déterminent* pas des actions et des comportements, mais *disposent* des éléments afin que ces comportements et ces actions s'enclenchent, de sorte qu'il y a toujours une marge d'action et de résistance, il n'y a dans la saisie des dispositifs informationnels, médiatiques ou plus largement techniques (sous toutes ses formes : confiscation, réappropriation, occupation, renversement, profanation[328] ou simplement usage), aucun passage nécessaire de la possibilité à l'actualisation d'un schème de perception, de production et de distribution de contenus que l'on pourrait caractériser de post-médiatique. C'est ce que Guattari plaint dans les mêmes textes où la notion de post-média est avancée :

> La question qui ici revient de façon lancinante, c'est de savoir pourquoi les immenses potentialités processuelles portées par toutes ces révolutions informatique, télématique, robotiques, bureaucratiques, biotechnologique... n'aboutissent encore, jusqu'à présent, qu'à un renforcement des systèmes antérieurs d'aliénation, à une mass-médiatisation oppressive, à des politiques consensuelles infantilisantes. Qu'est-ce qui permettra qu'elles débouchent enfin sur une ère post-média, les dégageant des valeurs capitalistiques ségrégatives et donnant leur plein essor aux amorces actuelles de la révolution de l'intelligence, de la sensibilité et de la création ? (CH, 22)

Nous allons creuser en détail les problèmes afférents au maintien des sémiologies dominantes au sein d'une structure communicationnelle rénovée, qui montrent la force des hégémonies culturelles et la persistance de certains réflexes propres à une « passivité médiatique », en même temps qu'ils nous font réaliser l'immense difficulté pour qu'une reconfiguration politique des modes de vie par le biais de nouvelles machines techniques ait lieu. Mais il nous semble important de marquer d'emblée que Guattari en est parfaitement conscient, et qu'il ne lance pas son pari sur les possibilités ouvertes par nos subjectivations techniques depuis le terrain glissant d'une technophilie béate, aveugle aux dynamiques à la fois économiques et sociales du capitalisme, ou excessivement confiante dans l'élément technique comme point de bascule suffisant pour les pratiques alternatives du commun. Entre le *défi* au postmodernisme, le *pari* d'une nouvelle condition hybride de l'humain, l'*utopie concrète* des hackers et la *prospective* d'une modification de nos paysages esthético-sociaux, nous avons affaire à une large palette de postures qui pourrait donner lieu à une typologie des projections politiques de la « revanche 2.0 ».

Ces précisions faites, nous allons à présent explorer les pistes tracées par Guattari quant à une ère post-média, en détaillant la manière dont adviennent les processus de

328 Par « profanation » Giorgio ABAMBEN entend la possibilité ramener à un autre usage possible ce qui a été préalablement consacré à un usage, cf. *Qu'est-ce que le dispositif ?*, *op. cit.*.

subjectivation technique et l'émergence d'une nouvelle corporéité informée par une gamme de variations fonctionnelles et douée d'une « puissance d'agir augmentée ». De la prise de consistance ontogénétique (5.2), à la synergie (5.3) puis à la symbiose (5.4), nous allons décliner en trois temps les étapes nécessaires pour la compréhension des enjeux technologiques de la fin du 20ème siècle, avant de revenir sur l'éclosion d'*imaginaires post-médiatiques* tant du coté du mythe du Cyborg que du côté des pratiques fictio-documentaires du « médiascape » (5.5)[329].

3.2 Ontogenèses de l'« human engineering » : de l'individuation à la subjectivation

L'humanisme à l'épreuve des Sciences de l'homme

Battre en brèche l'Homme : l'hominisation (Leroi-Gourhan)

La première difficulté que l'on doit affronter lorsqu'on considère l'humain dans son rapport à la technique est de se persuader que la notion d'humain ait une quelconque pertinence. Si par pertinence l'on entend l'ensemble des raisons qui justifient l'emploi d'une notion tant du point de vue de sa richesse épistémologique que du point de vue de sa densité pragmatique, l'on comprendra qu'on la juge avec méfiance : sur quelles nouvelles connaissances et sur quelles nouvelles actions la notion d'humain débouche encore ? Il semblerait qu'à force vouloir maintenir ce que fut, selon Foucault, la notion centrale de l'épistémè moderne, l'on arrime la créativité du travail scientifique, dont la tâche est de déplacer les seuils afin de faire émerger de nouveaux objets. Chaque époque doit se donner les instruments adéquats pour élaborer les schèmes de compréhension de son réel : c'est de cette adéquation que résultent des capacités d'un agir politique efficient, qui a renoncé aux vieilles armures. Or, nous pouvons nous fourvoyer dans les problèmes que nous nous posons, si bien qu'il est nécessaire de questionner les catégories sur lesquelles nous bâtissons l'ensemble de nos savoirs et de nos pratiques. C'est précisément une telle réflexion autour de la pertinence de l'humain comme objet de savoir - ce « visage de sable à la limite de la mer », qui a valu à Foucault l'accusation, portée tant par les chrétiens que par les marxistes, d'être tour à tour un anti-humaniste, un nihiliste désenchanté, ou encore l'ennemi des « droits de l'homme ». Par-delà ce que l'anecdote

329 Arjun APPADURAI, *Après le colonialisme, Les conséquences culturelles de la globalisation, op. cit.*.

peut avoir d'amusant, elle est instructive des griefs que l'on fait à l'intellectuel qui s'expose aux risques de la pensée, afin de la polir des présupposés métaphysiques et théologiques qui ont innervé la pensée occidentale et qui a placé systématiquement l'homme en rupture tant avec les animaux qu'avec les machines. Le premier geste d'une telle entreprise de polissage consiste à montrer que nos outils conceptuels sont historiques, et que de la même manière qu'ils ont émergé, ils vont disparaître. Dans un entretien avec Christian Bonnefoy, publié sous le titre « L'homme est-il mort ? », Foucault s'explique:

> Non seulement l'humanisme n'existe pas dans les autres cultures, mais il est probablement dans la nôtre de l'ordre du mirage. (…) Dans *Les Mots et les Choses*, j'ai voulu plutôt montrer *de quelles pièces et de quels morceaux* l'homme a été composé[330].

La précarité de la notion d'humain serait ainsi liée au remplacement des « pièces » et des « morceaux » qui composent l'humain, et non seulement la notion d'humain elle-même. User d'un langage constructiviste ne signifie pas faire du remplacement des pièces le lieu d'un simple exercice conceptuel. Si le langage des philosophes a tantôt tendance à occulter les mutations réelles des entités qui composent les objets stables de la pensée (car « il n'y a de science que de l'universel » disait Aristote), les sciences de l'Homme, et en premier lieu la paléoanthropologie, nous ont permis de voir que derrière *l'anthropos* il y avait bel et bien un processus pluriséculaire, une évolution lente mais effective, de ce qu'on a pensé en Occident comme étant fixe, voire paradigmatique de l'existence d'une essence, d'une nature, d'un *logos* de toute chose. Édouard Leroy dans *Les origines humaines et l'évolution de l'intelligence* (1927-28) et peu avant Pierre Teilhard de Chardin dans ses écrits scientifiques de 1921-1923 forgent le concept d'« hominisation », pour dire cette situation où l'humain a eu à *devenir-humain*[331]. Nous sommes désormais familiers à l'idée que les êtres humanidés n'ont pas toujours possédé les caractéristiques biomorphiques et cognitives qu'on leur reconnaît aujourd'hui. De la même manière, nous ne sommes pas totalement étrangers au fait que cette hominisation est advenue sous les contraintes d'un environnement extérieur, qui a exigé de la part des hominidés la formulation d'une réponse à caractère vital. Cette réponse se diversifiant, se complexifiant dans le temps, se précipitant - comme le montre la courbe exponentielle de production d'outils[332], peut être comprise comme *l'extériorisation progressive des fonctions tout d'abord*

330 Michel FOUCAULT, *Arts et Loisirs*, n°38, 15-21, juin 1966, pp. 8-9, *Dits et Ecrits* I texte n°39.

331 Edouard LEROY, *Les origines humaines et l'évolution de l'intelligence,* Paris, Ancienne Librairie Furne, Boivin & Cie, 1928 ; Teilhard de CHARDIN, « La Paléontologie et l'Apparition de l'homme » (1923), « L'Hominisation » (1923), *Oeuvres*, tomes II et III, Paris, Seuil, 1956 et 1957.

332 Passage des « paléonthropians » aux « néontropians », LEROI-GOURHAN 1964, p. 200.

biologiques et musculaires, puis plus récemment sensorielles et cérébrales, dans et au moyen d'objets techniques. Or, il est important de rappeler que, même dans les sciences, ceci n'avait rien d'évident au début du 20ème siècle : l'hypothèse majoritaire des paléontologues était « cérébraliste ». Ce serait du développement du système nerveux, et donc de « formes d'intelligence primitives », que dérivaient les systèmes socio-techniques, et que la complexité croissante des facultés cognitives était le facteur explicatif d'un arsenal technique de plus en plus ingénieux[333]. A contre-courant de cette hypothèse, l'intuition d'une étroite corrélation entre l'évolution des formes du vivant humain et l'évolution des objets techniques fonde l'œuvre du paléontologue et archéologue André Leroi-Gourhan. Celui-ci restitue dans trois ouvrages, *L'homme et la matière* (1943), *Milieu et technique* (1945) et *Le geste et la parole* (1964-65), le résultat d'un long travail d'inventaire et de classification d'objets commencé dans les années 30, issus de fouilles archéologiques réalisées pour le compte du Musée de l'Homme et du Musée Guimet[334]. Des nombreux points de conceptualisation présents dans l'œuvre du paléontologue, nous allons pour l'instant isoler ceux qui touchent à l'hypothèse de l'hominisation :

1) La « libération de la main » - et donc l'amovibilité de l'outil ou sa séparation du corps, est la première condition pour la libération d'un espace de gestes affranchi d'une dimension exclusivement vitale. Parce que la mâchoire n'est plus réservée à la coupe des aliments en bouche, assurée par les outils, il en résulte en outre la libération d'un espace de parole et de pensée, qui fait suite aux modifications de l'appareil buccal et de la boîte crânienne. Ainsi que le condense Leroi-Gourhan dans une formule de 1956, « outil pour la main et langage pour la face sont deux pôles d'un même dispositif »[335]. 2) Le « geste technologique » - qui fait de l'hominisation le résultat de la co-évolution humains/ technique, dans la mesure où il reconduit l'outil au *contexte gestuel qui le rend techniquement efficace* et donc à l'*activité* qu'il aide à accomplir - chasse, agriculture, cuisine et habitation. Ainsi que le précise Xavier Guchet à propos des objets contondants, l'objet de la connaissance technologique n'est jamais « l'outil isolé », silex ou couteau, mais le

333Michael TOMASELLO et alii, « Understanding and sharing intentions: The origins of cultural cognition », *Behavioral and brian sciences* n° 28, 2005, 675–735

334Philippe SOULIER, *Leroi-Gourhan, Une vie (1911-1986)*, CNRS Editions, Paris, 2018. Comme le souligne Charles Lenay, « Ce qui est d'abord frappant, c'est qu'une telle entreprise soit possible. En considérant les types de matières, les moyens d'action élémentaires, et les forces mobilisables, les techniques sont en nombre limité et peuvent être l'objet d'une description systématique » Charles LENAY « Leroi-Gourhan : Tendances techniques et cognition humaine »,

335André LEROI-GOURHAN, « Libération de la main », *Problèmes* n°32, Association des étudiants en médecine, Paris, 1956 cité par Régis OUVRIER-BONNAZ, « La libération de la main d'André Leroi-Gourhan », *Perspectives interdisciplinaires sur le travail et la santé*, 16-3, 2014. (En ligne : https://doi.org/10.4000/pistes.3629).

geste opératoire, qu'il faut insérer dans la formule « force + matière = outil »[336]. Saisir l'objet technique à partir du geste signifie donc pointer en direction d'une articulation entre le corps outillé et le corps social, articulation qui met Leroi-Gourhan sur les pistes de son maître Marcel Mauss, pour qui le contexte social est un élément tout à fait nécessaire à l'analyse des sociétés et de leurs mutations historiques. 3) La « tendance technologique », où le terme tendance est à entendre au sens d'une « abréviation pour caractériser d'un mot la somme des virtualités qui ne deviennent réalités que dans les conditions de milieu favorable »[337]. Ce qui explique que pour un même *geste opératoire*, tel que celui de découper, et à partir des mêmes *principes techniques* – tels que des objets coupants, nous ayons affaire à une série d'objets en évolution, et plus exactement à un « phylum technologique » allant du premier silex aux lames affinées au sabre d'acier. Il y a des « régularités de structure » qui font partie d'une évolution fonctionnelle de la technique plus que d'une histoire des techniques. Or, de la mobilisation conjointe de ces trois concepts se dégagent deux traits majeurs de l'hominisation : 1) l'indissociabilité entre technique, socialisation des pratiques et devenir-humain - au point que nous assistons avec les Néanthropes à un décrochage de l'évolution des outils vis-à-vis de l'évolution bio-morphologique, et au « passage d'une évolution culturelle encore dominée par les rythmes biologiques à une évolution culturelle dominée par les phénomènes sociaux »[338] ; 2) le caractère déterminant, si ce n'est pas franchement déterministe, du facteur technique sur les deux autres phénomènes – une thèse forte par laquelle l'on fait non seulement état d'une corrélation entre les trois éléments, mais l'on indique que *les processus d'hominisation et de socialisation ne sont possibles que sous l'impulsion de l'évolution technique.* Ce qui acquerra son importance lorsqu'il sera question de saisir la technique au sein et à l'aune de son agencement social.

Une « culture technique » (Simondon et Guattari)

Les travaux en paléoanthropologie ne permettent plus de maintenir les thèses avancées par Leroi-Gourhan. Comme le montre Kenneth Jacobs dès la fin des années 80, dans l'article intitulé ironiquement « L'hominisation, un concept en évolution », les découvertes archéologiques des décennies 1970 et 1980 ont battu en brèche l'idée du

336 Xavier GUCHET, « Évolution technique et objectivité technique chez Leroi-Gourhan et Simondon », *Appareil* [Online], 2/ 2008. (En ligne : https://doi.org/10.4000/appareil.580).

337André LEROI-GOURHAN, *L'Homme et la Matière* (*Évolution et Techniques*, vol. 1), Paris, Editions Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui, 1943, p. 326.

338 André LEROI-GOURHAN, T*echnique et langage* (*Le Geste et la Parole*, vol. 1), Paris, Editions Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui, 1964, p. 200.

caractère déterminant des outils pour la formation des premiers hominidés, bien qu'à partir du Paléolithique supérieur l'on puisse continuer à parler d'un certain degré de détermination en vertu du fait que « les transformations technologiques se font à un rythme suffisant pour justifier leur attribution d'un rôle marquant dans l'élaboration de scénarios sur les changements biologiques »[339]. Mais par-delà la critériologie choisie pour savoir à partir de quel moment de l'évolution biomorphique l'on nomme un être vivant un humain, et même par-delà la confirmation ou de l'infirmation sur le plan des sciences exactes de ces thèses, l'importance de l'œuvre de Leroi-Gourhan pour les sciences humaines et sociales est quant à elle incontestable : en avançant l'hypothèse d'un façonnement de l'humain au truchement de l'élément technique, on ne lui doit rien moins qu'une reformulation radicale du « problème technique » tel qu'il était jusque lors compris au mieux à partir du paradigme instrumental, au pire comme un élément foncièrement étranger, inhumain et déshumanisant. La voie est en somme ouverte à une philosophie de la technique définitivement émancipée de la matrice heideggérienne. Deux sont les philosophes qui font acte des déplacements opérés dans ces textes et qui en poursuivent une partie des gestes théoriques : Gilbert Simondon, avec les deux thèses *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information* (1964) et *Du mode d'existence des objets techniques* (1958) et Felix Guattari dont nous étudierons le chapitre 2 de *Chaosmose* « L'hétérogenèse machinique ». « Machinophiles », selon l'expression de ce dernier, partisans d'une culture technique et donc attentifs aux nouveautés de la « science des relations » théorisée par Norbert Wiener – qui est une deuxième référence commune, ils se saisissent tout particulièrement de l'idée leroi-gourhienne d'une processualité technologique pour mettre à mal, à des degrés différents nous verrons, à la fois les postulats d'une *ontologie fix*e, faisant des humains et des objets deux régions étanches de l'Être, et ceux d'une *socio-politique fixe* qui s'interdit de penser autrement qu'en termes d'aliénation l'insertion de la machine automatisée dans les agencements sociaux contemporains. Avant d'en venir à traiter des points de problématisation qui incombent à chacun, un pas de côté par rapport aux axes de l'œuvre leroi-gourhienne doit être signalé : il nous semble en effet que ni pour Simondon ni pour Guattari il n'est question d'un « humanisme technologique » qui se donne comme mission de sauver *l'homme* à l'ère des machines. En se servant de cette expression pour résumer ce qui serait au fondement du projet simondonien, Xavier Guchet insiste sur le fait que l'appel à un « nouvel humanisme » pour fonder une nouvelle unité des sciences humaines est affiché en toute

339Kenneth JACOBS, « L'hominisation, un concept en évolution », *Anthropologie et Société*s, Vol. 12, Issue 3, 1988, pp. 109–129.

lettre chez le philosophe[340]. Mais chercher l'unité de cette œuvre originale dans l'idée d'humain, la reconduire ainsi à un horizon anthropologique, nous semble réducteur du renouvellement ontologique accompli par Simondon, ainsi que de la hardiesse dont il a fait preuve en introduisant les objets techniques comme les légitimes matériaux pour la réflexion philosophique. De son côté, si Guattari use tantôt de l'expression « finalités humaines », notamment dans le contexte de l'écosophie et des nouveaux défis de l'écologie, ce qui reste d'humain se trouve en réalité très vite englobé dans le problème de la subjectivité. Il y a donc pour les deux philosophes à la fois récupération et déplacement du problème paléo-anthropologique de l'hominisation, qui tend à s'éclipser au profit de deux autres processus, rattachés à leur nom tels des signatures : individuation d'un côté, subjectivation de l'autre.

Quels sont les nouveaux seuils découverts par ces deux concepts et comment permettent-ils de sortir de l'humanisme, même sous sa veste « technologique » ? Partons de l'individuation. Dans sa thèse de doctorat *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information,* l'horizon de discussion que déblaie Simondon est l'un des plus classiques de la métaphysique occidentale, à savoir le problème de l'être et du devenir. Sous forme d'une profonde remise en question des présupposés des doctrines les plus établies, et *in primis* celle de Parménide et d'Aristote, le philosophe formule dès l'introduction des réserves vis-à-vis du projet général de l'ontologie dont ces métaphysiques se sont parées, qui procède au rabattement systématique de l'étant à la fixité déjà individuée de l'Etre. Il pointe plus particulièrement en direction d'un « vice de procédure », à la fois logique et méthodologique : alors que l'état individué est ce qu'il s'agit d'expliquer, l'on part d'un être individué pour formuler des hypothèses quant aux *principes* qui en ordonnent l'existence. Ces principes, affirme Simondon, suivent globalement deux voies : 1) la voie substantialiste, « considérant l'être comme consistant en son unité, donné à lui-même, fondé sur lui-même, inengendré, résistant à ce qui n'est pas lui-même » suivant le postulat de la définition et de l'essence ; 2) la voie hylémorphique, « considérant l'individu comme engendré par la rencontre d'une forme et d'une matière » et qui, par-delà une apparente prise en compte des dimensions processuelles et du possible changement de la forme à la rencontre des accidents de la

340 L'hypothèse exégétique de l'ouvrage de Xavier GUCHET est la suivante: « Il n'y a pas au départ l'intuition géniale d'une ontologie de l'individuation et pas davantage l'incroyable audace d'une étude des objets techniques "pour eux-mêmes" : ce qu'il y a au départ, c'est une incompatibilité dans notre pensée de l'homme qui se traduit par la dispersion des sciences humaine » (Xavier GUCHET, *Pour un humanisme technologique. Culture technique et société dans la philosophie de Gilbert Simondon*, Paris, PUF, 2010, p. 5-6).

matière, ne passe pas d'un substantialisme dualiste qui se donne un *principe* du devenir permettant de déduire un individu donné. Véritable « genèse à rebours », selon l'expression de Ludovic Duhem[341], les deux voies peuvent se résumer au refus d'attribuer une portée ontologique au processus lui-même. Simondon compte de son côté rectifier ce vice procédurier en faisant porter son attention à ce qui passe au niveau de la prise de forme (« information ») et de l'émergence de l'individu, qu'il nomme une *individuation*. En d'autres termes, nous avons affaire à la substitution de l'ontologie par une *ontogénétique des êtres individués*. Le couple forme/matière n'est tout au plus qu'une modalité descriptive d'une réalité en incessante activité d'individuation, puisqu'il n'y a pas de matière inerte et que les individus en leur qualité de systèmes autorégulateurs sont doués d'une dimension dynamique néguentropique, requérant un réajustement permanent de leur fonctionnement à partir des informations qui leur parviennent de l'extérieur. Bref, *un univers métastable* est venu prendre la place du ciel étoilé de la fixité, de la discernabilité et de l'identité de chaque individu.

Or, bien que la dernière section de la première thèse porte déjà les marques d'un élargissement du problème de l'individuation sur les plans vital, psychique et social, c'est seulement avec la thèse complémentaire de 1958 *Du mode d'existence des objets techniques*, que les conséquences d'une compréhension ontogénétique de la réalité seront rendues explicites sur le plan de la culture technique. Non que la matrice technique soit absente de l'élaboration de cette nouvelle ontologie. Loin de là : comme le souligne à maintes reprises Andrea Bardin, auteur d'un ouvrage imposant sur l'œuvre de Simondon, *Epistemologia e politica in Gilbert Simondon : individuazione, tecnica e sistemi sociali* (2010)[342], c'est du champ de la technique et de la technologie que Simondon fait dériver ses « outils conceptuels » originaux. Ainsi, le terme d'information qui figure dans le titre de la première thèse est un héritage direct de la cybernétique en train d'être discutée en ces années[343], tout comme le sont les concepts d'homéostasie et de métastabilité, venant de la thermodynamique, lui fournissant les éléments de son renouveau ontologique. Mais c'est seulement avec la thèse complémentaire que la technique acquiert un statut épistémologique autonome et que les objets techniques passent à être compris comme des potentiels *individus* techniques, analysables à partir du même paradigme ontogénétique. Ainsi que nous le lisons dans le premier chapitre :

341 Ludovic DUHEM, « L'idée d'« individu pur » dans la pensée de Simondon », *Appareil* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 16 septembre 2008, consulté le 30 avril 2019.

342 Andrea BARDIN, *Epistemologia e politica in Gilbert Simondon : individuazione, tecnica e sistemi sociali,* Edizioni Fuori registro, Vadagno (Vicenza), 2010.

343 Nous nous référons aux «Conférences de Macy, cf. Introduction générale , Note p. 33.

> L'objet technique est soumis à une *genèse*, mais il est difficile de définir la genèse de chaque objet technique, car *l'individualité* des objets techniques se modifie en cours de la genèse ; on ne peut que difficilement définir les objets techniques par leur appartenance à une *espèce technique* ; les espèces sont faciles à distinguer sommairement, pour l'usage pratique, tant qu'on accepte de saisir l'objet technique par la *fin pratique* à laquelle il répond ; mais il s'agit là d'une spécificité illusoire, car aucune structure fixe ne correspond à un usage défini (MEOT, 19).

Les termes de *genèse*, d'*individualité* et d'*espèce*, comme celui d'*évolution* employé dans le chapitre II, s'ils semblent appartenir au champ sémantique du vital, renvoient ici à un processus d'individuation qui n'est plus l'apanage des seuls êtres organiques, comme si l'ontologie devait nécessairement être une ontologie du vivant. Refusant une appréhension des objets techniques à partir de leur seul usage pratique, Simondon finit par écarter la possibilité d'une césure ontologique au fondement de la physique aristotélicienne entre des corps doués de mouvement et des corps inertes en attente d'un mouvement hétéronome, pour mettre de l'avant la variabilité, le fonctionnement processuel et donc la métastabilité des individus techniques eux-mêmes. A propos du problème qui nous guide dans ce chapitre, celui d'un régime de l'hybridation technique qui ne soit pas compris sur fond d'humanisme, ce brouillage des zones étanches de l'Etre signifie deux choses : 1) L'individu technique doit être conçu comme *ouvert*, ainsi qu'on le dirait dans une terminologie bergsonienne, ou encore comme *modulable*. Premièrement du point de vue de l'ontogenèse, car on ne peut rendre compte de l'individualité d'un objet technique suivant le schème du moulage - où le moule est déjà prêt en vue d'une forme préconçue, pour cette simple raison que la matière elle-même est porteuse de possibles, à partir de laquelle le geste technique se déploie et s'ajuste. Ensuite du point de vue de la phylogenèse, ou des « lignées techniques », car l'individu technique n'est parfait qu'à l'aune d'un degré de non-perfection qui le rend apte à recevoir une information « négative » et qui, le détraquant, le conduit à intégrer une nouvelle *génération* de moteur, de voiture, de téléphone. 2) Cette ouverture est celle qui advient à l'occasion d'une rencontre, d'une *mise en relation* entre l'objet technique et son usager, et qui est à comprendre en termes *synergiques* même dans le cas des machines les plus récentes qui semblent pourtant fonctionner à partir d'un programme clos et totalement automatisé :

> Le véritable perfectionnement des machines, celui dont on peut dire qu'il élève le degré de technicité, correspond non pas à un accroissement de l'automatisme, mais au contraire au fait que le fonctionnement d'une machine recèle *une certaine marge d'indétermination*. C'est cette marge qui permet à la machine d'être sensible à une *information extérieure*. (MEOT, 11)

Nous reviendrons sur le sens à donner à cette marge d'indétermination, de la plus haute importance pour penser une ère post-média qui ne soit pas le rêve que l'on rêve à l'ombre du capitalisme. Pour l'heure, remarquons seulement que le geste théorique simondonien consistant à faire tomber le « rideau de fer ontologique » permet de montrer que des éléments qui rentrent en corrélation doivent être situés sur un même plan d'immanence processuelle et opérationnelle, et donc que la prise de consistance ontologique de l'objet est en même temps une prise de consistance technique de l'opération que l'on accomplit avec lui. On pourrait dès lors affirmer que, de par l'ouverture de ce processus, les objets techniques *modulent nos usages* autant que *nous modulons par nos usages* les objets techniques : ce qui voudrait dire qu'il y a bien constitution réciproque, co-individuation faisant signe vers une véritable ontologie relationnelle et en devenir.

Subjectivations techniques : un « système » hommes-machines ?

Transindividuation et hétérogenèse machinique

Et pourtant, rien dans les textes de Simondon n'autorise à inférer une telle *individuation technique*. Alors que les deux thèses offrent incontestablement des pistes pour penser une individuation advenant au moyen de la *techné*, tout se passe comme si l'ontogénétique des objets techniques et l'ontogenèse vitale, biologique et psychique de l'individu se produisaient sur deux lignes adjacentes mais parallèles. Cette étrange omission dans une œuvre tout entière dédiée à explorer le caractère constitutif de la technique dans nos sociétés serait due, selon le commentaire qu'en fait Bernard Stiegler[344] à une insuffisante prise de position politique de la part du philosophe - voire à une « apolitique » qui laisserait globalement dans l'ombre la nécessité d'une caractérisation du préindividuel et du transindividuel pour une reconfiguration du problème classique de la relation entre groupe et individu. Comprenons ce dont il en va. L'ontogenèse d'un individu advient, nous dit Simondon, sur fond d'un « préindividuel » : ce terme, auquel il associe tantôt celui d'*apeiron* tantôt celui de *phusis*, semble ainsi être rattaché à la tradition matérialiste présocratique des ioniens. Ce qui signifie qu'au lieu de fonctionner comme une simple négativité logique pour le redressement d'une ontogenèse pensée à partir du *principis individuationes*, il couvre une réalité positive, dotée d'un statut ontologique à part

344Bernard STIEGLER, « Chute et élévation. L'apolitique de Simondon », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2006/3 Tome 131, Puf, Paris, pp. 325-341.

entière et ayant une antériorité à la fois chronologique et logique sur des êtres individués. Pour une philosophie de la métastabilité, il y a à coup sûr là un problème épistémologique à résoudre[345]. Mais celui qui semble inquiéter le plus Stiegler est l'absence complète d'indicateurs quant à la dimension *toujours déjà collective, sociale et technique* de ce fond préindividuel d'où des individus se détachent par un processus individuant. Définissant les processus d'individuation psychiques à partir des types de rétentions, ainsi qu'on l'a vu ci-dessus à propos du schématisme industriel (I.3.2), il montre de son côté que ces rétentions se réalisant au moyen d'objets et de procédés techniques (« tertiaires »), « la *technè* est au cœur de l'individuation dans ses moments les plus originaires et les plus originaux » et qu'elle est donc un vecteur déterminant du mouvement ontogénétique lui-même. Or, la réintroduction de l'élément socio-technique dès la phase du préindividuel fait clairement ressortir un deuxième point aveugle de ce que la première thèse nommait une « individuation psycho-*sociale* », celui de la qualification sociale du « transindividuel ». Ainsi que le préfixe « trans- » l'indique, Simondon essaie de penser à travers ce concept un modèle d'appréhension de l'individuation sociale qui ne concerne pas seulement la relation *entre* deux ou plusieurs individus, un niveau qui serait donc *inter-individuel*, ni une détermination du processus d'individuation singulière par le social, qui renverrait aux hypothèses *intra-individuelles* classiques de la sociologie, mais bien l'ensemble des processus de singularisation et de collectivisation qui œuvrent à l'avènement d'une individuation d'un type nouveau – un devenir *social* qui en tant que doué de métastabilité appelle à une reformulation constante des objectifs et des désirs communs, la création permanente d'un « nous » prolongeant et dépassant les différents « je » des individus en constitution. Andrea Bardin, qui défend contre Stiegler l'idée d'une esquisse de politique dans les textes de Simondon lui-même (et non seulement *à partir de* Simondon), affirme que celui-ci s'empare de la matrice bergsonienne du modèle social « ouvert » pour le calibrer de la néguentropie propre à une pensée de l'individuation :

> C'est à partir de son concept de transindividuel que Simondon développe un *nouveau paradigme pour les systèmes sociaux*. Au-delà de l'alternative entre un corps politique organique naturellement stable et un automaton social mécanique, stabilisé artificiellement, Simondon propose l'idée d'une « machine ouverte », qui renferme en elle-même la métastabilité du système et la partielle indétermination des processus auxquels elle est toujours irréductiblement exposée[346] .

345Voir à cet égard, l'excellent article de Sarah MARGAIRAZ, « Entre *apeiron* présocratique et métastabilité thermodynamique : l'idée de préindividuel chez Gilbert Simondon », *Methodos* [Online], 13 | 2013, en ligne depuis le 26 mars 2013, consulté le 16 juillet 2021

346Andrea BARDIN, « Simondon et la politique », *Implications philosophiques*, 2019 (en ligne : https://www.implications-philosophiques.org/simondon-et-la-politique/) ; Henri BERGSON, Chapitre 2, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Coll. « Quadrige », Paris PUF, 2013.

La société tout entière passe à être comprise à partir du modèle thermodynamique de la métastabilité, qui lui sert de « paradigme ». Comme Bardin l'étaie dans un autre article, « La société, "machine autant que vie" »[347], il y aurait donc intégration de la dimension technique dans l'élaboration d'un modèle de société *ouverte*. Non seulement « par métonymie », la régulation du social requérant une invention de solutions possibles, mais aussi parce que l'évolution de la technique constitue un élément « détraquant », provoquant des instabilités environnementales et sociales qui exigent des reconfigurations techno-politiques toujours nouvelles. Ceci étant admis, il n'en demeure pas moins à notre sens que l'analyse de l'individuation psychosociale en elle-même, et donc de ce qu'il y a de transindividuel dans le corps social, si elle permet d'échapper aux projections vides du sujet politico-moral stable comme aux apories de l'individu non socialisé, n'éclaire pas *les modalités sociales de cette individuation*. Autrement dit, au moment même où l'on semble effleurer une politique de l'individuation, on est reconduit à un discours de facture ontologique qui fait l'impasse sur la manière *dont la transindividuation se réalise au moyen de la techné*[348], qui n'énonce pas qu'il ne peut pas même y avoir de transindividuation sans des techniques de la transindividuation, pour lui privilégier la compréhension d'un collectif qui se socialise à partir de l'émergence d'un *commun entre pairs*, dits pour cela être « homogènes » :

> Le collectif transindividuel regroupe des individus homogènes ; même si ces individus présentent quelque hétérogénéité, c'est *en tant qu'ils ont une homogénéité de base* que le collectif les groupe, et non pas tant parce qu'ils sont complémentaires les uns par rapport aux autres dans une unité fonctionnelle supérieure[349].

Le choix sémantique de l'homogénéité nous interpelle et nous désarçonne. Comme si, par-delà l'exigence de l'instauration d'une « culture technique » (MEOT), les techniques, jugées hétérogènes et complémentaires aux visées transindividuelles, ne pouvaient figurer au mieux que comme les *instruments* d'un devenir social, mû par un désir *humain* de communauté qui se dote d'une « éthique du fonctionnement ouvert » (Bardin). Le montrent maints passages de *Imagination et invention*, où la techné, si elle rentre bien

347Andrea BARDIN, « La société, "machine autant que vie" . Régulation et invention politique entre Wiener, Canguilhem et Simondon », *Gilbert Simondon et l'invention du futur*, Colloque de Cerisy, Klincksieck, 2016.

348 Gilbert SIMONDON, *Imagination et invention (1965-1966),* Chatou, Éditions de La Transparence, 2008, réédition Paris, PUF, 2014, p. 124.

349 Gilbert SIMONDON, *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Paris, Jérôme Millon, 2013. p. 167.

dans l'analyse du transindividuel, en qualité d'« objets-images » (vêtements, monuments, œuvres d'art, objets techniques, linguistiques) sur lesquels sont déposées les significations d'un groupe psycho-social donné, ne reste pas moins adjacente au passage qui s'accomplit du vital-biologique au psychique et que les individus techniques ne peuvent prétendre à figurer parmi les individus d'une communauté transindividuelle. Comme si donc, l'homogénéité du transindividuel renvoyait à l'homogénéité des individuations *psychiques* (*psycho*-sociales) et non *matérielles* (socio-*matérielles*) - raison pour laquelle nous aurions affaire à l'introduction du concept d'« affectivité », voire même à celui de spiritualité capable de désindividualiser les individus pour leur dépassement vers l'individuation collective. Or, nous pensons que de la même manière qu'il y a un intérêt – et non seulement heuristique, à expliciter le caractère artefactuel du préindividuel, il y en a un, encore plus ouvertement politique, *à le rendre explicite pour le transindividuel*. C'est son artefactualité qui seule nous autorise à faire de l'individuation technique une affaire en même temps collective, sociale *et* politique.

La proposition guattarienne d'une « hétérogenèse machinique », dont l'exposé le plus clair est fourni dans le chapitre homonyme de *Chaosmose*, vient à notre sens prendre le relai des problèmes laissés en suspens par le processus de transindividuation simondonienne - en apportant les éléments pour une sortie de l'apolitique décriée par Stiegler sans pour autant retomber dans la facilité d'un humanisme technologique. Pour justifier notre hypothèse, commençons par éclairer les termes de cette notion. Le « machinique » est une ancienne affaire guattarienne. Dans *L'inconscient machinique* (1979), il sert à esquisser l'encadrement théorique à une pratique alternative de la psychanalyse. Dans les deux tomes de *Capitalisme et schizophrénie* coécrits avec Deleuze, il est explicité à partir de sa dimension « centrifuge » - désaxé qu'il est du sujet, approfondissant le rapport entre l'inconscient et le désir (AO), puis décorrélé du thème de l'inconscient et utilisé de manière plurivalente, très souvent adossé au concept d'agencement, à la fois omniprésent et nulle part explicité (MP). Malgré le flou qui entoure un tel concept, il est toutefois possible à partir de ces textes de le définir *négativement*, par rapport à ce qu'il n'est pas. 1) Nous dirions, premièrement, que *le machinique s'oppose au structural*. Si l'on entend par « structure » la manière dont des éléments sont disposés et interagissent les uns par rapport aux autres, il en résulte que l'on doit présupposer une sorte de clôture qui nous permet d'en observer le fonctionnement : que ce soit relativement à des sociétés, au langage ou encore aux mythes, parler de structures signifie ainsi ériger ces objets en des *systèmes*. Or, à l'encontre de la

psychanalyse qui comprend l'inconscient comme un tel objet systémique, dès *L'Inconscient machinique* Guattari use de l'épithète « machinique » pour donner une nouvelle version de l'inconscient, « bricoleur et bricolé » selon l'heureuse expression de Antonioli, c'est-à-dire un objet qui échappe à toute saisie herméneutique dans la mesure même où il est éparpillé, disséminé, « quelque chose qui traînerait un peu partout autour de nous, aussi bien dans les gestes, les objets quotidiens, qu'à la télé, dans l'air du temps », un *champ* à cartographier plus qu'un *objet* à interpréter[350]. L'on voit ainsi que dès que l'on délaisse la structure et le système auquel elle se réfère, l'on a affaire à une multiplicité d'éléments que l'on parvient pas à maîtriser à partir d'un principe unique, qui ne sont pas totalisables en une unité fixe et clairement identifiée. De la même manière, quand dans *Mille Plateaux* il est question d'expliciter ce qu'il faut entendre par « agencement », terme qui dit bien une disposition d'éléments mais d'une manière tout autre que ne le fait la structure, Deleuze et Guattari détaillent l'exemple de l' « agencement féodal », en en faisant valoir là aussi la dispersion et l'ouverture : « le corps de la terre et le corps social, les corps du suzerain, du vassal et du serf, le corps du chevalier et celui du cheval, le nouveau rapport dans lequel ils entrent avec l'étrier, les armes et les outils qui assurent les symbioses de corps - c'est tout un agencement *machinique* », auquel se trouve rattaché l'ensemble d'énoncés, d'expressions, de serments d'obédience au Seigneur ou d'amour courtois qui définit l'agencement collectif d'énonciation. 2) Comprenons donc : dans ce que Deleuze et Guattari nomment la « tétravalence » de l'agencement, de son côté matériel c'est à une certaine *interaction entre des corps*, *à comprendre comme étant à la fois vitaux et mécaniques, biologiques et techniques*, que le machinique renvoie, disant une corrélation forte entre des termes ne peuvent être considérés séparément que d'un point de vue analytique. Cela fait immédiatement de l'élément mécano-technique autre chose qu'une simple affaire instrumentale, comme c'est malgré tout encore le cas chez Simondon lorsqu'il est question de transindividuel. Et c'est la raison pour laquelle, dès ces premiers textes, les deux philosophes insistent sur le fait que *le machinique dépasse ce qui est mécanique*. Nous n'avons pas d'un côté des sujets (humains) et de l'autre des outils, d'un côté des institutions et de l'autre des discours, mais bien une prise de consistance commune de ces quatre « pôles », et que l'opération de pensée parvient à dissocier pour les besoins de l'analyse. On ne saurait occulter la matrice technique du machinique, qui est explicite. Aussi, entre le machinique et le mécanique il n'est pas question d'une opposition, comme d'un emboîtement, d'un fonctionnement de poupées russes, ainsi que l'explicitera

350Felix GUATTARI, *L'inconscient machinique*, Paris, Éditions Recherches, 1979, pp. 7-8. Voir l'article de Manola ANTONIOLI, « Cartographier l'inconscient », *Chimères*, 2012/1 (N° 76), p. 91-100.

Guattari en toute lettre dans *Chaosmose* :

> L'usage voudrait que l'on parle de la machine comme d'un sous-ensemble de la technique. Il faudrait plutôt considérer que la problématique des techniques est placée sous la dépendance de celle des machines, et non l'inverse. (CH, 53)

C'est dans ce chapitre que le machinique reçoit un éclairage *positif*. Son objectif est par ailleurs clairement énoncé : il s'agit de « reconstruire un concept de machine qui se développe bien au-delà de la machine technique », mais qui récupère les acquis d'une esquisse du machinique en sa qualité de co-fonctionnement d'un ensemble d'éléments épars et foncièrement hétérogènes. Si bien que par-delà tel ou tel agencement concret particulier, agencement féodal ou agencement capitalistique, nous pouvons dire que *du point de vue de sa fonction* le machinique se réfère à l'hétérogénéité de la « machine abstraite », ou à la machine abstraite en tant qu'elle est foncièrement hétérogène. Par le concept de machine abstraite, présent dès *Capitalisme et schizophrénie*, il faut entendre précisément la fonction des agencements concrets, le fait même qu'il soit toujours question de « montages » mettant en relation « tous les niveaux hétérogènes qu'ils traversent ». Or, par rapport au problème qui nous préoccupe présentement, à savoir l'ébauche d'une consistance ontogénétique qui cesse d'envisager la possibilité même d'un humain socialisé non technisé, il nous semble important de relever les précisions que Guattari apporte à ce propos lorsqu'il en vient à détailler le premier type de machine auquel l'on songe immédiatement, celui des « dispositifs matériels ». S'ils sont « fabriqués par la main de l'homme », et relayés par des machines qui exigent des plans conçus par une composante humaine, il apparaît aussitôt « la nécessité d'élargir les limites de la machine, stricto sensu, à l'ensemble fonctionnel qui l'associe à l'homme ». La liste des composantes non humaines que Guattari adjoint à cet élargissement définitionnel et fonctionnel de la machine est longue et hétéroclite, qui nous fait prendre la mesure de la perte de pertinence d'une considération binaire humains-machines. En effet, que ce soit des composantes « matérielles et énergétiques », d'autres « sémiotiques diagrammatiques algorithmiques, des « composantes d'organes », des « représentations mentales individuelles et collectives », des investissements libidinaux, voilà qu'il apparaît que la machine abstraite est bien complexe, que l'humanisme technologique voudrait aplatir et simplifier. D'ailleurs, celui-ci est si peu de mise, que Guattari en vient à dire que « le geste humain demeure adjacent » à la gestation des machines, « résidu d'un acte direct », et s'il est impossible d'évacuer définitivement la part qui revient à l'humain, il se propose toutefois de la questionner :

> Impossible donc de refuser sa part à la pensée humaine dans l'essence du machinisme. *Mais jusqu'où celle-ci peut encore être qualifiée d'humaine ?* La pensée techno-scientifique ne relève-t-elle pas d'un certain type de machinisme mental et sémiotique ? Une distinction s'impose ici entre des sémiologies productrices de significations – monnaie commune des *groupes sociaux* – comme l'énonciation « humaine » des gens qui travaillent autour de la machine, et, par ailleurs des sémiotiques a-signifiantes qui, quelle que soit la quantité de significations qu'elles véhiculent, manient des figures d'expression que l'on pourrait qualifier de « non-humaine » (CH, 57-58).

Nous ne reviendrons pas sur la distinction entre sémiologie et sémiotique, que nous avons explicitée longuement lors du chapitre précédent. En revanche, il faut commenter le partage entre humain et non-humain que Guattari lui adosse dans le passage cité. Il nous semble en effet que c'est uniquement dans le dialogue instauré en début de chapitre avec les différentes conceptions de la machine au 20ème siècle qu'un tel débat sur ce qui est « humain » ou « encore humain » à l'ère des machines fait sens, mais que ce n'est résolument pas ce qui intéresse Guattari en ce chapitre. En effet en deçà du « grand partage », le machinisme dit précisément « la manière de faire varier des seuils d'intensité ontologique » entre toutes les composantes hétérogènes ci-dessus citées, et finalement se confond avec la fonction transversale qui les « hétérogénise » (CH, 61), en les entraînant dans un dynamisme qui rend la distinction entre les composantes du diagramme tout à fait secondaire par rapport à ce qui émerge de leur prise de consistance ontogénétique commune. Si l'on pense à la possibilité que nous avons aujourd'hui de prendre un avion, peut-on couper cette possibilité d'éléments aussi divers que l'ingénierie aéronautique, les plans de conception des designers, les entités politiques, les agences de voyage, et non pas seulement un être humain prenant l'avion et l'avion comme objet technique ? Pour le dire autrement, ces premières pages de chapitre jettent à notre sens les bases pour un véritable refonte de la question technique, non seulement afin d'évaluer l'importance des machines dans les processus d'in-formation que Guattari baptise de « subjectivation », comme si celle-ci n'était qu'une affaire humaine d'individus ou de groupes sociaux en voie d'individuation au moyen des techniques ainsi que nous le dirions dans un vocabulaire simondonien, mais leur partie prenante, voire mêle leur indissociabilité dans de tels processus, qui nous conduit à parler de « subjectivations techniques » pour les désigner d'une manière qui soit adéquate au renouveau ontogénétique dont elles sont porteuses. C'est en ces mêmes premières pages que Guattari avance la thèse d'une « consistance énonciative spécifique » (CH, 54), c'est-à-dire d'un pouvoir singulier d'énonciation, qui fait de la machine en tant que *processus d'hétérogenèse machinique*, non pas un animal

capable de parler et d'énoncer quelque chose, mais un point de départ pour une co-émergence ontologique sur fond d'une radicale hétérogénéité, celle-ci comprenant des éléments techniques, humains, sémiotiques, libidinaux, mentaux, axiologiques, sociaux à situer sur un même plan d'immanence. Il y a, dit Guattari, un « noyau autopoïétique de la machine », sur lequel les philosophes de la technique, tout comme les approches structuralistes les plus diverses, ont fait l'impasse, en maintenant un fictif rapport humains-machines.

Machines allopoïétiques et autopoiétiques, à l'école de la Cybernétique

C'est ce manque qu'il va falloir combler, tâche à laquelle s'attelle la suite du chapitre 2. Il ne suffit pas de faire valoir l'hétérogénéité des composantes de la machine abstraite, ni même d'expliciter la manière dont elles co-émergent – ce qui serait rester à son niveau de son ontogenèse. Dès que l'on touche au problème d'un « pouvoir singulier d'énonciation » de la machine, se réalisant dans des agencements machiniques, concrets on marque le *passage de l'individuation à la subjectivation* qui nécessite de porter au grand jour *les opérations* découlant d'une telle prise de consistance ontogénétiques. Ce qui nous invite à devoir reconsidérer les processus de « subjectivation technique » en des termes proprement *synergiques,* c'est-à-dire à la fois *dynamiques et fonctionnels*, entre les différentes composantes d'une machine. Or, c'est précisément sur ce point que se fait la confrontation du machinisme guattarien à la cybernétique, convoquée dès le début de chapitre dans les figures de Norbert Wiener, Humberto Maturana et Francisco Varela. Ainsi que nous l'avons vu en introduction, la cybernétique est la discipline qui répond, selon les vœux de son fondateur, à la nécessité d'étudier tous les aspects impliqués dans une théorie de la communication à régulation, et donc les agents sont les humains comme les animaux, les machines, l'énergie et même la matière, dans un monde marqué par une « seconde révolution industrielle », dont le fonctionnement dépend de l'électricité et de l'électronique. C'est l'extrême diversité de ces agents qui autorise Wiener à parler d'une « théorie *générale* des messages », et qui a à notre sens l'immense mérite d'être inscrite d'emblée dans un cadre politisé et socialisé, ainsi que l'annonce le titre de l'ouvrage de vulgarisation de cette discipline naissante *The Human use of Human Beings. Cybernetics and Society* (1950). Comme chez Guattari, nous avons donc affaire à la considération de ce qui se passe au point de conjonction entre des composantes très fortement hétérogènes, ce qui advient donc du fait de leur interaction, et dont on cherche à esquisser un modèle - par-delà les différences qu'il peut y avoir entre la manière dont communiquent un

organisme vivant et une machine, une machine et une machine, une machine et une source d'énergie, un organisme vivant et une source d'énergie sans entremise outillée :

> Le but de la cybernétique est de développer un langage et des techniques qui nous permettent effectivement de nous attaquer au problème de la régulation des communications en général, et aussi de trouver le répertoire convenable d'idées et de techniques pour classer leurs manifestations particulières selon certaines concepts[351].

Sauf que, indépendamment de ce qui paraît commun dans leur considération du phénomène machinique contemporain, ce sont précisément les choix présidant à la modélisation qui distinguent les positions de Guattari de celle du père de la cybernétique. Nous pouvons énumérer quatre principaux points de divergences.

1) Au lieu de jeter les bases d'une modélisation *ad hoc* pour rendre compte de ces phénomènes de communication, Wiener emprunte celle de la systémique, méthode holistique et globale qui consiste à expliquer tout phénomène comme un système clos, et donc à partir de la structuration entre ses éléments. Il faut dire qu'il n'y a là rien d'étonnant : rappelons en effet que c'est l'organisme vivant – et notamment le fonctionnement cérébral, qui lors la première Conférence de Macy en 1942 fournit le modèle pour penser une théorie de l'information et de la communication pouvant être élargie aux nouvelles machines informatiques et aux phénomènes sociaux. Les mécanismes d'émission (*output*), de réception (*input*) et surtout de réponse à un message donné, qu'on appelle rétroaction (*feedback*), offrent l'assise pour penser l'interaction entre les diverses composantes d'une manière proprement circulaire, et donc à partir d'un principe totalisant qui les enferme dans cette circulation communicationnelle. Cela n'a rien pour plaire à Guattari qui, comme nous venons de le voir, forge le concept de machinisme pour sortir précisément de cette clôture :

> Ce noyau autopoïétique de la machine est ce qui la soustrait à la structure, l'en différencie, lui donne sa valeur. La structure implique des boucles de rétroactions, elle met en jeu un concept de totalisation qu'elle maîtrise à partir d'elle-même. Elle est habitée par des inputs et outputs qui ont vocation à la faire fonctionner selon un principe d'éternel retour. Elle est hantée du désir d'éternité (CH, 58).

2) D'où le deuxième point de divergence : ce « désir d'éternité » se traduit chez Wiener en une hantise de la dégradation et de la disparition – de l'organisme, des sociétés, de la planète, qu'il dénomme « entropie ». Cela est très tangible dans le chapitre de

351Norbert WIENER, *Cybernétique et société*, Paris, Points, Seuil, 2014, p. 49.

Cybernétique et société intitulé « Progrès et entropie », où il est dit que la machine, tel un organisme vivant ; est « un dispositif qui semble, localement et temporairement, résister à la tendance générale à l'accroissement de l'entropie », qu'elle est donc à saluer dans son effort à être une « zone d'organisation » dans un monde sombrant irrémédiablement dans le chaos et la catastrophe[352]. C'est donc, à maintes reprises, au premier principe de la thermodynamique que le mathématicien se réfère, qui n'est rien d'autre qu'un principe de *conservation* : face à la variation introduite par une information extérieure – depuis une source d'énergie, un autre organisme vivant ou encore une machine, le récepteur fait en sorte que le bilan soit nul, qu'il se maintient donc en dépit de toute secousse venant du milieu extérieur et perçue comme une menace. Il y a ainsi une stabilité active, que Guattari nomme dans un langage simondonien « homéostasie ». A l'inverse, c'est la mort, l'abolition, la panne, la catastrophe qui l'intéressent particulièrement dans la caractérisation de la machine. Mue par un désir de devenir plus que de celui de se conserver, la machine chérit l'entropie car elle débouche sur la création d'une situation toujours renouvelée, une « radicale reconversion ontologique » et non pas une simple « rupture d'équilibre formel ». Loin de présupposer des agents naturels ou artificiels rentrant en communication mais dans le but d'en limiter les dégâts au maximum, Guattari se montre ici attentif à la différence que Simondon avait introduit entre homéostasie et métastabilité dans *Du mode d'existence des objets techniques*, en décrivant le fonctionnement entre deux oscillateurs : nous n'avons pas d'un côté un émetteur et de l'autre un récepteur de message, entités déjà définissables, mais une stabilisation intermédiaire relativement aux fréquences émises qui établissent les conditions d'une réciprocité synergique vouée à la variation, au changement, et donc à un devenir métastable – formule exactement inverse de l'homéostasie, dans la mesure où par métastabilité l'on désigne un état en apparence stable, mais en attente d'une perturbation qui le conduit à un nouvel état : « en fait, l'usure, l'accident, la mort et la résurrection d'une machine dans un nouvel exemplaire ou dans un nouveau modèle font partie de son destin » (CH, 64-65). Cette conception métastable et non homéostatique des machines toute son importance dès lors que l'on fait intervenir une phylogenèse de type machinique, c'est-à-dire l'évolution des machines dans des agencements concrets qui échappent à toute linéarité historique et incluant stagnation, accélération, disparition momentanée et reconfiguration des composantes, comme c'est le cas de la machine à vapeur – symbole de la première révolution industrielle en Europe, mais simple jeu d'enfant de l'Empire chinois.

352Ibidem, p. 66.

3) La convocation des mécanismes régissant deux objets techniques pour expliquer ce dont il en va avec la machine guattarienne nous conduit à expliciter un troisième point de divergence, mais qui se formule surtout vis-à-vis de deux auteurs appartenant à la deuxième génération de cybernéticiens, Maturana et Varela. La conception que Guattari nomme « vitaliste » de la machine, attribuée à Wiener, si elle montre un intérêt certain dans la mesure où d'une part elle brouille les pistes ontologiques entre des êtres vivants et des êtres techniques, d'autre part elle autorise l'hypothèse d'une « vie des machines » contre leur réduction à un assemblage inerte par la conception « mécaniste », ne semble en effet pas suffisamment marquée pour éviter que la césure ontologique ne refasse surface, ainsi que le montre le distinguo entre « machines allopoïétiques » et « machines autopoïétiques » avancé par Varela. Alors que ces dernières « accomplissent un processus incessant de remplacement de leurs composantes », soumises à des « perturbations externes qu'elles doivent constamment compenser », et sont donc sans nulle surprise assimilées aux seuls êtres vivants, les machines allopoïétiques, produisant autre chose qu'elles mêmes, ne peuvent prétendre le faire indépendamment d'une interaction hommes-machines où c'est la composante humaine qui la programme. Or, les critiques que formule Guattari à l'encontre de ce partage sont au nombre de deux. Premièrement, dit-t-il, les dispositifs techniques « relèvent (seulement) en apparence de l'allopoïese », ce sont des machines autopoïetiques « par procuration » car devant être envisagées dans leur fonctionnement avec des composantes multiples et hétérogènes, allant de l'ingénieur et de l'usager aux institutions et systèmes sociaux, étrangement exclus du fonctionnement de la machine, et sans que cette « procuration » ne réintroduise nullement une altérité ontologique machine/humains, mais des « seuils d'intensité ontologique ». Si on en reste à une vision purement cybernétique de la machine, si on ne la lie pas à l'ensemble de ses interlocuteurs, si on ne décentre pas l'essence de la machine informatique sur tous ses logiciels, on a une vision non prospective.

Mais d'autre part, il s'avère tout autant nécessaire de préciser ce qu'on entend par « autopoïèse », car en dépit de l'homonymie Guattari place sous l'expression de « noyau autopoïétique de la machine » résolument autre chose que le système d'autorégulation biologique de Varela. Parce que même les être vivants ne font pas que se maintenir et se conserver, ainsi que le voudraient les cybernéticiens avec la valorisation des mécanismes associés à la première loi de la thermodynamique, mais naissent, meurent ou survivent, « l'autopoïèse mériterait d'être repensée en fonction d'entités *évolutives, collectives*, entretenant entre elles divers types de rapports *d'altérité*, plutôt que d'être implacablement

renfermées sur elles-mêmes » (CH, 62). Pour résumer ces deux points de critique aux positions de la cybernétique, l'on dira que pour Guattari il y a bien une production de subjectivité proprement machinique, une « proto-subjectivité », qui met en branle ses composantes dans le sens d'une ouverture vers des éléments extérieurs tout autant hétérogènes, qui est doté d'un pouvoir d'autopoïèse qui produit « autre chose qu'elle-même » et qui seulement en associant les caractéristiques des deux types de machine proposés par Varela parvient à penser un fonctionnement véritablement synergique sans qu'une hiérarchie entre composantes ne soit pour cela nullement nécessaire - qui ferait de l'élément humain le noyau d'où émane la possibilité d'un dépassement de la simple conservation de soi, ce à quoi Guattari privilégie l'image d'une « superposition » entre mécanosphère et biosphère.

4) Or, de cette capacité de création, de subjectivation machinique et donc de dépassement du maintien et de la conservation de soi découle un quatrième et dernier point de divergence, d'une très grande importance : l'impossibilité de rabattre le pouvoir d'*énonciation* de la machine sur les opérations *d'information et de communication* mises en avant par la cybernétique. Nous avons vu au chapitre 2, lorsqu'il a été question de détailler la notion d'agencement collectif d'énonciation, que celle-ci permet d'échapper aux apories d'un langage - pensé sur le modèle de la signification, émis depuis un sujet individué communiquant en vertu d'un code commun, et qui émanant d'un noyau individuel est réinséré dans la sphère sociale par les canaux de l'intersubjectivité. Or, c'est précisément ce modèle signifiant, informatif, communicatif dont la cybernétique hérite de la linguistique structuraliste. Il s'agit pour Wiener de fonder une « théorie générale des messages » en récupérant la totalité de ses présupposés. Aussi, bien que dans le chapitre 2 de *Chaosmose*, l'opposition entre information et énonciation ne soit nulle part explicitée, nous pouvons inférer que la méconnaissance de « la dimension essentielle d'une autopoïèse machinique » est due au maintien d'un *paradigme linguistique :*

> Pourquoi ce manque de révérence à l'égard de la conception lacanienne du signifiant ? C'est que, précisément, cette théorisation issue du structuralisme linguistique ne nous fait pas sortir de la structure et nous interdit d'entrer dans le monde réel de la machine. Le signifiant structuraliste est toujours synonyme de discursivité linéaire (CH, 74).

Dans un système à la fois clos et linéaire qui tombe sous la formule « émetteur >récepteur > rétroaction », nous avons identité du code, partage entre une position active et une position passive, et surtout transmission et circulation de messages en lieu et place d'une

interaction synergique. Que cette interaction se fasse entre humains ou entre humains et machines, le fond de l'affaire ne change pas : avec la cybernétique nous ne faisons pas de réels pas en avant en direction d'une compréhension des machines contemporaines, qui continuent à être comprises à partir d'une *analogie* avec le vivant et avec le sujet conscient - doué d'une activité cérébrale, cognitive et expressive. Or, à l'encontre de l'assimilation des machines aux organismes, et plus encore à des sujets déjà individués, les processus de subjectivation technique de Guattari, doués d'une « consistance énonciative spécifique », visent à rendre compte d'un fonctionnement synergique indistinctement technique et social d'où l'ensemble des termes *dérivent* plus qu'ils n'existent *en amont* de leur rencontre. L'hypothèse d'une énonciation propre à la machine relève la capacité autopoïétique des objets, des supports et des dispositifs composant un réseau socio-technique de grande complexité, et nécessite de penser la « subjectivité » comme n'étant ni humaine ni donnée avec l'humain, mais le résultat des opérations entre de multiples composantes et donc toujours déjà transindividuelle, sociale et technique. Pour comprendre ce dont il est question avec un exemple, l'on dira qu'un photographe ne fait pas que se saisir d'un instrument mis à sa disposition par l'industrie pour lui « communiquer un message » qu'il aurait déjà formulé pour soi-même (cadrage, exposition, saturation, grain), et qui se traduirait visuellement sur la photographie tel un mécanisme de rétroaction homéostatique venant confirmer l'idée que le photographe se faisait de son cliché avant que celui-ci n'existe actuellement. Un tel schéma, en dépit des efforts déployés par Wiener pour aller outre le paradigme instrumental, montre le peu de considération réservée au fait technique de nos sociétés technisées, ou du moins la pauvreté de ce qui se passe de fait au truchement avec les machines. A l'inverse, la proposition d'une subjectivation technique de la machine permet de mettre en scène un photographe *aux prises avec* l'appareil photographique, jouant *avec lui*, expérimentant les possibilités de l'outil comme les siennes propres – subjectivation énonciative qui se réalise en tant que greffée à une prise de consistance ontogénétique collective. L'ensemble machinique « industrie (sociale) appareil (technique) photographe (humain) » aboutit à un agencement énonciatif à la fois hétérogène et collectif, créateur de formes d'expression allant au-delà de la simple « communication d'une information ».

L'homogenèse capitalistique

Au terme de cette analyse différentielle entre les deux cybernétiques d'un côté et l'hétérogenèse machinique de l'autre – qui prolonge le geste d'individuation simondonien

tout en le doublant de la dimension intrinsèquement socio-technique, l'on peut affirmer que l'on parvient à une compréhension infiniment plus riche du phénomène d'hybridation technique propre au régime de technicité contemporain. Nous avons affaire non plus seulement à un transfert d'informations vers les machines au moyen d'interrupteurs et de boutons, ni même à une analogie avec les « organes sensoriels » pour l'ouverture des portes automatique, selon un exemple récurrent chez Wiener, mais bel et bien à une hybridation des fonctions et à une synergie des opérations. Toutefois, dire que les composantes d'une machines interagissent, qu'elles co-fonctionnent, au point qu'elles pourraient ne pas être distinguées au niveau de leurs opérations, n'est encore rien affirmer quant aux principes qui régissent cette synergie. Une fois posée l'effectivité d'une interaction entre les composantes d'une machine, apparaît *le problème de sa caractérisation* - problème d'autant plus urgent qu'il ordonne de préciser *la manière dont une machine existe socialement*. Non que l'approche machinique de Guattari ait comme objectif de *naturaliser* les objets techniques par leur adjonction à un processus d'autopoïèse. Que ce soit à un niveau ontogénétique ou phylogénétique, il est toujours question d'adosser l'objet technique à l'« ensemble technique auquel il appartient » - suivant en cela le propre Leroi-Gourhan, et la machine à un *agencement* se donnant toujours dans des coordonnées socio-historiques précises. Mais il est vrai qu'à la lecture du chapitre, évoquant l'Empire chinois comme la machine agraire du néolithique, manque à notre sens une considération plus directement sociopolitique qui explicite, par-delà le fonctionnement de la machine abstraite, la manière dont tel ou tel agencement concret est traversé par des dynamiques de pouvoir. En faisant valoir des continuités phylogénétiques aléatoires et rhizomatiques, autant de « machinismes ancestraux hier oubliés puis réactivés » - tel le cas de la poudre à canon, jeu d'enfant en Chine mais pièce du complexe militaro-industriel en Europe quelques siècles plus tard, il nous semble que se trouvent occultées les ruptures induites et les réactivations escomptées, tout aussi bien que les intérêts qui orientent la manière dont se réalise le fonctionnement synergique humains-machines. Dans un article paru dans les *Cahiers internationaux de sociologie* en 2010, « L'évaluation du fait technique, une métaphysique pour l'hypersauvage contemporain », le sociologue Alain Gras discute la nécessité d'une évaluation des effets induits par le développement technologique au vu de l'urgence du réchauffement climatique, et à ce titre il accuse Leroi-Gourhan d'avoir mis en place un outillage conceptuel « évolutionniste » responsable de l'esquive de la dimension socio-économique de tout ensemble technique. D'une part, il n'y aurait la moindre légitimité scientifique au phylogénétisme, qu'il qualifie pour cela d'« évaluation métaphysique du passé qui repose sur l'hypothèse d'une tendance inhérente à l'objet, donc

une tendance sans commencement ni fin » : entre un couteau de pierre et un couteau à manche, il ne peut y avoir de continuité, soit-elle linéaire ou rhizomatique, pour cette simple raison que les objets techniques étant polyfonctionnels, « la difficulté, souvent passée sous silence, devient celle de savoir *si c'est toujours la même fonction* que la série d'objets met en scène dans son historicité »[353]. D'autre part, conséquence du caractère fallacieux de l'établissement de telles continuités, il faut se montrer attentif aux points de rupture, et donc relever les « discontinuités radicales » qui interviennent dans le phylum technologique *en les branchant à la machine sociale qui les provoque.* Ainsi, selon l'exemple mobilisé par le sociologue, non seulement « l'automobile n'est pas le successeur d'un quelconque char à bancs de nos ancêtres paysans ou du carrosse des riches », mais « elle s'est imposée quasi instantanément comme véhicule symbole de la nouvelle société individualiste, centrée sur le confort du voyage et la liberté de la mobilité », et prend place dans un nouvel imaginaire, répond à des *fonctions utilitaires et symboliques* créées de toute pièce par les tenants de l'industrie automobile. Matrice de l'identification des points de rupture est la « bifurcation décisive que fut l'arrivée de la machine à vapeur dans l'espace socio-historique », point de bascule vers une « démesure dans l'usage de l'énergie » qui inaugure le pillage systématique des ressources dans « les entrailles de la Terre ». La recherche de pétrole dans les sables de l'Alberta et celle du lithium en Bolivie, la transformations des cultures vivrières en champs de canne à sucre et de palmier à huile ou encore les forages dans le golfe du Mexique sont les opérations évoquées pour rendre compte de l'*impossibilité d'une subjectivation technique qui ne réintroduise pas les visées instrumentales du pouvoir*. Nous avons affaire à l'avènement de nouvelles configurations humains-machines, mais assurément pas à de « nouveaux agencements énonciatifs ».

Par-delà le désaccord avec le lexique de la déprédation, de la pro-vocation et de la préservation d'un équilibre « naturel » déterminant les conditions de viabilité d'une habitation de la planète – imprégné de philosophie heideggérienne dont la référence est par ailleurs dans l'article explicite, il nous semble qu'une évaluation de l'hétérogenèse machinique à l'aune des enjeux socio-économiques du fait technique est non seulement pertinente mais tout aussi nécessaire, en ceci qu'elle permet de dévoiler les dynamiques de pouvoir qui traversent de part en part les agencements concrets des sociétés capitalistiques contemporaines. Or, dans le chapitre de *Chaosmose* qui nous occupe, Guattari glisse deux remarques récusant au capitalisme toute capacité à se saisir des possibilités ouvertes par

353 Alain GRAS, « L'évaluation du fait technique, une métaphysique pour l'hypersauvage contemporain », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 128-129, no. 1-2, 2010, pp. 285-297.

l'hétérogenèse, et excluant par-là même l'existence de processus de subjectivation machinique de type capitalistique. Fait étrange si l'on se souvient que le capitalisme est présenté comme « une entreprise mondiale de subjectivation » (MP, 571). Nous lisons ainsi que « les sociétés archaïques sont mieux armées que les subjectivités blanches, mâles, capitalistiques, pour cartographier cette multivalence de l'altérité (CH, 70) ». Puis, c'est le concept opposé d'« homogenèse » qui vient étiqueter cette incapacité :

> Comment cette hétérogenèse machinique, qui différencie chaque couleur d'être (…) en vient-elle à se trouver rabattue sur l'homogènese capitalistique de l'équivaloir généralisé, aboutit à ce que toutes les valeurs se valent, tous les Territoires appropriatifs soient rapportés à la même aune économique de pouvoir, et à ce que toutes les richesses existentielles tombent sous la coupe de la valeur d'échange ? (CH, 83).

Le capitalisme *homogénéise* en ce sens qu'il nivelle la diversité des phénomènes pour les reconduire à un seul et même plan, celui de la valeur monétaire assortie de son universelle traductibilité, de sorte que rien ayant une « intensité ontologique », un relief axiologique ou libidinal, ne l'intéresse comme tel à proprement parler. Nous l'avons vu au chapitre 2 à propos des opérations de « re-territorialisation » : la condition d'une homogénéisation monétaire n'est rien d'autre que le maintien de la molarité, du quadrillage et donc l'assujettissement social déjà à l'œuvre dans les sociétés pré-capitalistes – bref, l'*homogénéisation corollaire de la subjectivité*. C'est en ce sens précis que dans ces deux passages Guattari récuse au capitalisme la capacité à accéder à la complexité de l'hétérogenèse machinique. Mais, de la même manière que ce n'est pas le capitalisme qui forge les valeurs et les sujets-types qui servent aux opérations de re-territorialisation - qu'il empreinte aux sociétés pré-capitalistiques, il n'est pas à exclure qu'il puisse créer les moyens d'homogénéiser monétairement l'altérité et la transversalité de hétérogenèse, et ainsi de tirer de la mise en place des processus hétérogénétiques et des « richesses existentielles » qui lui sont associées des *avantages socio-économiques* certains. C'est l'ensemble de ces problèmes relatifs à la synergie machinique que nous allons à présent analyser.

3.3 Synergie machinique : problèmes socio-économiques

Marx, Deleuze et Guattari au pays des machines

De la même manière que les mass-media constituent le point d'appui à l'entreprise de nivellement de l'homogenèse capitalistique, c'est l'ère post-média qui fournit le cadre socio-technique de l'hétérogenèse machinique – ce qui fait l'objet de la Note Liminaire aux *Cartographies schizoanalytiques* (1989). La décentralisation des instances productives de contenus, une communication transversale, la mise en réseau, le partage entre pairs, mais plus encore l'interactivité entre les composantes humaines et techniques des machines cybernétiques sont les conditions d'une énonciation qui résulte de l'élaboration du paradigme ontologique et fonctionnel au soubassement des processus de subjectivation technique contemporains. Alors que « les formes archaïques d'énonciation reposaient sur la parole et la communication directe », ces nouveaux agencements « ont de plus en plus recours à des Flux informatifs médiatiques », et débouchent sur une énonciation « machino-centrique » où les composantes non-humaines ont une place inédite :

> On aura lancé un double pont de l'homme vers la machine et de la machine vers l'homme et, à travers cela, se laisseront mieux augurer de nouvelles et confiantes alliances entre eux, quand on aura établi : 1) que les actuelles machines informationnelles et communicationnelles ne se contentent pas de véhiculer des contenus représentatifs mais qu'elles concourent également *à la confection de nouveaux Agencements d'énonciation* (individuels et/ou collectifs) ; 2) que *tous les systèmes machiniques*, à quelque domaine qu'ils appartiennent – techniques, biologiques, sémiotiques, logiques, abstraites, sont le support, *par eux-mêmes, de processus proto-subjectifs,* que je qualifierait de subjectivité modulaire (CS, 10).

Toutefois, ainsi que nous l'avons mentionné en début de chapitre, l'ère post-média *n'est pas* une réalité socio-technique : il s'agit tout au plus d'un pari politique, visant à dessiner des pistes en direction de la fabrication d'alternatives réelles à la société capitalistique. Si bien que le problème se pose de savoir comment, *en dépit* du capitalisme, dont est composé l'air même que nous respirons, qui constitue donc la réalité de toutes les sociétés contemporaines, peuvent venir à éclore les pratiques d'un pouvoir d'énonciation capable de renouer avec l'épaisseur d'une subjectivation non assujettie, non homogénéisée. Remarquons au passage que le terme d'éclosion n'est pas vraiment adéquat, dans la mesure où s'agissant d'un « rabattement » de l'hétérogenèse sur la valeur d'échange, l'hétérogenèse est conçue comme première. Si bien qu'une instance de pouvoir intervient seulement dans un deuxième temps, pour brimer ou bien s'accaparer des flux mis en

branle par une subjectivation active. Mais, indépendamment de cette précision quant à l'ordre chronologique des opérations, que l'émergence de pratiques subjectives doit se réaliser à l'intérieur des coordonnées du capitalisme est un véritable problème, dont témoigne exemplairement la manière dont nous faisons usage des nouvelles technologies. L'on conviendra que la prétendue « nouveauté » énonciative d'un agencement post-média n'est pas aussi aisée à identifier. Ainsi que le montrent diverses études socio-économiques sur les nouveaux médias, sur lesquelles il va falloir s'attarder[354], le « réseau collaboratif » s'inscrit souvent dans la continuité des pratiques mass-médiatiques, voire sert d'antichambre aux industries culturelles et commerciales usant d'un nouveau mode opératoire : au lieu de confectionner des nouveaux modèles politiques, esthétiques, culturels, nous nous limitons souvent à servir de points de relais à des modèles déjà tout prêts ; au lieu de créer des nouveaux réseaux, nous ne faisons que redoubler virtuellement les réseaux que des structures plus classiques (telles l'école, l'université, le travail) ont préalablement constitués ; au lieu de fabriquer de nouveaux contenus pour la fabrication de nouveaux récits, les réseaux sociaux regorgent de liens vers les grands journaux de l'« ère mass-média ». Raison pour laquelle Guattari affirme que si c'est bien « dans le contexte des nouvelles "donnes" de la production de la subjectivité informatique et télématique que cette voix de l'auto-référence parviendra à conquérir son plein régime », à l'orée des années 90 le constat est au renforcement des systèmes antérieurs d'aliénation, à un mode d'emploi non émancipateur, voire franchement rétrograde, des nouvelles technologies. Un « curieux mélange d'enrichissement et d'appauvrissement », selon la formule employée, mais qui pour curieux qu'il soit ne passe pas d'un faux paradoxe. En effet, les voix de l'auto-référence doivent, pour réussir leur tour, opérer une sorte renversement des voix des pouvoirs et des savoirs sur les ensembles technico-économiques déjà constitués. Autrement dit, le noyau d'énonciation machinique de la subjectivité portée virtuellement par une révolution informatique doit encore s'actualiser, et cette actualisation dépend de notre capacité à nous emparer des outils techniques fournis par le Capital comme « référent des savoirs économiques et de la *maîtrise des moyens de productions* ».

L'on ne peut assurément pas ramener le problème de ces usages actuels à une quelconque nature humaine – imputant « les mauvais usages des sciences et des techniques » à ses mauvais côtés que redresserait son bien fondé, explication dont se

354Voir notamment le travail issu de la série de rencontres organisées par le Centre d'études sur les médias, les technologies et l'internationalisation (CEMTI) aboutissant à l'ouvrage dirigé par Gilles DELAVAUD, *Nouveaux médias. Nouveaux contenus,* coll. Médias et nouvelles technologies, Rennes, Éd. Apogée, 2009.

prévalent les tenants du discours d'une raison instrumentale (tant bourgeois que marxistes) qui plaide en faveur d'un effort pour « rééquilibrer des rapports entre hommes et machines » (LF, 35). Mais peut-on davantage le faire du côté de la sphère socio-économique, comme si ces usages répondaient à un programme social mis au point par les mêmes instances qui fournissent les équipements matériels de l'informatique et de la télématique? Cette question nous engage dans un terrain de confrontation aux thèses du marxisme, selon lesquelles l'existence de la technique, son évolution et son fonctionnement seraient déterminés par l'infrastructure du propre Capital. La « maîtrise des moyens de production » dont parle Guattari, entendue à la fois en termes de *capacité de manipulation* (savoirs) *et de propriété des machines* (pouvoirs*)*, est un problème de tout premier ordre. Deleuze et Guattari ne cessent de ressasser, à la manière d'un leitmotiv allant de *L'Anti-Oedipe* à *Mille Plateaux* que la problématique des techniques doit être placée sous la dépendance de celle des machines sociales, en particulier pour ce qui est du passage d'un âge des outils à la machinerie : « nous devons demander, non pas comment la machine technique succède aux simples outils, mais comment la machine sociale et quelle machine sociale, au lieu de se contenter de machiner des hommes et des outils, rend possible et nécessaire à la fois l'émergence de machines techniques ». Mais il faut encore que l'on comprenne ce que les deux philosophes entendent par-là, dans la mesure où ils excluent de manière affichée qu'une machine sociale, même capitaliste, renvoie à *une détermination selon l'objectivité des rapports de production*. Ainsi que l'explique Guattari dans ses textes portant les machines,

> La différence avec l'explication par l'universalité des rapports de production, vis-à-vis des rapports sociaux et culturels, réside en ce que le primat de l'explication machinique contourne radicalement toute idée de rapport entre infrastructure et superstructure[355].

Qu'en est-il de cette « explication machinique », alternative au rapport déterminant de l'infrastructure économique sur la technique – à condition d'être autorisés à dissocier la technique de la propre infrastructure ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de rentrer dans le détail de l'écart que Deleuze et Guattari marquent vis-à-vis de Marx, ce qui nous permettra de dégager le type de relation, *déterminante sans déterminisme,* entre la machine sociale (en l'occurrence la machine capitalistique) et les diverses machines techniques (en l'espèce les machines cybernétiques). D'une telle élucidation, dépend l'effectivité des agencements énonciatifs post-médiatiques eux-mêmes : libérer la

355 Félix GUATTARI, « Écologie mentale La passion des machines », *Terminal* n°55, repris par *Chimère, n°11,* 1991, p. 3 (en ligne : https://www.revue-chimeres.fr/IMG/pdf/termin55.pdf).

possibilité d'usages alternatifs, dissensuels, émancipateurs n'est possible en effet que si on arrive au préalable à contourner l'explication par infrastructure et superstructure, qui se présente comme un véritable rouleau compresseur de toute tentative qui ne soit pas celle d'un renversement des rapports sociaux dominants de production.

Détermination sociale des techniques : l'explication mécaniste

Pour ce faire, commençons par rappeler les traits principaux de la conception marxiste de la technique telle qu'elle se trouve essentiellement explicitée dans deux textes, le chapitre VI de l'*Introduction générale à la critique de l'économie politique* (abrégée en *Grundrisse*) de 1857 connu sous l'appellatif « Fragment sur les machines », et le chapitre 15 du Livre I du *Capital* intitulé « Machinisme et Grande Industrie » dont la première publication date de 1864. Avant d'en venir aux subtiles différences entre les deux textes, qui ont fait couler beaucoup d'encre depuis la première traduction italienne du « Fragment » dans le numéro n°4 des *Quaderni Rossi* en 1964 en raison des interprétations qui en ont immédiatement suivi par certains exposants du courant post-opéraïste, disons que le fond de l'affaire est foncièrement le même : établir l'importance qu'acquiert le capital fixe, l'ensemble des *moyens de production* à l'exclusion des matières premières (capital constant), dans les coordonnées socio-historiques de la Grande Industrie, c'est-à-dire une fois acté le passage de la production manufacturière à une production industrialisée mécanisée. Les principaux points d'entrées pour mener l'enquête, que nous allons brièvement exposer, sont les suivants : 1) une évaluation du rôle joué par la technique dans le processus de valorisation capitaliste, d'un point de vue à la fois matériel, formel et historique ; 2) un diagnostic des transformations qui adviennent dans la synergie hommes-machines du fait de la mise en place des procédés de l'automatisation dans l'industrie.

1) Le rôle joué par la technique dans le procès de valorisation capitaliste. Lorsqu'il est question de comprendre la conception marxienne de la technique, une précision s'impose aussitôt : contrairement à la thèse défendue par Kostas Axelos, philosophe que l'on sait proche des positions phénoménologiques et plus encore heideggériennes, Marx n'est assurément pas « un penseur de la technique » si par technique l'on entend la matrice pour penser l'Etre et/ou son dévoiement. Comme le montre Pierre Rodrigo, « considérer Marx comme un penseur de la technique, c'est faire comme si les conditions d'un tel

dialogue (avec Heidegger) étaient réunies ». Or, c'est seulement en vertu du travail méticuleux d'analyse du mode de production capitaliste, et donc sur un terrain qui n'est ni de l'ontologie ni de la métaphysique, que la technique devient un problème dans l'œuvre de Marx[356]. Et c'est la raison pour laquelle, dans le chapitre 15 du *Capital*, à l'encontre de toute tentative de définition philosophique de la machine - telle qu'elle est reprise par les économistes anglais et notamment Adam Smith, qui en fait tantôt un ensemble complexe d'outils simples, tantôt une mécanique qui n'a plus besoin de l'homme pour être mise en branle car elle passe par des forces naturelles, Marx affirme que « du point de vue économique, cette définition ne vaut rien ». Il convient en effet d'expliciter l'« élément historique » de la machine, c'est-à-dire de l'inscrire dans une dimension d'emblée socio-économique : peu importe le type de force qui actionne le mécanisme (machine motrice), ou encore déterminer qui transmet l'énergie (mécanisme de transmission) ; ce qui marque la différence de la machine d'avec un âge des outils caractéristique de la période manufacturière est en effet la *capacité productive* de la « machine-outil », et donc la possibilité de la production d'une plus-value relative, entendant par-là le raccourcissement du temps nécessaire à la fabrication des marchandises par une hausse de productivité des travailleurs associés au processus d'une production mécanisée. Parler d'un « système des machines » signifie dès lors pointer en direction du *développement technique de la force productive de travail*. Dans le « Fragment », Marx s'emploie à distinguer deux niveaux de subsomption de cet élément technique dans le mode de production capitaliste, niveaux qu'il dénomme détermination matérielle e t formelle du capital fixe. Du point de vue matériel, le capital fixe, qui est « au sens emphatique *moyen de production* », apparaît comme le principal « agent de transformation de la matière première en produit », voire comme « condition technologique » et « présupposition matérielle » du déroulement de tout processus de production. Ainsi, pour reprendre un exemple récurrent dans les textes de Marx de l'industrie textile, l'on dira qu'en disposant d'un matériau brut (laine, coton, lin), c'est le système de machines à tisser qui va transformer ce matériau en un produit commercialisable (pantalon, chemise, chandail) par l'entremise d'un travail vivant fourni par les ouvriers du textile. Mais du point de vue formel, nous n'avons affaire qu'à un seul et même « procès de travail » qui englobe ces trois éléments matériels (matériau de travail, moyen de travail et travail vivant) de sorte que même si une partie du capital fixe se consomme dans le procès de production - la machine transférant part de sa valeur monétaire au produit final (le problème de l'usure des machines ou de la nécessaire

356Kostas AXELOS, *Marx, penseur de la technique*, Paris, UGE/Éditions de Minuit, 1961 et Pierre RODRIGO, « Marx et la technique », *Philosophie*, vol. 133, no. 2, 2017, pp. 37-51.

rénovation du « parc technologique » comme on dirait aujourd'hui), celui-ci ne demeure pas moins *condition de la reproduction du capital* dans les coordonnées socio-historiques de la Grande Industrie. Le passage qui suit est à ce titre éloquent :

> Tant que le moyen de travail reste moyen de travail au sens propre, tel qu'il est entraîné immédiatement, historiquement, par le capital dans son procès de valorisation, le fait qu'il n'apparaisse plus seulement maintenant comme moyen de travail par son côté matériel, mais en même temps c*omme un mode d'existence particulier du capital*, déterminé par le procès global de celui-ci, - comme du capital fixe – ne lui fait subir qu'un changement formel (FR, 652)

Or, cette détermination formelle du capital fixe dans le mode de production capitaliste, selon laquelle nous n'avons jamais affaire qu'à du capital lui-même, se double immédiatement d'une considération historique – ou pour être plus exacts *phylogénétique*, qui requiert de prêter attention à la manière dont s'organisent les rapports sociaux de production du fait d'une « évolution » des techniques :

> Une fois intégré dans le procès de production du capital, le moyen de travail passe toutefois par différentes métamorphoses, dont la dernière est la machine ou, pour mieux dire, le système automatique de la machinerie (système de la machinerie : que le système automatique n'est que *la forme le plus parfaite et la plus adéquate* de la machinerie et c'est seulement lui qui la transforme en système) (FR, 652).

Nous ne pouvons pas ici rentrer dans le détail, mais il est important de souligner que si dans le passage cité Marx semble se référer à une « perfection » qui serait intrinsèquement technique dans la mise en place de la Grande Industrie, en réalité il précise que cette perfection n'est telle qu'ajustée au mode de production capitaliste, que donc l'existence matérielle et formelle du système automatique est « une existence adéquate au *capital fixe* et au capital en général ». Autrement dit, parler d'une « évolution » des techniques n'est pas exact dans la mesure même où ce terme renvoie à un devenir qui est chronologique certes, mais hasardeux, imprévu et imprévisible, alors que pour Marx ce développement « n'est pas fortuit pour le capital, mais il est la *réorganisation historique du moyen de travail* traditionnel légué par le passé, qui se voit remodelé de manière adéquate au capital ». Le chapitre 15 du *Capital* est précisément dédié à retracer les micro-déplacements et les micro-transformations qui précipitent le basculement de la Manufacture à la Grande Industrie. Un clair exemple de cette « réorganisation historique » non fortuite est fourni par la machine à vapeur :

> La machine à vapeur proprement dite, telle qu'elle fut inventée à la fin du XVII e

> siècle pendant la période manufacturière, et poursuivit son existence jusqu'au début de la huitième décennie du XVIIIe siècle, n'a provoqué aucune révolution industrielle. C'est à l'inverse beaucoup plus la *création des machines-outils qui a rendu nécessaire la révolution de la machine à vapeur*. (K, 421).
>
> C'est seulement avec la deuxième machine à vapeur de Watt, dite à double effet, qu'on disposa d'un premier moteur produisant lui-même sa force motrice à partir de l'ingestion de charbon et d'eau, et dont le potentiel énergétique était entièrement sous le contrôle de l'homme (…). Le grand génie de Watt s'exprime dans le descriptif du brevet qu'il prit en avril 1784, et dans lequel sa machine à vapeur est décrite non pas comme une invention destinée à des fins particulières mais comme *le principe général de la grande industrie*. (K, 423).

Marx n'adopte pas le point de vue simpliste qui consisterait à affirmer qu'une invention technique émane directement du « cahier des charges » des instances de décision économique - en l'espèce les propriétaires des moyens de productions, mais il fait apparaître clairement que le perfectionnement technique, dans le cas l'automatisation de la machine à vapeur, conduisant à une performativité supérieure et débouchant sur l'augmentation exponentielle du volume de marchandises produites et donc sur une diminution de leur coût, ne peut se comprendre en dehors de la mise en place d'une machine de travail, et donc d'un certain état de la société en son organisation économique qui met consciemment en branle ce conjoint technique. C'est pour cette raison qu'à chaque période historique correspond un rapport de production (esclavage, servage, fermage, salariat) et un mode de production qui permet à ce rapport de production de fonctionner de la manière la plus idoine, grâce à la mise au point d'une technologie permettant de réaliser les objectifs de profit que les propriétaires se sont préfixés. Le capitalisme est ainsi cette machine sociale qui s'empare des instruments techniques pour *les transformer et les remodeler* dans le sens de son propre développement. Si les rapports sociaux de production sont effectivement déterminants chez Marx, il convient donc de ne pas rabattre la manière dont il rend compte du fait technique à la vision réductionniste qu'on a déjà analysée sous l'étiquette d'« économisme » selon laquelle seule l'économie serait à la base du fonctionnement d'une société. Que ce soit dans leur dimension fonctionnelle ou phylogénétique, les techniques – que le stade de la machinerie associe à l'ingénierie et donc à un certain niveau de développement scientifique, possèdent des marges d'existence et jouissent d'une relative indépendance même en leur qualité de *capital fixe* :

> Si le capital ne se donne sa figure adéquate que comme valeur d'usage à l'intérieur du procès de production, dans la machinerie et d'autres formes d'existence matérielles du *capital fixe*, comme les chemins de fer, etc. (nous y viendrons plus

> loin), cela ne signifie nullement pour autant que cette valeur d'usage – *la machinerie en soi – soit du capital, ou que son existence de machinerie soit identique à son existence de capital* ; pas plus que l'or ne cesserait d'avoir sa valeur d'usage d'or à partir du moment où il ne serait plus de la *monnaie*. (FR, 655).

De même, sur le plan de l'ingénierie et des autres sciences nécessaires à l'existence matérielle et au fonctionnement des machines - telles la mécanique, la chimie, la physique, le capital moins détermine les brevets comme il ne procède à des « captures » et de « mises en service » de ces connaissances – ainsi que nous venons de le voir avec l'exemple de la première machine à vapeur. Mais, précise Marx aussitôt, lorsque la Grande Industrie a atteint un degré supérieur dans le système automatisé, « l'invention devient alors un métier et l'application de la science à la production immédiate devient elle-même pour la science un point de vue déterminant et qui la sollicite » - tel est le cas de la machine à vapeur à double effet de Watt. Que ce soit par capture ou par commande, nous avons affaire dans les faits à une subsomption du travail vivant des hommes et des femmes de science sous le rapport de production salarial.

2) *Synergie et aliénation*. Ce constat, sur lequel nous reviendrons en cours de chapitre, nous conduit à traiter du deuxième problème soulevé par Marx à propos du passage de la production manufacturière à une production mécanisée : celui de la nécessité d'une ré-évaluation de la synergie hommes-machines qui en découle, et qui est *toujours exprimable dans le rapport ouvriers-machines*. Il n'est évidemment pas ici question de revenir de manière exhaustive sur la notion d'aliénation, qui est comme on le sait l'un des piliers de la critique marxienne du mode de production capitaliste dès les *Manuscrits de 1844*, couvrant pour cela même un large spectre de problèmes allant de l'aliénation économique (l'ouvrier allouant sa force de travail pour un produit qui n'est pas le sien), à l'aliénation psychologique (l'homme devenant étranger à soi-même du fait de l'impossibilité de se reconnaître dans le résultat de son travail). Nous nous limiterons à circonscrire l'aliénation au problème d'une « aliénation technique », en voulant par-là pointer en direction des bouleversements qui adviennent au point de contact de l'ouvrier avec l'élément technique de la machine automatisée. C'est la raison pour laquelle nous continuons à nous limiter aux deux textes mentionnés, où la caractérisation des techniques comme capital fixe, et donc leur participation active au procès de production du capitalisme, n'est pas en soi problématique - ce qui nous permet de nous concentrer ce qui se passe ailleurs, à un niveau plus spécifiquement technique. La thèse de Marx est somme toute simple, qui peut être résumée comme suit : il ne peut y avoir à l'âge des

machines de « subjectivation technique », car toute synergie entre les ouvriers et les machines est une forme achevée d'aliénation. Ce qui restait encore de subjectivité (Marx dirait « d'humain ») dans les gestes de façonnement d'objets de la production manufacturière s'effondre en effet avec l'émergence du système des machines. Trois sont les arguments que l'on peut identifier en parcourant les textes. Premièrement, le développement technique de la machinerie est présenté comme l'« affranchissement de l'obstacle organique » : tant que l'industrie dépendait « de la force et de l'habilité humaines », de son déploiement musculaire, de l'« acuité visuelle » et de la « virtuosité manuelle » de l'ouvrier-artisan, tant qu'au sein d'une usine l'on marchait au rythme lent et non régulier des gestes des travailleurs, l'on ne pouvait escompter le « saut historique » vers la Grande Industrie dont les mots clés sont vitesse, sérialité et cadence. Dans la Manufacture « si le travailleur est approprié au processus, celui-ci est déjà d'avance adapté au travailleur » : or, c'est précisément cette adéquation « subjective » qui disparaît avec la Grande Industrie, et l'« objectivité » du processus automatisé marque la fin de toute continuité technologique, de tout prolongement des organes aux outils au soubassement d'une individuation, d'une subjectivation au truchement de l'élément technique. De là, un deuxième argument : l'ouvrier cesse d'être une force indispensable au processus productif, non seulement en sa qualité d'ouvrier spécialisé (menuisier, forgeron, tisserand), mais même en sa qualité de force motrice – le moteur étant actionné automatiquement, ce qui le relègue aux plus passives tâches de supervision et de correction des erreurs de la machine. Comme Marx se plaît à le répéter à maintes reprises, « à aucun égard la machine n'apparaît comme moyen de travail à l'ouvrier individuel », pour cette raison que « l'activité de l'ouvrier est déterminée et réglée de tous les côtés par le mouvement de la machinerie et non l'inverse », de sorte que tout processus de subjectivation se trouve compromis par le fait que « production » et « travail » cessent d'être synonymes. Cela est fort tangible, non seulement du point de vue de l'analyse d'économie politique à laquelle Marx s'adonne, mais du point de vue de l'expérience vécue des propres ouvriers subissant les transformations de la machinerie, ce qui constitue un troisième argument, reconductible au concept de « gigantisme ». Le chapitre 15 du *Capital* en particulier fait étalage de passages que l'on peut qualifier de poétiques en appui de cet argument :

> La machine isolée y a fait place à un monstre mécanique dont le corps emplit des corps de bâtiment entiers de la fabrique, et dont la force démoniaque, un temps dissimulée par le mouvement précis et presque solennel de ses gigantesques membres, éclate dans la folle et fébrile sarabande de ses innombrables organes de travail proprement dits. (K, 428).

Pour toutes ces raisons, la synergie entre humains et machines ne débouche chez Marx sur aucune consistance énonciative et autopoïétique spécifique, ainsi que nous le dirions dans le langage de Guattari. Il semblerait que c'est indépendamment des forces sociales qui mettent la machine en branle, en l'occurrence le capitalisme assorti de son mode de production, que la machinerie dans sa caractérisation *technique* et non socio-économique rend impossible une synergie productive de subjectivité, à la fois par la violence physique qu'elle exerce sur le travailleur et le sentiment d'insignifiance (et donc de violence symbolique) qu'elle lui impose. Or, il n'en est rien : nous ne pouvons pas isoler la technique de son « élément historique » et donc de sa dimension sociale, ainsi que nous l'avons vu ci-dessous. Malgré tout, observer ce qui arrive au niveau technique est un bon exercice pour dénoncer les méfaits de la mécanisation en tant que résultante directe du mode de production capitaliste, pour lequel il n'a jamais été question d' « alléger le labeur quotidien », ni de raccourcir le temps de travail, mais d'en intensifier la productivité.

L'explication machinique : une autre conception du social

S'inscrivant dans un sillage marxiste par la mise au premier plan de la catégorie de la production – et ce jusqu'au niveau des corps et des désirs, Deleuze et Guattari affirment pareillement qu'on ne peut pas considérer la technique en elle-même et qu'un déplacement vers la « machine sociale » qui encadre l'émergence d'un complexe technique et le fait fonctionner s'avère nécessaire. Dans l'entretien avec Toni Negri paru dans *Futur Antérieur* et repris dans *Pourparlers* sous le titre « Contrôle et devenir », Deleuze rappelle cette filiation au marxisme : « Je crois que Felix Guattari et moi, nous sommes restés marxistes, de deux manières différentes peut-être, mais tous les deux. C'est que *nous ne croyons pas à une philosophie politique qui ne serait pas centrée sur l'analyse du capitalisme et de ses développements* ». Alors même qu'il semble poursuivre l'analyse marxienne quant à une nécessaire réorganisation historique du capital fixe pour le mode de production post-industriel contemporain, il en vient à déclarer :

> A chaque type de société, évidemment, on peut faire correspondre un type de machine : les machines simples ou dynamiques pour les sociétés de souveraineté, les machines énergétiques pour les disciplines, les cybernétiques et les ordinateurs pour les sociétés de contrôle. *Mais les machines n'expliquent rien*, *il faut analyser les agencements collectifs* dont les machines ne sont qu'une partie (Pp, 237).

Deux indications sont contenues dans ce passage. D'une part, le maintien d'une position conforme au marxisme : Deleuze exclut toute explication quant à un état de la société qui ferait la part belle aux thèses du déterminisme technologique, pour lequel ce sont les mutations techniques qui induisent un changement du diagramme social, nous faisant passer de la Souveraineté à la Discipline et au Contrôle. A la fin des années 1970, c'est le sociologue Jacques Ellul qui est l'un de ses plus fervents exposants : dans *Le système technicien* (1977), il défend l'idée que la « Technique » possède en elle-même une structure telle qu'elle entraîne des modifications chez l'usager individuel et dans la société tout entière sans qu'aucun choix, politique ou moral, ne puisse arrêter sa marche. La majeure ligne de fracture au début des années 80 - le « rideau de fer » entre sociétés occidentales et Union soviétique, se trouve de la sorte minimisée dans ses écrits par le constat d'une organisation et d'un usage de la technique très largement comparables, sinon franchement identiques. En partant d'un héritage tout aussi marxiste, Ellul finit donc par s'en distancier en considérant que le « facteur décisif » des phénomènes de la deuxième moitié du 20ème siècle n'est plus le capital mais la technique. En récusant la primauté de la technique sur la sphère économico-sociale, Deleuze renchérit dans le « Post-scriptum » qu'en dépit d'une correspondance attestée entre machines techniques et types de société, les machines ne peuvent en aucune manière être déterminantes parce qu'elles ne font qu'*exprimer les formes sociales* capables de leur donner naissance et de s'en servir, de sorte que toute évolution technologique est à comprendre « plus profondément (comme) une mutation du capitalisme » - et cela quand bien même le mode de production capitaliste serait rattaché à une idéologie communiste, comme c'est le cas du « communisme d'acier » de l'Union soviétique[357].

Mais, de l'autre côté, il n'est pas sûr qu'en pointant en direction d'un emboîtement de la technique par l'agencement social, Deleuze entende faire valoir une *détermination inversée*. Il est même sûr que non : l'un des points de divergence les plus fermes vis-à-vis du marxisme est en effet le refus de tout rapport de détermination, tel qu'il se trouve longuement détaillé en maints passages de *L'Anti-Oedipe* et de *Mille Plateaux*. Si nous ne pouvons pas ici tous les commenter, nous allons passer en revue ceux qui condensent à notre sens les traits principaux de l'« explication machinique », qui se veut une alternative à l'explication mécaniste par détermination économique. Nous allons énumérer ces

357 C'est la principale thèse défendue par Amadeo BORDIGA dans « Struttura economica e sociale della Russia d'oggi », *Il Programma Comunista N° 25,* décembre 1956. Deleuze et Guattari soulignent également que « La propriété collective des moyens de production ne change rien à cet état de choses et nourrit seulement une organisation despotique stalinienne » (AO, 479).

différences à partir de quatre axiomes. 1) Premièrement, chez Deleuze et Guattari les formations sociales ne se définissent pas à partir de leur mode de production, c'est-à-dire à partir de leur manière de gérer, d'organiser et de traiter les facteurs de production (ressources, main d'œuvre, instruments), mais « *par des processus machiniques, dont les modes de production dépendent* » (MP, 542). La typologie que les deux philosophes dressent en distinguant sociétés primitives, sociétés étatiques, sociétés nomades et organisations œcuméniques, doit être comprise comme une *topologie,* en ceci qu'elle autorise à penser d'une part qu'un mode de production n'est pas exclusif d'une formation sociale – ainsi, la pratique du stockage, déjà présente chez les nomades et qui deviendra systématique dans une société étatique, ou encore l'existence d'un commerce à longue distance dans les sociétés primitives bien qu'elle soit un trait caractéristique des sociétés contemporaines ; d'autre part la coexistence de processus machiniques différents sur le sol d'un seul et même mode de production, telle qu'elle est observable aujourd'hui - le processus machinique d'englobement du capitalisme œcuménique recèle tant des systèmes de cooptation étatiques que des mécanismes de conjuration primitifs. Une explication machinique se réfère en effet à un *agencement*, et non à une *structure sociale* : or, parce qu'un agencement comporte une multiplicité de composantes, la composante économique se trouve reléguée à être à peine l'une d'entre elles, qui dépend par ailleurs de composantes non économiques faisant intervenir des codes culturels, des valeurs éthiques et plus encore des investissements libidinaux, comme nous le verrons sous peu. Les conséquences d'une telle déclassification du mode de production pour rendre compte des dispositifs techniques dont une formation sociale se dote sont clairement énoncées dans le passage qui suit :

> Sous son aspect matériel ou machinique, un agencement ne nous semble pas renvoyer à une production de biens, *mais à un état précis de mélange de corps dans une société*, comprenant toutes les attractions et répulsions, les sympathies et les antipathies, les altérations, les alliages, les pénétrations et expansions qui affectent les corps de toutes sortes les uns par rapport aux autres. Un régime alimentaire, un régime sexuel règlent avant tout des mélanges de corps obligatoires, nécessaires ou permis. Même la technologie a tort de considérer les outils pour eux-mêmes : *ceux-ci n'existent que par rapport aux mélanges qu'ils rendent possibles ou qui les rendent possibles*. L'étrier entraîne une nouvelle symbiose homme-cheval, laquelle entraîne en même temps de nouvelles armes et de nouveaux instruments. Les outils ne sont pas séparables des symbioses ou alliages qui définissent un agencement machinique Nature-Société. Ils présupposent une machine sociale qui les sélectionne et les prend dans son « phylum » : *une société se définit par ses alliages et non par ses outils*. (MP, 114).

2) Rendre compte d'une formation sociale « par ses alliages et non par ses outils » signifie remettre en question l'objectivité et de la fixité d'une correspondance 1:1 entre une machine sociale et des machines techniques, pour rentrer dans le détail de la manière dont une société donnée et à un moment historique donné compose avec l'ensemble des éléments dont elle dispose. Le terme d'« alliage », renvoyant à un *mélange* de corps de nature différente (biologique et technique a minima), à un *amalgame* polymorphe et hétérogène résultant des infinies combinaisons possibles, suivant une logique que l'on pourrait qualifier d'affectivo-chimique dans un langage goethien (attractions, répulsions, sympathies et antipathies et autres « affinités sélectives »), parce qu'il fait signe vers une extrême diversité de configurations sociales, brouille les pistes de la pureté de l'analyse à partir des instruments techniques et inhibe toute tentative à vouloir saisir une société à partir de *l'universalité de l'explication par infrastructure*, pour envisager à la place la possibilité de définir pour chaque cas les conditions d'une limitation, d'une promotion ou d'une mise hors circuit d'une technique déterminée. Ce qui signifie au moins deux choses. a) D'une part, qu'une telle casuistique ne vaut que dans le cadre d'une philosophie politique qui a préalablement misé *sur la justesse d'une pensée de la conjoncture plutôt que de la structure*. Si Deleuze et Guattari affectionnent Marx en tant qu'historien, c'est parce que c'est toujours à l'analyse des épisodes historiques qu'émerge l'épaisseur de la contingence et de l'indétermination, par-delà les mécanismes déterminants de l'idéologie, de l'infrastructure et de l'économie. Ainsi, les difficultés que Marx en tant qu'économiste rencontre pour expliquer l'échec de la vague révolutionnaire de 1848 en Europe et la charge contre-révolutionnaire qui en a suivi, le met sur la voie d'une pensée de l'événement et non seulement des causes[358]. L'on sait par ailleurs que c'est ce point que vont approfondir les plus fins continuateurs marxistes de la pensée marxienne, à savoir Gramsci – comme nous l'avons rappelé à la fin du chapitre 2, et Althusser dans l'étonnant texte visant à fournir une assiette ontologique au matérialisme historique comme « matérialisme de la rencontre » ou encore « matérialisme aléatoire »[359]. b) D'autre part, que Deleuze et Guattari abondent dans le sens d'une casuistique parce qu'ils s'écartent de manière affichée d'une conception du pouvoir homogène, émanant d'instances transcendantes qui l'élaboreraient et l'exerceraient, tels les *formes* de l'État ou du Capital, pour considérer au contraire la machine sociale comme un champ de forces antagoniques et sympathiques le travaillant à tous les niveaux. En ces conditions, il n'y a pas lieu de

358Voir notamment Karl MARX, *Le 18e Brumaire de Napoléon Bonaparte*, et l'article de Antoine JANVIER, « Un apprentissage de la révolution : Marx et la conjoncture 1848-1851 », *Cahiers du GRM* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 28 mars 2011.

359Louis ALTHUSSER, « Du matérialisme aléatoire (1986) », *Multitudes*, 2005/2 (no 21), pp. 179-194.

présupposer la coopération entre capitalistes et représentants de l'État en vue de l'organisation des forces productives et donc du déploiement de l'arsenal technique nécessaire pour ce faire. L'analyse cas par cas exclut le recours à la systématicité d'une logique qui répond toujours et de toute manière à la logique du profit.

3) Troisième axiome, procédant de la casuistique et de la dimension contingente et aléatoire qui lui est associée, est le refus de la part de Deleuze et Guattari du rapport simple de causalité de l'infrastructure sur la superstructure *du point de vue de son évolution historique* – et donc de la théorie d'anthropologie sociale que l'on nomme « évolutionnisme », selon laquelle il est possible d'établir les lois explicatives des changements advenant dans les sociétés. Ce refus d'une explication structurelle qualifiée dans le premier plateau (« Géologie de la morale ») tour à tour d'abstraite, simpliste et fantaisiste, s'enracine chez les deux philosophes dans une conception non linéaire du temps, excluant de ce fait toute pensée de progrès et de progression du plus simple au plus complexe et donc toute finalité qui serait clairement identifiée par les agents sociaux. Ainsi que le rappelle un passage du plateau de « Appareil de capture », le problème principal du rapport de causalité est sans doute la pauvreté conceptuelle dont il témoigne en sciences humaines sociales, qui relie ainsi que le voulait déjà Aristote une cause à son effet de manière nécessaire :

> Il est vrai que les sciences de l'homme, avec leurs schémas matérialistes, évolutionnistes ou même dialectiques, sont en retard sur la richesse et la complexité des relations causales telles qu'elles apparaissent en physique ou même en biologie. La physique et la biologie nous mettent en présence de causalités à l'envers (sans finalité) mais qui n'en témoignent pas moins d'une action du futur sur le présent, ou du présent sur le passé : ainsi l'onde convergente et le potentiel anticipé qui impliquent une inversion du temps. Plus que les coupures ou les zigzags, ce sont ces causalités à l'envers qui brisent l'évolution (MP, 537)

Faute de pouvoir penser ces causalités à l'envers – comme pourrait être le cas de la conjuration (et donc de l'anticipation) de la forme État de la part des cueilleurs-chasseurs des sociétés néolithiques, il faut se contenter des coupures et des zigzags, autrement dit d'une conception du temps *comme devenir et comme virtualité*. De la même manière que sur une strate historique donnée nous ne pouvons présupposer un rapport causal simple entre machine sociale et machines techniques suivant les lois nécessaires du mode de production, de même nous ne pouvons pas identifier les causes d'un changement du diagramme social et de l'arsenal technique qui le double dans les mutations du mode de

production économique. A l'évolution, Deleuze et Guattari préfèrent le concept d'« involution », en précisant cependant qu'il ne s'agit nullement d'indiquer selon son sens courant un état de régression – et donc d'une progression inversée, mais bien de désigner un nouveau rapport : « Le devenir est involutif, l'involution est créatrice. Régresser, c'est aller vers le moins différencié. *Mais involuer, c'est former un bloc qui file suivant sa propre ligne*, "entre" les termes mis en jeu, et sous les rapports assignables » (MP, 292). Pour ce qui est des machines techniques, une telle définition couvre une importance toute particulière. En effet, un bloc qui suit « sa propre ligne » n'est pas sans rappeler le concept du « phylum technologique » - ou de *lignée* technologique, forgé par Leroi-Gourhan et repris par Deleuze et Guattari sous l'appellatif de « phylum machinique ». En passant en revue les principaux apports conceptuels de l'ethnographe, nous avons vu que celui-ci postulait une « tendance technologique » à l'œuvre dans les sociétés préhistoriques qu'il étudie et que cette tendance devait être entendue comme une « somme des virtualités » qui se réalisent dès lors que sont créées les conditions favorables. Or, c'est cette dimension virtuelle qui intéresse Deleuze et Guattari pour une compréhension des techniques et de leur « involution » dans un devenir historique non linéaire, phylogénétique. Le phylum machinique se présente en effet comme une matière en mouvement, en constante variation, un flux matériel « idéellement continu » mais porteur de toutes les formes possibles, de toutes les opérations possibles - à la manière du métal[360], que l'on peut fondre et refaçonner sans arrêt pour donner lieu à des instruments dont les fonctions seront fort distinctes :

> On pourra parler d'un phylum machinique ou d'une lignée technologique, chaque fois qu'on se trouvera devant *un ensemble de singularités prolongeables par des opérations* qui convergent et les font converger sur un ou plusieurs traits d'expressions assignables. Si les singularités ou opérations divergent, dans des matériaux différents ou dans le même, il faut distinguer deux phylums différents : ainsi justement pour l'épée de fer, issue du poignard, et le sabre d'acier, issu du couteau. (MP, 505-506).

Or, si l'actualisation de cette pure virtualité technologique en des objets techniques ne

360Le métal semble tout particulièrement approprié à rendre compte ce dont il en va avec le phylum. Mais Deleuze et Guattari s'empressent de préciser qu'il n'y a pas de phylum que métalliques : « Mais, dans ce qui précède, nous nous sommes détournés de la question : pourquoi le phylum machinique, le flux de matière, serait-il essentiellement métallique ou métallurgique ? Là encore, c'est seulement le concept distinct qui peut donner une réponse, en montrant qu'il y a un rapport spécial primaire entre l 'itinérance et la métallurgie (déterritorialisation). Pourtant, les exemples que nous invoquions, d'après Husserl et Simondon, *concernaient le bois ou l 'argile autant que les métaux* ; et, bien plus, n'y a-t-il pas des *flux d'herbe, d'eau, de troupeaux* qui forment autant de phylums ou de matières en mouvement ? » (MP, 510).

dépend pas de la qualification de sa matérialité - car celle-ci est indéterminée, c'est qu'elle dépend de la machine sociale qui prélève sur elle des flux pour les déterminer a posteriori, selon les finalités qu'elle se sera donnée. Bref, nous voilà reconduits au problème d'une *caractérisation du type de détermination sociale de la technique* que Deleuze et Guattari sous-tendent dans l'« explication machinique » :

> Ce qui est premier par rapport à l'élément technique, c'est la machine : non pas la machine technique qui est elle-même un ensemble d'éléments, mais la machine sociale ou collective, l'agencement machinique *qui va déterminer ce qui est élément technique à tel moment, quels en sont l'usage, l'extension, la compréhension, etc*. C'est par l'intermédiaire des agencements que le phylum *sélectionne, qualifie et même invente les éléments techniques* (MP, 495).

4) C'est ce point qui fait l'objet du dernier axiome, duquel dépendent en réalité tous les autres (processus machinique vs mode de production, casuistique vs universalité, virtualité vs causalité). Nous pouvons être interpellés par le fait que dans le passage cité les deux philosophes ne rechignent pas à user du lexique de la détermination, ce qui paraît à première vue incohérent avec les traits saillants du machinisme (multiplicité des composantes, contingence, virtualité et devenir). Or, il n'en est rien : détermination et machinisme ne s'excluent pas car il est possible d'envisager *une fonction déterminante au sein de la machine abstraite* – à condition toutefois d'élargir le sens que l'on donne au concept de détermination. Venons-en aux points d'une rapide démonstration. a) Tout d'abord, soulignons qu'en dépit du besoin théorique (qui est tout aussi politique) de renverser les postulats de la compréhension marxienne de la technique, à aucun moment Deleuze et Guattari ne prêtent au social un rôle secondaire ou seulement accessoire. Au contraire, ils affirment de manière systématique que *la machine sociale prime sur la technique* en en réglant à la fois l'existence et le fonctionnement. D'une part, car la mise en place d'un dispositif technique requiert une structure organisationnelle et un ensemble d'institutions capables de contrôler et d'assurer la gestion des matières premières et de l'énergie, tout comme de confectionner matériellement les objets techniques ou encore de les réparer – ainsi, selon un exemple mobilisé par Deleuze et Guattari dans le 12ème des *Mille plateaux* (le « Traité de nomadologie »), il n'est guère possible de rendre compte de la naissance et du développement de la métallurgie sans considérer en même temps les conditions extractives des métaux, et donc un peuple de forgerons ayant acquis sur le métal une certaine maîtrise qu'un Empire ou un État sédentaire va s'approprier en organisant une entreprise dans la durée (MP, 512-517). D'autre part, car le dispositif technique est mis en circulation, donne lieu à des usages divers, est intégré à des

institutions, fait l'objet d'une évaluation sur la base de critères extra-techniques (tels l'amélioration des conditions de vie, l'hygiène ou encore les nouvelles possibilités d'emploi), subit des limitations juridiques, politiques et éthiques (comme dans le cas des débats autour du clonage ou dans celui des poursuites des pratiques pédophiles sur internet). Bref, nous avons toujours affaire un *investissement social des techniques, tout comme des corps qui les doublent* – en les manipulant ou en y étant tout simplement associés dans des agencements concrets allant d'une architecture carcérale à la cloche d'un monastère, et qui anticipe leur existence effective. De sorte que techniques et corps technisés doivent être analysés comme les pièces synergiques d'un fonctionnement social qui les englobe et les dépasse. b) Sauf que Deleuze et Guattari prennent garde à éviter autant que faire se peut le terme de détermination pour qualifier la manière dont opère un tel investissement social, préférant affirmer à la place que les machines techniques « renvoient à des machines sociales qui *les conditionnent et les organisent, mais aussi en limitent ou en inhibent le développement* » (AO, 165). Le risque est grand en effet de donner lieu à une assimilation hâtive au processus que Marx nomme au chapitre VI du *Capital* « la subsomption réelle ». Si la subsomption appartient au domaine de la logique, indiquant la soumission et l'inclusion d'un terme dans un autre, Marx s'en sert pour désigner le processus historique d'expropriation de la force de travail vivant (main d'œuvre) et de savoir (« cerveau d'œuvre»), ainsi que leur conséquente intégration au capital constant. En ces conditions, les techniques ne passent pas de « moyens de production » pris dans un rapport social de production qui leur préexiste et en détermine l'existence et le fonctionnement. Or, ce n'est pas en ce sens que le social « détermine » le technique chez Deleuze et Guattari, et cela pour au moins deux raisons : la première c'est que dans l'œuvre des deux philosophes ce qui est social déborde largement la sphère de l'économique, de sorte qu'il n'y a aucune raison de l'y réduire en passant sous silence l'importance des codes non économiques qui régissent tout autant le champ social – les exemples militaires (armes, architecture carcérale) et religieux (cloches) nous mettent justement sur la voie d'une compréhension de ce qu'est une telle fonction sociale mais non (immédiatement) économique ; la deuxième c'est que, quand bien même le capitalisme œuvrerait au démantèlement des machines sociales préexistantes et à l'accaparement de tous les codes sociaux non économiques pour les mettre à fonctionner dans un rapport social de production, la catégorie de « production » elle-même n'est pas reconductible chez les deux philosophes au procès de travail et à la valorisation monétaire, à une « valeur d'échange » de tout ce qui serait produit – ce qui signifie que ces codes continuent à exister dans leur diversité en interdisant la possibilité qu'un code en

particulier soit en position de surplomb ou de transcendance relativement aux autres. c) Qu'une machine sociale conditionne, inhibe, limite, organise les machines techniques fait donc signe vers un type spécifique de détermination – une « détermination non déterministe », qui reçoit dans les écrits de Deleuze et Guattari l'appellatif de « primat ». Ce terme, qui vise dans un premier temps à conjurer l'hypothèse d'un prétendu déterminisme social sur l'agencement familial (AO, 211) et sur l'agencement désirant (AO, 328), finit par servir pour prendre position dans le problème d'une détermination économique des agencements techniques. Nous lisons ainsi qu' « il y a *primat* d'un agencement machinique des corps *sur les outils et les biens* » (MP, 114), ou encore que « le *primat* très général de l'agencement machinique et collectif sur l'élément technique vaut partout, *pour les outils comme pour les armes*. Les armes et les outils sont des conséquences, rien que des conséquences » (MP, 496). Il faut cependant attendre l'ouvrage de Deleuze de 1986 sur *Foucault* pour qu'une formulation des enjeux qui se nouent autour du choix du terme de « primat » soit rendue enfin explicite, et notamment la rupture qu'il permet de consommer vis-à-vis d'une explication en termes d'infrastructure et de superstructure. Alléguée à propos des rapports entre les mots et les choses, la conception d'un rapport de primat est de l'ordre *de l'intégration et de la présupposition réciproque* :

> La question du primat est essentielle : l'énoncé a le primat, nous verrons pourquoi. Mais *jamais le primat n'a signifié réduction*. (…). Foucault estime de plus en plus que ses livres précédents n'indiquent pas suffisamment le primat des régimes d'énoncé sur les façons de voir ou de percevoir (…). Mais, pour lui, le primat des énoncés n'empêchera jamais l'irréductibilité historique du visible, au contraire. *L'énoncé n'a de primat que parce que le visible a ses lois propres, son autonomie qui le met en rapport avec le dominant*, avec l'héautonomie de l'énoncé. C'est parce que l'énonçable a le primat que le visible lui oppose sa forme propre *qui se laissera déterminer sans se laisser réduire* (F, 57).

Si l'on transpose cette analyse au rapport entre social et technique, nous avons une claire compréhension de l'écart du primat vis-à-vis des positions marxiennes. La technicité dépend certes d'un agencement social, qui ne vaut lui-même que dans le cadre de l'existence d'un diagramme qui le sélectionne *avec ses techniques* – raison pour laquelle l'on peut parler d'une « présupposition réciproque » et que le passage d'un diagramme à un autre est souvent assimilé au franchissement d'un « seuil technologique » (F,48) tels celui de l'outil à la machine dans le *Capital* ou encore la nouvelle importance qu'acquiert la prison dans le passage des sociétés de souveraineté aux sociétés disciplinaires. Mais en aucun cas cette technicité n'émane de l'agencement social comme l'effet de sa cause, pour cette simple raison qu'elle est douée d'une autonomie fonctionnelle, qu'elle suit ses « lois

propres » – qui sont en même temps les lois de la matière, de ses virtualités, des déplacements conceptuels qu'elle impose sitôt qu'on en vient à prêter attention à ce qui se passe *dans le continuum de son fonctionnement en acte*.

Usages immanents : les machines désirantes et la catégorie de l'expérimental

Les perspectives ouvertes par une telle divergence vis-à-vis de l'explication structurelle marxienne nous semblent d'une extrême importance relativement à un deuxième problème, corollaire à la détermination sociale des techniques : une compréhension des *usages* des outils et des dispositifs techniques *qui soit elle aussi délestée de tout déterminisme*. C'est seulement une fois admis que les techniques n'émanent pas de la sphère sociale comme l'effet de sa cause qu'il redevient possible de songer à des manières de les manipuler et de s'en servir qui ne répondent pas point par point à un « programme social » qui lui correspondrait. Certes, ce serait faire preuve d'aveuglement que d'affirmer que quelque chose comme un programme social - fait d'organisation institutionnelle et infrastructurelle, en vue de la réalisation d'objectifs préfixés, n'existe pas, et qu'il ne règle pas à la fois des techniques et leurs usages. Que ce soit pour la construction des pyramides en Égypte, l'allègement des tenues militaires des chevaliers au Moyen-Âge grâce au haubert, l'établissement des règles de grammaire par l'Académie Française, la mise au point d'une amélioration génétique des aliments en Union Soviétique, ou encore la naissance de la computation et de l'informatique à l'époque contemporaine, nous ne pouvons nier que l'exercice d'un pouvoir s'accompagne de sa liasse d'équipements matériels et que les usages d'un type d'architecture, d'un type d'arme ou d'un instrument scientifique peuvent rarement être indéterminés, dans l'exacte mesure où ils répondent *dès leur conception* à des finalités formulées par un dispositif de pouvoir – tels imposer dans le paysage la toute-puissance du pharaon, disposer d'une armée plus mobile pour son déplacement comme pendant les combats, uniformiser la communication et par-là rendre plus efficace l'administration sur un territoire, satisfaire les besoins alimentaires d'une population après un épisode de famine. Guattari fait à propos de tels Équipements matériels l'observation qui suit:

> Certaines sociétés nomades ont systématiquement refusé de territorialiser leurs formations de pouvoir sur les Équipements collectifs et d'autres ont même délibérément détruit toutes les manifestations d'une telle territorialisation (les armées de Gengis Khan, par exemple, ne se contentaient pas de raser les villes qu'elles envahissaient : elles comblaient les fossés et les canaux, crevaient les digues, pour rendre après leur passage, le sol à l'état de nature (LF, 73).

Le primat du social sur le technique dit bien le lien constitutif entre une formation de pouvoir, ses Équipements *et leurs usages effectif*s. Il n'en demeure pas moins que contrairement à l'hypothèse déterministe, le primat libère l'espace pour l'existence tout aussi effective d'une *zone d'indétermination.* C'est elle qui autorise par exemple la perception d'une pyramide égyptienne selon ses formes et non selon ses symboles même pour un ancien Égyptien, ou le phénomène connu de la licence poétique qui estropie volontairement les lois grammaticales de la langue française. Que ce soit pour les outils, les procédés ou encore les dispositifs, ces exemples de ces usages alternatifs, voire même *dysfonctionnels* si on les considère relativement aux finalités qu'ils devraient accomplir, pourraient être ici multipliés. Mais ce qui importe le plus c'est sans doute de comprendre les ressorts qui les rendent possibles, c'est-à-dire à la fois a) les caractéristiques des objets techniques qu'il faut privilégier à l'analyse, b) le type d'opérations qu'il faut présupposer du côté des usagers techniques et surtout c) le type de force qui anime ces usages, capable de traverser, de chambouler et de reconfigurer un agencement machinique tel qu'il est voulu par l'exercice du pouvoir.

Venons-en à détailler ces trois requis.

a) Premièrement, d'un point de vue que l'on dira épistémologique car il concerne la manière de considérer les usages à partir des caractéristiques techniques d'un objet, il est nécessaire d'opérer un déplacement *de l'analyse de la fonctionnalité à l'analyse du fonctionnement*. Si une fonction désigne le rôle joué par un élément dans un ensemble qui permet d'évaluer après coup sa plus ou moins grande réussite dans la tâche qui lui incombait, étudier un objet technique dans son fonctionnement actuel et présent signifiera au contraire le libérer de toute explication instrumentale soucieuse d'évaluer la manière dont il est parvenu ou non à remplir sa fonction au sein d'un procédé social, tels la conquête de nouveaux territoires (après la mise au point des techniques de navigation), la diminution du taux de mortalité enfantine (grâce à la vaccination), l'augmentation du volume de biens produits dans un rapport de production capitaliste (grâce à l'introduction de la machinerie.) C'est seulement lorsque nous ne prêtons plus attention aux conditions matérielles et infrastructurelles, aux buts assignés d'avance, aux objectifs à atteindre, aux intérêts réels ou présupposés tels d'un appareillage technique, bref à un *programme social déterminé et de part en part extra-technique*, que nous sommes à même de nous intéresser à ce qui arrive au plus près de l'objet technique lui-même. Ce geste nous permet de basculer d'une logique de la valeur d'usage à une considération toujours particulière de l'usage en

train d'être fait. Une malléabilité technique s'avère nécessaire qui finit par rapprocher deux pratiques conçues en principe comme fort distinctes : l'usage d'un côté, pensé comme exécution d'un mode d'emploi déjà établi, et le façonnement de l'autre, qui au contraire admet que l'on puisse accomplir des déviations sur la matière - et plus exactement *avec la matière*, car c'est elle qu'il s'agit de suivre, rétive qu'elle est à tout schéma hylémorphique :

> A la matière formée ou formable, il faut ajouter toute une *matérialité énergétique en mouvement, porteuse de singularités ou d'heccéités*, qui sont déjà comme des formes implicites, topologiques plutôt que géométriques, et qui se combinent avec des processus de déformation : *par exemple, les ondulations et torsions variables des fibres de bois*, sur lesquelles se rythme l'opération de refente à coins. (…) *De toute manière, il s'agit de suivre le bois, et de suivre sur le bois, en connectant des opérations et une matérialité, au lieu d'imposer une forme à une matière* : on s'adresse moins à une matière soumise à des lois, qu'à une matérialité qui possède un nomos. On s'adresse moins à une forme capable d'imposer des propriétés à la matière qu'à des traits matériels d'expression qui constituent des affects (MP, 508).

b) Ce passage est imprégné de l'approche ontogénétique des objets techniques de Simondon. Dans *Du mode d'existence des objets techniques* le philosophe suggérait déjà de considérer les objets en glissant du point de vue de l'usager, externe au processus technique, à celui de l'ingénieur qui d'une certaine manière façonne l'objet à l'instar du sculpteur de bois du passage que nous venons de citer. Mais il nous semble possible de faire un pas de plus et de renoncer à la dichotomie usager/ingénieur, en dotant l'usager d'une subjectivité qui n'est pas étrangère au façonnement des objets et des dispositifs techniques. En effet, même si un doute plane quant à une individuation advenant conjointement entre individus techniques et individus humains, l'on peut cependant affirmer qu'il y a à coup sûr une subjectivation de l'usager au moment de son usage d'un objet technique qui débouche sur une *ontogénétique des pratiques.* Pour preuve l'on pourrait évoquer l'exemple le plus parfait du procédé social d'assujettissement, le plus ouvertement associé à la passivité médiatique - regarder la télévision, et même en ce cas faire valoir la possibilité d'un « usage immanent » qui échoue de manière non réfléchie à remplir sa fonction sociale. Un tel exemple est précisément celui que mobilise Guattari dans *Chaosmose.* Du côté de la subjectivité, je suis en train d'exister au croisement de plusieurs composantes, à la base d'une polyphonie de la subjectivité - la voix du speaker, la lumière de l'appareil, des contenus d'information. Les techniques se présentent comme des vecteurs de subjectivation, des lignes de virtualité vont naître de la rencontre avec les contenus médiatiques véhiculés, l'appareil technique qu'est le téléviseur et de

l'apprivoisement de la télévision elle-même. C'est la pratique de l'outil qui me « subjectivise ». Du côté de la technique, c'est le fait que je suis en train de visionner tel programme plutôt qu'un autre, *et donc mon usage de la télévision en acte*, qui transforme en retour l'outil technique et le conditionne. Si l'audimat de ce programme tombe, il va sans doute disparaître, si à l'inverse je n'assiste qu'à des programmes émanant des chaînes culturelles, je suis en train de redéfinir les finalités de la télévision en tant que dispositif technique du pouvoir. Il existe une opération de « déviations » sur la matière de son phylum, exactement comme si j'en façonnais les traits en suivant les lignes sinueuses du bois ou en procédant au remoulage d'un bloc de fer fondu. Bref, tous les usages possibles n'apparaissent pas sur un mode d'emploi social, et il n'y a aucune raison de penser que l'usager comme tel est étranger au processus technique, pour n'être que son consommateur obéissant une fois que l'objet a pris forme.

Pour toutes ces raisons, les processus de « subjectivation technique » gagneraient à être compris à l'aune de cette autre opération qu'est l'expérimentation, ce qui nous fait basculer à un plan esthético-politique. En effet, si la catégorie d'expérimental trouve son premier terrain d'émergence dans un paradigme scientifique rationaliste, désignant la méthode de vérification d'hypothèses préexistantes, c'est sur le terrain de l'esthétique, et donc d'une expérience davantage proche de sa signification empiriste, qu'elle finira par désigner la *manipulation d'une matière en mouvement* – tant d'un point de vue énergique que d'un point de vue affectif, ce qui sert à requalifier l'activité du peintre, du sculpteur ou du vidéaste comme une intervention sur la matière à même ses possibilités techniques. L'expérimental ainsi compris trouve un nouvel ancrage – ouvertement politique, dans notre capacité à *inventer des nouvelles manières* d'habiter le monde, autrement dit à *créer des usages* qui cessent d'être idoines aux programmes sociaux qui devraient leur correspondre. Parce que le phylum machinique permet des variations infinies, parce qu'il ne présente pas comme un élément structurel au sein d'un procédé social défini une fois pour toutes mais est au contraire en attente de son actualisation dans un agencement mouvant, une « marge de manœuvre » dans les usages existe bel et bien qui en appelle à son tour à des variations, à des reformulations, et donc à une réorientation des finalités techniques. Loin d'esquiver la dimension socio-économique des techniques, ainsi que l'affirme Alain Gras, le concept de « phylum » créé par Leroi-Gourhan a ainsi le mérite de la remettre à la lumière en faisant valoir un procédé immanent et dissensuel vis-à-vis des dispositifs socio-économiques du pouvoir.

c) Ces trois points servant d'appui à une réévaluation des usages techniques ouvrent la

voie d'une micropolitique : fonctionnement, subjectivation et expérimentation œuvrent dans le sens d'une re-singularisation sémiotique du tissu social formalisé. Les techniques permettent de réaliser le « droit à la différence et à la variation » (F,), c'est-à-dire un décodage qui sur le plan de la stratégie politique vient remplacer l'opposition, la lutte, le face-à-face ainsi qu'une réappropriation qui se place nécessairement au niveau de la propriété matérielle des outils et des dispositifs. Toutefois, la *possibilité* d'une zone d'indétermination n'est encore qu'une possibilité, en ceci qu'elle ne garantit nullement que les usages iront s'inscrire par une « méthodologie de la rupture » en contre-point ou en marge du programme social qui commande l'existence et le fonctionnement des outils. C'est pourquoi, après avoir établi les conditions épistémologiques d'une expérimentation esthético-politique, nous devons prendre garde à ne pas exalter la processualité comme telle et en faire le point d'orgue d'une ère post-média toute entière à venir, mais dont les modalités politiques méritent d'être esquissées dès les années 80.

C'est le sens du rappel que fait Guattari dans maints passages de *Lignes de fuite,* ouvrage qui revient sur les enjeux politiques et économiques des Équipements collectifs en cette fin du 20ème siècle, avec l'importante précision qu'en aucun cas il n'est question de fonder une « métaphysique de l'indéterminisme », par l'exaltation d'une technologie dont les usages seraient « libres », alors même que le capitalisme constitue dans les faits à la fois leur cadre et leur conjecture historique. Ce qui se joue dans les premières pages du texte « Une matière à option sémiotique » nous semble à cet égard de la plus haute importance :

> A titre d'hypothèse exploratoire, nous avons maintenu un flou délibéré sur la délimitation de l'ensemble recouvert par la notion d'Équipement collectif dans le but de « tirer de leur côté » les mécanismes sémiotiques qui associent les fonctions du pouvoir d'État moderne et les luttes d'intérêt entre les classes sociales à *des formations collectives de désir* qui, jusqu'à présent n'étaient guère prises en considération par les spécialistes de la « grande » histoire et de la « grande » politique. Ce qui nous intéresse, en effet, dans cette immanence et cette omniprésence des Équipements collectifs, c'est moins leur évolution de leur utilité, leur modelage ou leur répartition actuelle, que *leur fonction particulière dans l'économie capitalistique du désir* (LF, 70).

Guattari n'ignore pas que les Équipements collectifs sont les pièces constituantes d'un agencement de pouvoir - dont les acteurs sont de moins en moins identifiables avec les institutions étatiques, ces « façades du pouvoir » avec le rôle d'« appareils idéologiques » (LF, 83 et 91), pour coïncider avec le fonctionnement immanent des flux capitalistiques eux-mêmes. Mais dans ce passage, le plus important est ailleurs : à savoir dans la manière de considérer le capitalisme lui-même. L'opposition entre la « grande » politique et la

« grande » histoire, et de l'autre une micropolitique du désir, nommée aussi « petite histoire », suggère que le capitalisme n'a pas à être compris selon le postulat de la propriété – propriété du pouvoir, *donc* propriété des moyens de production, car c'est à un niveau libidinal qu'il agit le plus efficacement et le plus dangereusement. Les problèmes marxiens à propos d'usages répondant au programme socio-économique de création de plus-value cessent tout simplement d'être pertinents, pour laisser en émerger d'autres à leur place :

> Quelle sorte de machines et d'équipements produisent les stéréotypes comportementaux, les schèmes relationnels et perceptifs ? Quelles sortes de composantes sémiotiques interagissent dans les productions de biens, mais aussi dans la production de différents types de subjectivité ? (…) La fonction d'Équipement collectif peut-elle aller dans le sens de la fonction libératrice d'agencement collectif ou, de par sa nature même, lui est elle fondamentalement antagoniste ? Toutes ces questions peuvent être ramenées, selon nous, à une interrogation plus fondamentale : quelle est cette sorte de « matière à option », *cette sorte de choix politique de base* que « précède » toute manifestation dans les signes, dans l'espace, dans la vie d'un groupe, d'une institution ou d'un équipement ? (LF, 71)

Que nos usages des techniques puissent être immanents ne permet pas de statuer sur le degré d'expérimentation sociale et politique qui y est engagé, et par-là même le degré de *dissidence ou de conformité* à un programme social donné. Ce qui permet de le faire est en revanche l'investissement libidinal au soubassement de ces usages, la dimension de désir qui les anime et les motive, la direction que l'on imprime à même le phylum en qualité d'usager, et donc un *rapport pathique* aux techniques et aux technologies dont il faut dire qu'il est « l'axiome indécidable du choix politique » (LF, 73). Dès *L'Anti-Oedipe*, l'on mesure l'importance d'une « économie du désir » au sein des processus politiques, sociaux et économiques de toute formation sociale – et non à peine du capitalisme dans sa forme la plus avancée. Ainsi, ce que Deleuze et Guattari nomment les « machines désirantes » traversent de part en part les agencements sociaux - en reconfigurant la donne, en basculant les lignes arrêtées, en modulant l'importance de telle ou telle composante machinique, en obligeant à redéfinir les finalités qui avaient été décidées sur un plan macropolitique, macroéconomique, macrohistorique. En ce sens, le désir n'est pas « machinique » par métaphore, seulement adjacent aux processus de production du réel. Non seulement sa productivité est attestée mais c'est même lui qui, à la manière de l'huile à moteur, met en marche une machine sociale et les différents machines techniques dont elle se pourvoit. Si nous tissons l'image de l'emboîtement en poupées russes, nous dirions

ainsi que la machine désirante jouit à son tour d'un *primat sur la machine sociale*, d'une manière à la fois imperceptible et omniprésente, que les deux philosophes décrivent comme un « peuplement » :

> Toutes ces machines sont des machines réelles. Hocquenghem a raison de dire : « Là où le désir agit, il n'y a plus de place pour l'imaginaire » ni pour le symbolique. Toutes ces machines sont déjà là, nous ne cessons pas de les produire, de les fabriquer, de les faire fonctionner, *car elles sont désir, désir tel qu'il est,* - bien qu'il faille des artistes pour assurer leur présentation autonome. Les machines désirantes ne sont pas dans notre tête, dans notre imagination, *elles sont dans les machines sociales et techniques elles-mêmes*. Notre rapport avec les machines n'est pas un rapport d'invention ni d'imitation, nous ne sommes ni les pères cérébraux ni les fils disciplinés de la machine. *C'est un rapport de peuplement : nous peuplons les machines sociales techniques de machines désirantes,* et nous ne pouvons pas faire autrement. Nous devons dire à la fois : les machines sociales techniques ne sont que des conglomérats de machines désirantes dans des conditions molaires historiquement déterminées. Les machines désirantes sont des machines sociales techniques rendues à leurs conditions moléculaires déterminantes. (AO, 477-478).

Le point de vue adopté va certes déterminer la manière de mener l'analyse – partir comme le font les marxistes des conditions économiques, sociales et historiques *molaires* telles qu'elles sont données dans un rapport social de production, ou bien mettre en avant les flux *moléculaires* de désir qui investissent les machines techniques. Mais peu importe d'une certaine façon, puisque dans les deux cas nous sommes invariablement ramenés aux dimensions libidinales. Nulle surprise en ces conditions à ce que la matière à option, « choix politique de base », fasse à son tour l'objet d'un usinage : un agencement de pouvoir doit avant tout faire main basse sur le désir, procédant à son aliénation ou à son détournement, pour s'assurer de ce que les usages techniques des équipements collectifs, même laissés à eux-mêmes, aillent toujours dans le sens du programme social dominant. Chose que la formation sociale capitalistique, fonctionnant sur la base de flux décodés de désir, sait mieux que n'importe quelle autre :

> En premier lieu, les machines désirantes sont bien les mêmes que les machines sociales et techniques, mais elles sont comme leur inconscient : elles manifestent et mobilisent en effet les investissements libidinaux (investissements de désir) qui « correspondent » aux investissements conscients ou préconscients (investissements d'intérêt) de l'économie, de la politique et de l a technique d'un champ social déterminé (AO, 483).

De sorte que pour se défaire du caractère répressif d'un quadrillage d'équipements et ainsi libérer les forces nécessaires à la création d'un agencement collectif différent/divergent, il

faut tout d'abord procéder à une réappropriation des flux de désir, sans laquelle une réappropriation des machines techniques - par l'occupation des usines, l'auto-production des biens ou le renversement des rapports sociaux de production, laissera toujours en suspens la question de savoir si un tel changement de propriété est animé par des désirs révolutionnaires ou réactionnaires.

Sur nos corps du Capital : l'« Informatique de la domination »

Avant même de nous consacrer à dessiner la carte d'une telle redistribution des flux de désir, il nous faut porter à jour une difficulté. Nous venons de voir qu'un espace d'autonomie de l'usager, son hétéronomie vis-à-vis d'un système des équipements techniques, une marge de manœuvre et de choix, peuvent en principe être conçus, qui témoignent des fissures innombrables dont souffre une position théorique déterministe. Mais l'immanence de ces usages est-elle pour autant généralisable à tout objet, procédé, dispositif techniques ? Et surtout - ce qui nous importe ici au premier chef, peut-il donner lieu à une formule qui serait applicable au cas spécifique des outils, des procédés et des dispositifs du capitalisme dans sa version contemporaine ? A première vue, rien ne s'y oppose. Bien au contraire : la conviction de ce que les machines cybernétiques de troisième espèce possèdent les traits pour l'avènement d'une énonciation autopoïétique est, comme nous l'avons vu, ce qui justifie l'attention et l'intérêt que Guattari leur porte. L'ère post-média est ainsi suspendue aux machines computationnelles et informationnelles, et cela *en dépit du fait qu'elles dépendent de l'agencement social du capitalisme* dans la mue qu'il accomplit à la fin des années 70. En effet, parce que l'explication machinique relègue au deuxième plan le problème de la propriété au profit des dimensions libidinales, il semblerait que les brèches ouvertes par une pragmatique du désir priment sur la caractérisation de la machine sociale dans laquelle elles s'insèrent. Mais alors, y aurait-il quelque chose comme *une détermination de l'investissement libidinal*, telle qu'elle ferait trembler de l'intérieur la machine sociale capitaliste ? Il faut reconnaître que *L'Anti-Oedipe*, en sa qualité de « manifeste de micropolitique », semble à maints endroits défendre cette thèse. Cela est précisément le cas dans le passage où les auteurs discutent de l'opposition entre machines sociales techniques et machines désirantes, en interrogeant la place qu'incombe dans ce partage aux machines contemporaines :

> Dans un texte de grande gaieté encore, Ivan Illich montre ceci : que les grosses

> machines impliquent des rapports de production de type capitaliste ou despotique, entraînant la dépendance, l'exploitation, l'impuissance des hommes réduits à l'état de consommateurs ou de servants. La propriété collective des moyens de production ne change rien à cet état de choses et nourrit seulement une organisation despotique stalinienne. Aussi Illich lui oppose-t-il *le droit pour chacun d'utiliser les moyens de production*, dans une « société conviviale » c'est-à-dire désirante et non-œdipienne. Ce qui veut dire: *l'utilisation la plus extensive des machines par le plus grand nombre possible de gens, la multiplication de petites machines et l'adaptation des grandes machines à de petites unités*, *la vente exclusive d'éléments machiniques qui doivent être assemblés par les usagers producteurs eux-mêmes, la destruction de la spécialisation du savoir et du monopole professionnel*. Il est bien évident que des choses aussi différentes que le monopole ou la spécialisation de la plupart des connaissances médicales, la complication du moteur d'auto, le gigantisme des machines ne répondent à aucune nécessité technologique, *mais seulement à des impératifs économiques et politiques qui se proposent de concentrer puissance ou contrôle entre les mains d'une classe dominant*e. (AO, 479).

Via la référence au texte du politologue Ivan Illich, « Re-tooling Society » paru en 1972 dans le *Nouvel Observateur*, Deleuze et Guattari reviennent sur les caractères les plus saillants de l'ère post-média : décentralisation des savoirs sur les techniques, multiplication des machines et généralisation d'une pratique massive des outils[361]. Or, le changement dans la manière de se rapporter à la technique est dit ici avoir été viabilisé par l'électronique : ergonomiques, individuelles, de plus en plus légères, accessibles et manipulables, les machines dont le fonctionnement dépend non plus des lois de la thermodynamique mais de l'informatique ont en effet profité d'un rapetissement tel que semble à jamais dépassé le problème du gigantisme que soulevait Marx dans le *Capital*. Celui-ci était, rappelons-le, l'un des principaux motifs de l'aliénation du travailleur, dont le sentiment d'impuissance rendait impensable pour le philosophe allemand tout processus de subjectivation technique, toute synergie *avec* les outils du capital qui ne soit pas immédiatement un engloutissement de l'ouvrier *par* la machine capitaliste. A l'inverse, les machines informatiques et computationnelles redonnent vie au sentiment de maîtrise de l'objet technique, et donc d'une puissance rendant obsolète la distinction entre producteur (entendons : ingénieur) et usager. Toutefois, petitesse et facilité de manipulation ne sont en aucun cas synonymes de simplicité de fonctionnement, ni d'immanence dans les usages, ni, encore moins, d'une « société conviviale » dont la collaboration et la participation se seraient magiquement subordonné le capitalisme en tant que forme des relations soumises à des impératifs économiques. Ainsi que l'affirment Deleuze et Guattari, « ce n'est pas du tout un problème de gadget », et il serait ridicule de faire des machines contemporaines des « machines désirantes » du seul fait de leur taille :

361Il faut attendre l'année 1973 pour que Ivan ILLICH expose sa théorie de la « société conviviale », dans *La convivialité,* Paris, Seuil, 1973.

> Car la vraie différence entre les machines sociales techniques et les machines désirantes n'est évidemment pas dans la taille, ni même dans les fins, mais dans le régime qui décide de la taille et des fins. *Ce sont les mêmes machines mais ce n'est pas le même régime.*

Si c'est le régime qui « décide de la taille et des fins » afin d'adapter les machines techniques à ses besoins mouvants, l'on dira que, gigantesques ou microscopiques, ce régime reste celui du capitalisme, qui continue à subordonner les machines et leurs usages à une logique productive de profit. Or, au stade de *L'Anti-Oedipe,* ouvrage de 1972, les conditions ne semblent pas encore données pour une analyse précise de ce qui est en train de se dessiner avec la mue technologique en cours. Nous en voulons pour preuve l'insistance avec laquelle Deleuze et Guattari opposent aux machines désirantes une politique de l'oppression et de l'anti-désir, un « type d'organisation des individus et des masses », voire un investissement libidinal ouvertement qualifié de « fasciste », avec la technophilie agressive des futuristes italiens comme exemple à l'appui. Bref, syntonisés avec l'air du temps, perméables aux idéaux de la culture du « libre », Deleuze et Guattari croient à la possibilité d'une machine désirante qui soit en même temps productrice et heureuse (« *a truly joyous machine, by joyous I mean free* », disent-ils en citant Tinguely). Ils excluent par-là qu'un régime où la technologie serait enfin « libérée et libératrice » puisse émaner de la machine sociale capitaliste. Loin d'être cette « structure sociale molarisante anti-désirante » décrite en ces pages, le capitalisme s'accapare le désir, l'incite à travers l'usage individuel et particularisé des machines, la participation, la collaboration et l'expression pour l'englober dans son procédé de valorisation économique. Il faut attendre la décade 80 pour que ces conditions analytiques et critiques soient enfin données et qu'éclatent au grand jour les linéaments d'un nouveau « capitalisme connecté ». Dans *Lignes de fuites,* daté de 1979, Guattari se montre d'une certaine manière plus lucide :

> Les Équipements collectifs modernes ne peuvent plus être considérés comme n'étant que des pièces rapportées, des pièces adjacentes aux systèmes sociaux antérieurs. (…) Dans la mesure, au contraire, où c'est sur eux que se sont concentrées et miniaturisées les anciennes formations de pouvoir et où c'est à partir d'eux que se sont usinés la plupart des flux déterritorialisés capables à la fois de transversaliser et de re-stratifier les divers segments du socius, ils jouent d'ores et déjà un rôle fondamental *dans la délimitation, le contrôle, la neutralisation et la récupération des nouvelles puissances révolutionnaires, des embryons d'agencements collectifs qui leur correspondent* (LF, 91)

> En fait, on est en présence d'un *même réseau d'équipements* de toute taille qui assure le contrôle de la déterritorialisation des flux capitalistiques et la reproduction des

> modèles reterritorialisant qui s'y rapportent. Ce ne sont pas les gouvernements, les municipalités, les syndicats ou les partis qui tiennent les Équipements collectifs, mais une sorte de *Super Équipement* qui est à la fois partout et nulle part (LF, 92).

Mais en vertu de quels ressorts ce « Super Équipement » empêcherait l'existence de machines désirantes capables de faire advenir *un autre régime* (d'autres usages, d'autres désirs) ? Qu'est-ce qui, outre la miniaturisation - pointe visible de l'iceberg, a techniquement changé avec les machines télématiques et cybernétiques qui rend douteux un processus de subjectivation par le déploiement d'une pratique et d'usages qui ne seraient pas programmés par la machine sociale ? Dans *Mille Plateaux,* de 1981, Deleuze et Guattari fournissent un élément de réponse avec la description de l'opération de pouvoir dénommée *asservissement machinique*. Nous ne comptons pas entrer dans l'analyse d'une telle opération, pour la simple raison que le chapitre 5 sera tout entier consacré à détailler cette notion. Nous nous contentons dans l'économie argumentative du présent chapitre d'indiquer quelques pistes qui permettent de saisir les difficultés auxquelles on est confronté sitôt que l'on passe à ce stade de technicité qui nous est contemporain, et donc de mesurer la nécessité d'adopter une posture politique franche afin que des marges de manœuvre persistent même dans les conditions socio-techniques actuelles.

L'asservissement désigne cette situation où l'humain, les bêtes et les outils sont les pièces constituantes d'une machine, sous le contrôle d'une unité organisationnelle supérieure. Celle-ci est identifiable à la formation impériale : la construction des pyramides en Égypte en est un exemple, en ceci la réalisation des travaux requiert l'emploi effectif et concerté de toutes les forces disponibles – du bétail aux plans d'édification mis au point par les scribes aux scribes eux-mêmes. L'assujettissement indique quant à lui l'opération par laquelle l'unité sociale organisationnelle détache l'humain pour le constituer en un « sujet assigné » : celui-ci se rapporte à un objet devenu extérieur, qu'il peut appréhender en qualité d'ouvrier ou d'usager. Inutile de dire que l'unité supérieure, la machine sociale régissant les machines techniques, n'est pas la même dans ce cas :

> C'est l'État moderne et le capitalisme qui promeuvent le triomphe des machines, et notamment des machines motrices (tandis que l'État archaïque n'avait au mieux que des machines simples) ; mais on parle alors de machines techniques, extrinsèquement définissables. Et, justement, on n'est pas asservi par la machine technique, on y est assujetti (MP, 571).

Une telle assertion semble aller à l'encontre de l'analyse marxienne de la technique. Or, il n'en est rien. Le devenir de nos sociétés industrialisées rend obsolètes une conception à

peine assujettissante de la technique et, pour tout dire, jusqu'au langage mobilisant les catégories de l'ouvrier et de l'usager. Et comme nous l'avons vu, c'est Marx qui a le premier mis le doigt sur ces changements en décrivant l'enrôlement de la subjectivité dans le processus *objectif* de la machinerie, et donc la transformation des travailleurs en « pièces de la machine ». Ce qui est en jeu dans ce texte n'est pas - ou du moins pas seulement, le devenir-machine des corps du fait de l'automatisation, tel qu'il a nourri l'iconographie cinématographique du début du 20ème siècle avec *Metropolis* de Lang (1927) et *Les Temps Modernes* de Chaplin (1936). En effet, l'importance toujours plus prononcée du capital constant (les machines techniques) au détriment du capital variable (l'élément humain), fait surtout signe vers une reconfiguration radicale de la « composition organique du capital », à savoir le rapport entre les composantes dans la production d'une plus-value. La machine technique absorbe les travailleurs parce qu'elle est capable d'en extraire *une information*. Si au sein des premières usines de corps de métiers, celui qui détenait l'information était l'ouvrier-artisan en tant que force productive spécialisée, dans la phase du capitalisme de la machinerie automatisée cette information « migre » de l'ouvrier vers la machine, ainsi débouchant sur un partage entre l'ingénieur en tant qu'ouvrier spécialisé et l'ouvrier en tant que main- d'œuvre non-qualifiée. C'est cette dimension « informatique », bien davantage que la mécanisation des gestes du travailleur, qui intéresse tout particulièrement Deleuze et Guattari dans l'esquisse d'un capitalisme connecté ou « cognitif ». Avec les machines télématiques (télévision) et cybernétiques (ordinateur), l'« information valorisante » selon l'expression de Romano Alquati, connaît de fait un nouveau partage[362] : si du côté de leur production matérielle, les ingénieurs continuent à informer les machines et les ouvriers à les fabriquer par des gestes mécanisés, du côté de leur usage il n'y pas seulement consommation et usure, mais *innervation permanente de la machine par de l'information*. Dans le langage de la cybernétique wienerienne, l'on dira que le technicien œuvre certes à l'élaboration du code de la blackbox, mais que l'input, l'output et le feedback sont des informations assurées désormais par les usagers, transformés de la sorte en des travailleurs non rétribués. C'est la miniaturisation et la dissémination des équipements techniques, *mais dans la mesure où elles sont couplées à un fonctionnement par boucles rétroactives*, qui viabilise une telle extorsion généralisée – qui n'est plus limitée à l'espace et au temps de l'usine et qui est capable d'investir la totalité des activités humaines pour les convertir en quanta de travail. La forme post-organique de l'humain semble ainsi coïncider avec une existence sommée

362 Romano ALQUATI, « Composizione organica del capitale e forza-lavoro all'Olivetti », *Sulla FIAT e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1975, pp. 81-163 ; paru pour la première fois dans *Quaderni Rossi* n°3, 1963. Le chapitre 5 sera en partie consacré à commenter ce texte.

de quitter les limites de l'organique (fatigue et sommeil), de renoncer à la séparation entre sphère publique et sphère intime, de s'ériger en une machine productive. Bref, nous assistons à l'émergence d'une nouvelle forme d'asservissement, qui nous met à fonctionner *avec les machines* – de manière « synergique » si l'on veut, mais *au service de la machine du capitalisme œcuménique*, que Toni Negri et Michael Hardt, en prolongeant le geste théorique contenu en ces quelques pages, rebaptisent plus directement d'Empire (*Empire*, 2000). Le lien entre cybernétique et asservissement devient explicite :

> Si les machines motrices ont constitué le deuxième âge de la machine technique, les machines de la cybernétique et de l 'informatique forment un troisième âge qui recompose *un régime d'asservissement généralisé : des « systèmes hommes-machines »*, réversibles et récurrents, remplacent les anciennes relations d'assujettissement non réversibles et non récurrentes entre les deux éléments ; *le rapport de l 'homme et de la machine se fait en termes de communication mutuelle intérieure, et non plus d'usage ou d'action*. (MP, 572).

D'où la question : si dans les coordonnées socio-techniques de notre contemporanéité il n'y a plus à proprement parler « d'usage ou d'action », comment maintenir l'hypothèse d'usages dissidents, se réalisant dans l'immanence d'une pratique des outils, aboutissant à une autopoïèse et à des processus de subjectivation technique pour la confection de nouveaux agencements d'énonciation? Peut-on miser aussi aveuglement (ou aussi joyeusement, au choix) que ne le font Deleuze et Guattari au début des années 70 sur les effets des machines désirantes, investissant de part en part les machines techniques afin de bouleverser la machine sociale? Comment le pourrait-on au juste puisque l'asservissement machinique auquel nous sommes confrontés fonctionne précisément sur la base de la vie et du désir, au point que nous ne pouvons plus désigner un dehors du système capitaliste ? En 1985, quatre années après la parution de *Mille Plateaux*, la philosophe et zoologue américaine Donna Haraway, avec une acuité et une justesse qui ne laissent de surprendre, présente dans *Manifeste Cyborg* le tableau de l'ensemble des mutations advenues dans les dernier quart du siècle, qui concernent la presque totalité des volets du réel socialisé – travail, médecine, littérature, géopolitique.
Elle nomme ce stade tardif du capitalisme l'« Informatique de la Domination ». L'expression, qui porte au jour l'état latent des rapports de pouvoir qui structurent le champ social, a le mérite d'insister encore plus explicitement que celle d'asservissement machinique sur le rôle joué par les nouvelles technologies pour l'exercice effectif du pouvoir, et dont les modalités (variation, adaptation, modification, modulation, optimisation) nous rendant presque nostalgiques des « bonnes vieilles dominations

hiérarchiques » du « Patriarcat capitaliste blanc » sont précisément celles que décrit Deleuze dans le « Post-scriptum aux sociétés de contrôle » l'année suivante (1986). Il nous semble donc que se construit au cours des années 1980 une majeure lucidité quant aux enjeux socio-politiques de l'hybridation technologique, qui débouche sur un vrai problème – un problème pour une praxis révolutionnaire et non seulement pour la résolution d'une équation théorique. Avant d'en dresser le diagnostic dans un chapitre à part, dont le résultat fera état de ce qu'il convient bel et bien appeler une impasse politique, nous voulons indiquer à ce stade de notre recherche les pistes pour une sortie de l'Informatique de la Domination, qui sont celles qui ont été empiriquement tentées à mesure qu'une telle domination se faisait limpide. Nous en dénombrons trois principales : 1) la réappropriation des savoirs techniques du capitalisme par les communautés hackers dans les années 70, avec leur corollaire réappropriation matérielle ; 2) la désindexation des opérations que les nouvelles technologies permettent d'effectuer de la sphère du travail et donc de leur valorisation capitalistique, par ce que Deleuze et Guattari baptisent les « machines d'art » et les « machines de guerre » ; 3) le retour à une dimension corporelle, voire biologique, de la dissension avec le déploiement d'un imaginaire futuriste qui mise sur un renversement de l'annexion des corps par le capitalisme – annexion des outils du capital dans le corps. Dans les trois cas, nous pouvons identifier un seul et même dénominateur : *l'affirmation d'un positionnement politique conscient,* qui est au fait des rapports de domination sociale ainsi que des renversements qu'il est possible de leur opposer, *et pour cela clairement énonçable en termes d'anti-capitalisme*. Si l'on s'accorde sur le fait que ces trois pistes sont trois exemples de machines désirantes, traversant et transversalisant le champ social pour le « labourer » en des directions inédites et anarchiques, il faut encore préciser que selon notre hypothèse ce n'est pas le désir en tant que tel qui contient les germes révolutionnaires pour l'avènement d'un quelconque « nouvel agencement social ». L'État et le capitalisme le manient et le façonnent avec une telle aisance que Guattari les qualifie de machines productrices de libido, en affirmant que si « le cinéma, la télévision, la presse sont devenus des instruments fondamentaux pour former et imposer une réalité dominante », c'est parce qu'ils ne manient pas seulement des messages, « *mais avant tout de l'énergie libidinale* ». Les deux philosophes ont beau déclarer que « les machines désirantes ne sont pas pacifiées » (AO, 485), entendant par-là qu'il y a une dispute à un niveau libidinal, il n'en reste pas moins que dans l'enthousiasme d'une libération du désir éprouvée collectivement par toute une génération, ils ne sentent tout bonnement pas le besoin de le spécifier comme *anti-capitaliste,* c'est-à-dire comme désir de renversement, de basculement, de chamboulement, voire de destruction des

structures régissant les rapports de pouvoir existants, un « désir dialectique » donc[363] qui seulement dans un deuxième temps peut se déployer comme désir « alter » - désir d'une autre société et d'autres relations sociales, de nouveaux investissements libidinaux capables de refaçonner les espaces de sémiotisation *dans des directions sciemment contraires* à la course qui précipite le monde contemporain dans l'abîme écologique, social, économique et politique le plus alarmant[364].

Des outils et des armes

« *Machines radicales contre le Techno-Empire* »

L'Empire s'est aujourd'hui recomposé en « Techno-Empire ». Une machine désirante véritablement anti-capitaliste ne peut plus s'adonner au luxe de laisser indéterminée sa relation aux machines techniques en tant qu'instruments de reproduction du capital. Soupçonnant qu'en dépit de quelques marges négociables, celles-ci n'ont assurément pas été conçues pour permettre des usages émancipateurs, progressistes et libérateurs, mais bien pour homogénéiser, moduler et exploiter encore plus efficacement grâce à ses milles points-relais, une fois s'être réappropriée des flux des désirs l'on devra logiquement poursuivre en direction d'un détraquement de la machine sociale *par une réappropriation matérielle de ses machines techniques*. Mais une telle logique, pour implacable qu'elle paraisse, tend à être systématiquement esquivée au sein des mêmes forces sociales qui aspirent à l'avènement d'une « autre société ». Parce qu'elle s'inscrit sémantiquement dans le problème de la propriété, l'idée d'une réappropriation semble susciter une certaine méfiance, qui redouble celle que l'on éprouve à l'égard du marxisme orthodoxe, de ses rengaines quant à un « renversement des rapports sociaux de

363« La machine désirante comme passage à la limite : inférence du corps plein, dégagement des formes simples, assignation des absences de lien : la méthode du *Capital* de Marx va dans cette direction, mais les présupposés dialectiques l'empêchent d'atteindre au désir comme faisant partie de l'infra-structure » (AO, 484).

364Dans un article polémique à l'encontre des conclusions de la sociologue québéquoise Céline LAFONTAINE dans l'ouvrage *L'empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine,* (Paris, Editions du Seuil, 2007), François CUSSET récuse la filiation de la « pensée 68 » à la théorie cybernétique américaine des années 1940 et 1950, ce qu'il dénonce comme étant à la fois une distorsion en termes d'histoire culturelle et une « myopie idéologique » qui élude la portée anti-capitaliste des auteurs post-structuralistes de la *French Theory*. En pointant en direction d'une insuffisante explicitation de la dimension anti-capitaliste du désir, nous ne voulons commettre l'erreur d'associer Deleuze et Guattari aux croisades du capitalisme informationnel, mais seulement avancer l'hypothèse qu'à l'orée des années 1970 les conditions d'une plus franche mise à distance n'étaient pas encore formulables. cf. François CUSSET, « Cybernétique et 'théorie française' : faux alliés, vrais ennemis », Paris, *Multitudes*, 2005, n°22.

production » et de la catégorie même du travailleur-ouvrier dont l'éclat révolutionnaire s'éclipse au moment où les machines cybernétiques font surface au profit de tout un éventail de subjectivités que l'on a précédemment identifiées avec les minorités politiques. Comme si « l'explication machinique », en reléguant *au deuxième plan* le problème de la propriété des moyens de production à la faveur des déterminations libidinales, pouvait être dispensée de se prononcer à son propos ; comme si ce *deuxième plan* coïncidait avec l'évacuation ou la dissolution du problème.

Or, ce qui se joue dans la mue technologique du capitalisme, à savoir la transformation des flux désirants en moteur de la machine sociale et donc du désir en partie intégrante de l'infrastructure, exige une réévaluation de la pertinence de la notion de réappropriation pour penser les dynamiques qui prétendent se maintenir dans un horizon révolutionnaire. C'est ce dont fait état Matteo Pasquinelli, philosophe des médias proche du courant post-opéraïste, dans un article au titre évocateur paru dans *Multitudes* en 2005, « Machines radicales contre le Techno-Empire » :

> Habitués aux formes traditionnelles de la représentation du mouvement altermondialiste, nous ne percevons pas *les nouveaux conflits de production* qui se font jour. Et comme nos esprits sont obnubilés par la guerre globale qui se joue, nous n'avons pas conscience de l'importance centrale de cette autre confrontation. (…) Globalement nous ne mesurons pas la *distance qui sépare le mouvement altermondialiste du centre de la production*[365].

L'instance sur la catégorie de production est absolument décisive : à l'encontre d'une compréhension de la « *production* désirante » comme s'il s'agissait d'une métaphore, Pasquinelli rappelle que le machinisme deleuzo-guattarien n'est rien d'autre que la tentative faite par les deux auteurs de penser le capitalisme dans l'immanence des rapports sociaux, et non un emprunt gratuit du terme « machine » qui servirait à faire valoir l'idée d'un fonctionnement mécanique indépendant des opérations du capitalisme. Ainsi, lorsqu'il évoque la nécessité pour les mouvements politiques d'enclencher « des conflits de production », Pasquinelli entend suggérer qu'un désir *alter* qui ne procède pas en même temps comme un désir *dialectique*, visant mettre fin aux rapports d'exploitation et de domination par une main basse sur les machines techniques, est un désir qui fera d'autant plus aisément l'objet d'une récupération, voué à l'échec en son potentiel détraquant qui le fait désir. Autrement dit, afin que la force de la multitude se soustraie à sa détermination de force productive au service (gratuit) du capital par une innervation informative et

365 Matteo PASQUINELLI, « Machines radicales contre le techno-Empire », *Multitudes*, vol. nº 21, no. 2, 2005, pp. 95-106, que nous lisons en format numérique : https://doi.org/10.3917/mult.021.0095.

désirante constante des machines cybernétiques, le conflit doit nécessairement se déplacer dans la sphère de la production et de la propriété. Ce qui conduit Pasquinelli à tirer l'obvie conclusion : « c'est un défi identique à celui qu'on appelait autrement "réappropriation des moyens de production" »[366]. Le ton est donné, un ton ouvertement marxiste. Mais il serait faux de croire que le philosophe ne décrit qu'une voie révolutionnaire, version contemporaine de l'occupation d'usines. Outre le fait qu'on éprouve des sérieuses difficultés à concevoir quel genre de pratique collective une telle « occupation » pourrait couvrir, étant donné que la miniaturisation signifie l'éparpillement des usagers-travailleurs (au lieu d'un groupement physique) et l'impossibilité d'une suspension du temps de travail, le concept de réappropriation reçoit chez Pasquinelli *un sens élargi*. Ce qui ne signifie pas un sens métaphorique : si nous ne pouvons envisager dans les conditions historiques actuelles une « socialisation des moyens de production », si les machines techniques sont (et restent) les machines du capitalisme, nous pouvons toutefois procéder à une réappropriation, si on entend par-là une reprise en main des savoirs scientifiques et techniques sur les machines techniques, sur les informations qui en elles circulent, afin de faire péricliter les machines, les détourner de leurs fonctions, en inventer de nouvelles. Il s'agit bien de *procéder au détraquement de la machine capitaliste* par la confection de machines conflictuelles « virtuoses, révolutionnaires, radicales », *avec les machines techniques du propre capitalisme*.

Deux pratiques qui ont coexisté avec l'occupation d'usines et la tentative d'un renversement des rapports de production peuvent nous servir à concevoir deux variantes contemporaines : la perruque et le sabot. La perruque, ou « travail en perruque », désigne l'utilisation des outils du travail et du temps de travail qu'on a alloué au propriétaire afin de réaliser des tâches qui ne sont pas celles pour lesquelles on reçoit un salaire, répondant le plus souvent à la fabrication d'objets à destination et à usage personnels[367]. Le sabot, ou « sabotage », pratique plus célèbre, désigne quant à elle la mise hors d'usage volontaire et souvent clandestine des outils permettant la réalisation d'objectifs que l'on s'est préfixés par une pratique de la détérioration matérielle - comme dans le cas des luddites évoqués en début de chapitre qui pratiquaient le bris des machines dans les usines du textile où ces actes ont trouvé leur premier terrain d'implémentation[368]. La perruque et le sabot, bien

366 Ibidem.

367A ce propos, voir le travail de Michel ANTEBY, *Moral Gray Zones: side productions, identity, and regulation in an aeronautic plant*, Princeton University Press, 2008, et celui d'Étienne DE BANVILLE, *L'usine en douce. Le travail en « perruque »*, Paris, L'Harmattan, 2001.

368Vincent BOURDEAU et Julien VINCENT, *Les luddites : bris de machines, économie politique et histoire*, Paris, Ère, 2006.

plus que le changement des rapports de propriété donc, nous semblent pouvoir être reproduits avec les dus arrangements dans les coordonnées socio-techniques contemporaines. Pratiques qui requièrent un certain savoir sur le fonctionnement des machines cybernétiques, pratiques qui se réalisent en vue de la volontaire désorganisation de la société capitaliste (et parfois d'une réorganisation sociale alternative), pratiques qui s'assument donc comme anticapitalistes, mêlant désir d'autonomie et savoirs techno-scientifiques dans une démarche « bricoleuse » qui se veut contestataire, voire résolument révolutionnaire.

La perruque (1). Hackers, logiciels libres et open source

Mais en quoi le bricolage peut-il être révolutionnaire ? Répondre à cette question exige d'en poser une autre, à laquelle l'hypothèse d'un noyau d'énonciation techno-subjectif se trouve à notre sens suspendue : peut-on être engagés dans un processus autopoïétique de la subjectivité si on est écarté des instances matérielles de sa production ? Est-ce aux prises avec des objets techniques « prêts à l'emploi » que l'on peut être capable de construire une relation expérimentale et créative, capable d'orienter la boussole vers d'autres désirs que ceux qui font marcher la machine sociale capitaliste ? Dans un passage de *Du mode d'existence des objets techniques*, Simondon tranche net : plus fondamental encore que le problème de la propriété des machines, il y a celui de l'incapacité à comprendre la manière dont les machines fonctionnent, aussi criante chez le propriétaire des moyens de production que chez l'ouvrier qui travaille avec elles :

> L'aliénation saisie par le marxisme comme ayant sa source dans le rapport du travailleur aux moyens de production, ne provient pas seulement, à notre avis, d'un rapport de propriété ou de non-propriété entre le travailleur et les instruments de travail. Sous ce rapport juridique et économique de propriété, *il existe un rapport encore plus profond et plus essentiel*, celui de la continuité entre l'individu humain et l'individu technique, ou de la discontinuité entre ces deux êtres (MEOT, 117-118).

Raison pour laquelle,

> la collectivisation des moyens de production ne peut opérer une réduction de l'aliénation par elle-même, elle ne peut l'opérer que si elle est la *condition préalable de l'acquisition par l'individu humain de l'intelligence de l'objet technique* individué (ibid., 119)

L'avènement d'une « culture technique », qui ne soucie pas comme le font le travail et

l'action d'un « résultat à obtenir », mais qui se dédie à saisir le « schème de l'action », se présente comme l'antidote la plus efficace contre l'ignorance qui nous maintient dans la position passive d'aliénés techniques. Ou pour le dire autrement, une *réappropriation* est bien possible, qui passe par l'apprentissage et la maîtrise du « mode d'emploi » des machines techniques, et qui ne dépend pas comme telle du problème peut-être insoluble de leur *propriété* factuelle, surtout dans les conditions socio-économiques mises en place par et dans le système de la Machinerie.

Notons que ce texte de 1958 est strictement contemporain de l'éclosion d'une véritable culture technique, qu'inaugurent les figures mythiques des premiers informaticiens. Celle que le sociologue de la communication Philippe Breton nomme « la première informatique » a en effet pour vocation de servir un vaste projet émancipateur, concernant non à peine les individus doués d'un ensemble de connaissances techniques (les « ingénieurs » des textes de Simondon) mais la société toute entière - *par une généralisation de la pratique du bricolage*[369]. Nous avons vu que dans *Cybernétique et société* Wiener avait jeté les bases pour une saisie des enjeux sociaux rattachés à une libre circulation des informations. La génération des universitaires réunis au sein du *AI Lab* du Massachusetts Institue of Technology de Cambridge, aux États-Unis, tout en prolongeant certaines des intuitions quant à une « liberté » de l'information et de la communication, invente au cours des années 1950 une approche foncièrement nouvelle des savoirs technologiques sous l'impulsion des figures tutélaires de Marvin Minsky (son directeur), Robert Fano et John McCarthy (professeurs et programmateurs). En même temps décontractée et passionnée, la manière dont les membres du premier groupe de bricoleurs, le *Tech Model Railroad Club,* conçoivent leur rapport aux machines nous semble paradigmatique des machines désirantes deleuzo-guattariennes. Relevant le défi intellectuel d'une amélioration des machines et de leurs systèmes d'exploitation lancé par des pairs en guise de divertissement - et non par des professeurs en guise de devoirs, ces amateurs de code pouvaient passer des nuits entières devant les appareils couteux et bien gardés de l'Université (il s'agissait surtout de l'IBM 704 et du TX-0 appelé affectueusement *Tixo*, construits par le Lincoln Laboratory de la même Université), dormant souvent sur place de tant fatigués, motivés par la seule créativité des mathématiques appliqués. « Hacker » est le terme qu'ils inventent pour se désigner comme ces individus capables de créer des programmes ou les modifier (« hacks »), mais répondant en même temps à une éthique tacite, dont les six principes ont été explicités

369Philippe BRETON, *Une histoire de l'informatique*, Points, Paris, Seuil, 1990.

par Steven Levy dans un ouvrage de 1984, *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*: 1) libre accès aux machines, 2) liberté de l'information, 3) décentralisation des connaissances et des tâches, 4) évaluation à partir des « hacks » et non de critères socialement fabriqués - tel diplôme, âge ou statut professionnel, 5) créativité, 6) conviction de ce que les ordinateurs contribuent à améliorer le monde[370]. L'éthique hacker transforme le bricolage informatique en un élément actif de la contre-culture américaine : il s'agit d'aller contre la hiérarchie liberticide qui émane de l'Université avec ses lourdes contraintes bureaucratiques, et de l'Armée, finançant les projets du Laboratoire, par la promotion d'une dimension ludique *individuelle ;* mais aussi de promouvoir de nouveaux modes d'organisation du travail anti-autoritaires et auto-gestionnaires, privilégiant la dimension collaborative à la compétition stérile d'un individualisme étriqué. S'il était nécessaire de définir plus exactement les contours politiques de l'éthique hacker, celui-ci serait à coup sûr le courant libertaire d'empreinte bakouninienne pour lequel l'individu est porteur d'un projet de communauté et se pense à l'aune de cette communauté. Or, cette « utopie concrète » prend fin avec un deuxième âge de l'informatique, caractérisé par la multiplication des usages civils, la fin des financements militaires des laboratoires et la mise en place de systèmes centralisés de production du matériel informatique, dont la première place échoit au géant IBM, figure véritablement monopolistique de la fabrication des ordinateurs dans les années 1960. Les intérêts commerciaux qui se cristallisent premièrement autour des machines de computation (hardware), puis autour des logiciels d'exploitation (software) - en raison d'une loi anti-trust de 1969 qui ordonne de dissocier vente du matériel informatique et vente des logiciels, engendrent une tendance fort prononcée à verrouiller les informations contenues dans les machines en restreignant les informaticiens issus du *AI Lab* que les entreprises embauchent aux clauses du secret commercial. Au détriment de la libre circulation des informations, pilier éthique de la première génération de hackers, un véritable « tournant capitaliste » s'opère en cette décennie, qui arrache l'informatique aux mains de l'État et de l'Armée, mais pour la livrer immédiatement aux mains des grands magnats de l'industrie de pointe. De nouvelles fonctionnalités des machines informatiques voient alors le jour, qui ne sont plus relatives à la seule computation et qui sont destinées à l'usage du plus grand nombre, constituant un marché lucratif des plus intéressants, amené à se renouveler au rythme des innovations technologiques de ses services.

370 Steven LEVY, *L'éthique hacker et L'esprit de l'ère de l'information* , Paris, Exils, 2013 (*Hackers: Heroes of the Computer Revolution, Doubleday,* Garden City, New York, 1984).

La question qui se pose est dès lors la suivante : peut-on maintenir la thèse avancée par Simondon quant à une « culture technique » censée nous libérer du joug de l'aliénation, si on la décorrèle du problème politique et économique de la propriété des machines ? Une chose est sûre : si la naissance de la micro-informatique a pour un instant fait naître l'espoir d'un retour à l'âge d'or de la désaliénation technique, celui-ci s'évanouit aussitôt. Ce qu'on observe au cours des décennies 1970 et 1980 c'est en effet avant tout le renforcement de l'existence d'un tournant capitaliste. Fait significatif s'il en est : l'on date la troisième informatique de 1972, année de la mise en circulation du microprocesseur Intel 8008 par la même IBM qui avait régné incontestée dans les années 60. Plus encore : les années 1970 et 1980 voient l'apparition de redoutables concurrents au magnat, qui deviennent en très peu de temps les acteurs les plus en vue du marché informatique, pour avoir fait du « bricolage » le lieu d'un savoir et d'un savoir-faire susceptibles de jeter les fondations d'entreprises aux chiffres colossaux. Il s'agit de Windows et de Apple, dont l'animosité nous offre un point d'accroche intéressant à la compréhension des logiques économiques qui les sous-tendent, différentes mais non moins compréhensibles en termes de production de plus-value. Les faits peuvent être résumés comme suit. Une deuxième génération de hackers voit le jour sur la « West Coast » américaine, Eldorado hippie de la contre-culture américaine, sur fond de paysage mythique de la Californie. Le *Homebrew Computer Club*, né à l'initiative de Gordon French et Fred Moore - l'un ingénieur informatique, l'autre activiste politique, réunit dans l'amphithéâtre de l'Université de Stanford, puis à l'auditorium Fairchild, un nombre considérable de hackers (jusqu'à 250 en 1976) avec l'intuition de créer les conditions favorables à un échange d'informations et de savoirs-faire qui puissent œuvrer dans le sens d'une démocratisation de l'accès aux machines, en procédant notamment au démontage et au remontage de celles-ci à partir des pièces détachées d'ordinateurs existants[371]. Mais si un tel projet semble perpétuer le *modus operandi* des premiers hackers, l'on est en droit de se demander (1) s'il peut être considéré comme représentatif d'une génération de développeurs que la décennie précédente avait sensibilisée à la perspective de gains importants, (2) si l'ensemble des participants du Club étaient mus par d'aussi pures intentions.

371 InfoWorld Media Group Inc, « Homebrew. Where all it started. », *InfoWorld, The newsweeekly for Microcomputer Users*, Volume 4, N°7, 22 février 1982. Consulté en ligne: https://books.google.fr/books?id=ez4EAAAAMBAJ&pg=PA13&dq=homebrew+computer+club&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjI0-T848nTAhWMAMAKHQw9D4cQ6AEIOjAD#v=onepage&q=homebrew%20computer%20club&f=false

1) En 1976, un jeune développeur alors âgé de 21 ans écrit une lettre ouverte aux membres du *Homebrew Computer Club*, intitulée « Lettre ouverte aux bricoleurs » (*An Open Letter to Hobbysts*[372]). Répondant au nom de Bill Gates, cet étudiant avait fondé une année auparavant avec son ami Paul Allen une entreprise dans l'objectif de rendre disponible un programme d'exploitation de l'Altaïr 8800, premier modèle d'ordinateur personnel. Les hackers du *Homebrew Computer Club* travaillaient sur l'Altaïr 8800 depuis leur toute première réunion en mars 1975, c'est donc en toute logique que l'un d'entre eux, venu à connaissance du programme BASIC[373], s'en saisit pour le partager avec ses confrères. Cinquante copies du programme circulent dès la réunion suivante. La lettre adressée par Bill Gates aux hackers (les « bricoleurs ») décrit cette opération comme une infraction aux droits d'auteur, dissuadant les informaticiens de se dédier au développement de nouveaux programmes dans la mesure où leurs efforts ne se voient pas récompensés. Mais plus encore que le problème de la signature de l'œuvre, clin d'œil intelligent à l'autodésignation des hackers comme étant avant tout des « créatifs », saute aux yeux le ton ouvertement entrepreneurial de la *Lettre* qui affirme en toute lettre la nécessité de verrouiller les informations pour en faire un produit dans le marché naissant du logiciel :

> Who can afford to do professional work for nothing? What hobbyist can put 3-man years into programming, finding all bugs, documenting his product and distribute for free? The fact is, no one besides us has invested a lot of money in hobby software. We have written 6800 BASIC, and are writing 8080 APL and 6800 APL, but there is very little incentive to make this software available to hobbyists. Most directly, the thing you do is theft[374].

Les prémices du « logiciel propriétaire » sont jetées, avec le calcul de la créativité, du savoir-faire et du temps en termes de « valeur-travail », mais surtout avec le refus d'allouer ses capacités aux entreprises de matériel informatique pour lui préférer une future et fructueuse « entreprise du logiciel ». Si la *Lettre* se termine par un ironique appel à l'embauche de développeurs bricoleurs par Bill Gates lui-même (« Nothing would please

372 Bill GATES, « An Open Letter to Hobbysts », *Homebrew Computer Club Newsletter,* Mountain View, CA, Homebrew Computer Club, vol. 2, n° 1, janvier 1976, p. 2. (En ligne: https://www.digibarn.com/collections/newsletters/homebrew/V2_01/homebrew_V2_01_p2.jpg).

373Il s'agit de la même personne qui avait rapporté au sein du Club le premier Altaïr, Steve Dompier.

374« Qui peut se permettre de faire un travail professionnel pour rien? Quel bricoleur peut mettre trois ans dans la programmation, trouver tous les bugs, documenter son produit et le distribuer gratuitement? Le fait est que personne à part nous n'a investi beaucoup d'argent dans les logiciels de loisirs. Nous avons écrit 6800 BASIC, et nous écrivons 8080 APL et 6800 APL, mais il n'y a que très peu d'incitation à mettre ce logiciel à la disposition des bricoleurs. Le plus directement, ce que vous faites est du vol » (nous traduisons). Bill GATES, *An Open Letter to Hobbyists*, *op. cit.*

me more than being able to hire ten programmers and deluge the hobby market with good software »), c'est à coup sûr le contrat entre IBM et Microsoft en 1980 qui marque le couronnement de cette logique capitaliste.

2) Mais il n'est pas sûr qu'au sein du Club les réactions à cette lettre aient été toutes à l'affolement face à la veine commerciale brandie. En effet, aux réunions du *Homebrew Computer Club* se rendent également deux jeunes informaticiens, Steve Jobs et Steve Wozniak. Dès 1971, les deux amis s'étaient essayés à la fabrication des machines électroniques dans l'objectif de les revendre, notamment le *blue box*, appareil permettant par captation du signal de passer gratuitement des appels à longue distance. Quelques mois de fréquentation du Club suffisent pour que Steve Wozniak façonne un premier ordinateur sur le modèle de l'Altaïr 8080, mais en l'équipant d'un moniteur et d'un clavier à la place de voyants lumineux et d'interrupteurs manuels. Or, alors que celui-ci était prêt à distribuer aux autres membres du Club ses schémas de montage, selon l'éthique du partage entre pairs en vigueur dans le Club, Steve Jobs le persuade du contraire : en misant sur le fait que la plupart des gens n'ont pas le temps ni les moyens de monter leur propre machine, celui-ci y voit immédiatement une source de profit, ce qui débouchera en 1976 à la création de l'entreprise Apple. En restant proche du milieu de la recherche en information, gravitant plus particulièrement autour du *Xerox Palo Alto Research Center* lors de l'année 1979, les intuitions commerciales du duo s'approfondissent: l'efficacité et la rapidité des machines informatiques par une intégration des circuits à très grand vitesse (le système VLSI), mais surtout l'élaboration d'une interface graphique pourvue d'icônes, d'images et de textes que l'on peut manipuler intuitivement à l'aide d'une souris (le système WYSIWYG) en lieu et place du langage informatique codé, achèvent de servir ce lent mais certain processus de clôture des informations dans la perspective de la transformer en source de profit.

Apple non moins que Microsoft fait de la micro-informatique le terrain rêvé pour le lancement d'une des plus grandes entreprises capitalistes au monde. Mais contrairement à Microsoft, dont les motivations sont affichées, Steve Jobs n'entend pas renvoyer de son entreprise l'image d'un rapace à la conquête du monde. Le lancement sur le marché du premier MacIntosh en 1984 signe le début d'une stratégie commerciale qui mérite à notre sens commentaire. D'une part, Steve Jobs se prête au jeu de fournir son visage à l'entreprise : jeune, s'habillant en jeans, végétarien, proche de la spiritualité orientale, adepte au LSD, admirateur de Bob Dylan et des Beatles, il se présente comme

la figure parfaitement adéquate à la vague contestataire qui avait surgit dans la décennie 60 à l'encontre de l'Amérique puritaine. Le photographe Norman Seeff, contracté par le magazine *Time* pour une session photo avec cette figure montante en 1984 - mais dont les clichés ne seront publiés qu'en 2011 à l'occasion de sa mort subite, commente en ces termes la rencontre qui a eu lieu dans les locaux de la jeune entreprise :

> J'ai été chargé de faire une histoire sur la jeune équipe Apple et, en même temps, une session visuelle avec Steve Jobs. Ce qui était vraiment remarquable, c'était d'entrer dans les bureaux de la société. *C'était complètement ce que j'appellerais une anti-entreprise*. L'équipe créative était cette grande famille élargie - incroyablement énergique et enthousiaste. Les gens semblaient se rapporter les uns aux autres avec un niveau d'informalité qui était en quelque sorte extraordinaire.
>
> Je commençais à développer un certain niveau d'intimité avec lui, puis il s'est précipité et est revenu et s'est laissé tomber dans cette pose. Il s'assit spontanément avec un Macintosh sur ses genoux. J'ai eu un coup de foudre la première fois. (…) En tant que photographe, je donne des directives, mais Steve était prêt à tout. Nous nous sommes retrouvés allongés sur le sol, buvant de la bière et les images se sont créées[375]

D'autre part, en approuvant l'initiative de l'agence publicitaire Chiat\Day pour la réalisation d'un spot au fort impact, Steve Jobs épouse l'idée de jouer avec les références littéraires de la science-fiction et du roman d'anticipation. L'agence confie à Ridley Scott, dont l'univers formel s'était dévoilé à l'occasion de la sortie en salle de *Blade Runner* en 1982, le soin de le réaliser. Avec un storyboard entièrement ficelé, Scott s'attelle à la tâche en s'inspirant de l'iconographie expressionniste créée par Fritz Lang pour *Metropolis*

375Nous reportons le texte entier: « I was commissioned to do a story about the young Apple team, and at the same time, a visual session with Steve Jobs. What was really remarkable was getting into the corporate offices. It was completely what I would call anti-corporate. The creative team was this large extended family, incredibly energized and enthusiastic. People seemed to relate to each other with a level of informality that was sort of extraordinary. Steve would walk in, and I would see him in the background like this benevolent father - the first thing I got from him was that he was not getting involved at all in the shoot. He was watching very intently to see what was going on but didn't have a controlling hand in the thing. We were just sitting, talking about creativity and everyday stuff in his living room. I was beginning to build a level of intimacy with him, and then he rushed off, and came back in and plopped down in that pose. He spontaneously sat down with a Macintosh in his lap. I got the shot the first time. We did do a few more shots later on, and he even did a few yoga poses - he lifted his leg and put it over his shoulder– and I just thought we were two guys hanging out, chatting away, and enjoying the relationship. It wasn't like there was a conceptualization here - this was completely off the cuff, spontaneity that we never thought would become a magazine image. Steve had a sense of humor and was very curious and appreciative of creativity in other people. I found him completely open and himself. I didn't pick up any arrogance or superiority - he was just being himself, having a great time. It felt like, when we were hanging out, chatting in that lounge, that we were old time buddies, without any hierarchical relationship. As a photographer, I do give direction, but Steve was up for doing anything. We ended up lying on the ground, drinking beer and the images created themselves ». Norman SEEFF, *Behind the Cover: Steve Jobs*, publié le 6 octobre 2011 dans *Time.* (En ligne: https://time.com/3781555/behind-the-cover-steve-jobs/).

(1927). Mais le cadre où se déroule l'action n'est plus le travail en usine : une horde d'humains-zombies, marchant au pas, alignés et uniformisés, sans individualité aucune, se rend dans une sorte de salle de cinéma pour voir et écouter, depuis leur position assise, obéissante et passive, celui qu'on reconnaît être le personnage du Big Brother de *1984* de George Orwell. C'est alors qu'une jeune figure féminine athlétique, ayant échappé par sa dextérité aux prises des surveillants, pénètre dans la salle et à l'aide d'un marteau réduit en morceaux l'écran sur lequel l'image du Big Brother s'affichait. Une pancarte annonce alors : « Le 24 janvier, Apple Computer lancera Macintosh. Et vous verrez pourquoi

Figure 17. Norman SEEFF, Clichés de la session photo pour le magazine *Times* (1984) publiées après la mort de Steve Jobs en 2012. Source: *Tom's guide*, 2012 https://www.tomsguide.fr/des-photos-inedites-de-steve-jobs-publiees/

1984 ne ressemblera pas à *1984* », avant que le spot ne se termine sur le logo pomme multicolore de la marque. Nous ne pouvons pas ici rentrer dans les détails de la réussite de ce spot, tout particulièrement du point de vue de sa stratégie de diffusion, présentant des choix fort innovateurs vis-à-vis du paysage marketing de l'époque. Ce qui nous intéresse est en revanche le message du spot, dans la mesure où il nous informe de la manière dont Apple communique à propos de son éthique et sa politique : l'entreprise se présente en effet comme la propre incarnation du « post-média ». Parce que le Macintosh est le premier ordinateur personnel pourvu d'interface graphique et de logiciels qui ne nécessitent plus des connaissances en informatique, il est d'une certaine manière également le plus démocratique, ce qui rend enfin concrète la fin de la passivité médiatique où nous plongeait la télévision - instrument centralisé et autoritaire dont on ne tient pas ficelles. A l'inverse, en permettant de réaliser ses images et ses textes, le Macintosh permet de donner libre cours à une expression de soi, au fleurissement de la créativité, à l'avènement de la singularité dans un paysage de subjectivités standardisées. La fraîcheur de la nouveauté technologique est ainsi associée à l'image d'un radieux avenir : Apple offre à la fois le rêve et les moyens de le réaliser, en mettant généreusement à la disposition de tous les instruments d'une libération vis-à-vis de l'homologation aux modèles subjectifs de l'Amérique des pères.

Figure 18. Ridley SCOTT, *Apple MacIntoch's Spot*, Chiat\Day, https://www.dailymotion.com/video/x5gmsw

Au lendemain de la première diffusion du spot le standards de Chiat\Day et de Apple sont littéralement pris d'assaut, dans les mois qui le suivent l'entreprise enregistre des ventes à 70000 exemplaires. Mais la vision manichéenne de *1984* ne parvient pas à convaincre tout le monde. Pour les hackers, une telle version de la liberté relève tout au plus de la mascarade. Lors de la mort subite de Steve Jobs en 2011, le programmateur Richard Stallman, chef de file des militants du logiciel libre (les « libristes »), dira ainsi du personnage qu'il a été « le pionnier de l'ordinateur comme une prison cool, conçue pour couper les imbéciles de leur liberté[376] ». Derrière la sévérité d'un tel jugement, se tient l'exigence de dépasser ce qu'on pourrait nommer le « paradoxe de la troisième informatique » : alors que les conditions sont enfin données pour qu'une culture technique du bricolage soit à la portée de tout le monde à partir de son pc, et non juste à la portée de quelques hackers au sein d'un laboratoire universitaire face à des machines faisant la taille d'une chambre, le verrouillage du code, l'opacité des boîtiers des machines, mais tout aussi bien la traduction du code en interfaces graphiques impénétrables, donnent lieu à *un véritable rendez-vous manqué avec la réappropriation des savoirs techniques*. En peuplant la vie de millions d'usagers occidentaux, en répondant à l'appellatif bienveillant de société conviviale, en misant sur l'hybridation technique comme une affaire avant tout utile au devenir des sociétés, la troisième informatique ne passe pas d'une logique du profit se servant hypocritement des drapeaux post-médiatiques. A l'hypothèse d'un primat de l'économie sur la technique, Broca substitue ainsi celle d'une causalité circulaire, entretenant *sur fond de capitalisme* le cercle vicieux de l'aliénation :

> Les nouveaux utilisateurs n'ont spontanément *aucun désir* d'étudier et de modifier le code source, étant donné qu'ils ne disposent pas des compétences nécessaires pour le faire. Les industriels s'en accommodent très bien, puisque la fermeture des logiciels est au fondement de leur modèle commercial. *Une forme de causalité circulaire se met ainsi en place* : le manque de compétence informatique du grand public favorise la clôture du code source, laquelle entretient cette incompétence en interdisant aux utilisateurs de comprendre le fonctionnement des programmes qu'ils utilisent[377].

Cette absence de « désir » vis-à-vis du schème d'action des objets techniques s'avère inversement proportionnel à l'accroissement du désir que ces objets éveillent quant à leurs fonctionnalités « prêtes-à-porter ». La massification du marché informatique rend la

376 « Steve Jobs, the pioneer of the computer as a jail made cool, designed to sever fools from their freedom, has died », Richard STALLMAN, « 2011/ July - October Political Notes - Richard Stallman" Site personnel de l'auteur - 6 oct 2011 https://stallman.org/archives/2011-jul-oct.html

377 Sébastien BROCA, *Utopie du logiciel libre*, *op. cit.*, p. 134.

compétence technique vaine, si ce n'est encombrante. De leur côté, les entreprises font de cette paresse le socle d'un marché qui finit par inclure une nécessaire intervention en post-production (panne de matériel, bug du système d'exploitation, obsolescence programmés des logiciels). Ce dont Apple, plus encore que Microsoft, est spécialiste :

> En matière informatique, l'entreprise à la pomme est devenue le symbole des technologies *qui rendent les utilisateurs infirmes en les maintenant dans des prisons dorées*. Si les libristes reconnaissent assez unanimement la qualité et le confort d'utilisation des produits de la marque, ils dénoncent le fait que ceux-ci soient des « boîtes noires ». Simples, élégants et ergonomiques – au point de faire parfois l'objet d'un véritable culte – ils seraient aussi *infantilisants en favorisant un rapport passif à la technique*[378].

Pour renouer avec le projet d'une désaliénation technique véritable, pouvant offrir les conditions de l'exercice d'une liberté comprise en termes d'autonomie technique d'une vie avec les machines, la boîte noire (*blackbox*) devient le symbole de ce qu'il faut pénétrer et détruire, en la convertissant en un objet clair et lisible.

Premièrement, parce qu'il serait faux de croire que nous avons affaire à un simple glissement du terrain de l'exercice de la créativité, de la créativité *sur les machines* à une créativité *à l'aide des machines*. C'est ce que montre le philosophe des médias Vilèm Flusser, dans un texte fort utile au questionnement que nous menons quant au type de subjectivation qui découle de l'hybridation technique, à savoir *Pour une philosophie de la photographie,* rédigé lors de cette décisive année 1984. Déplorant les effets sociaux induits par la télévision en sa qualité de médium centralisé et « opaque », Flusser chérissait tout particulièrement l'idée d'une « révolution télématique », susceptible de conduire le monde contemporain à une plus grande participation démocratique du fait d'une décentralisation des instances de production des contenus et de l'élaboration de ce qui circule dans nos réseaux par tout un chacun. Or, si le philosophe ne démord jamais d'une telle possibilité, rejoignant en cela les rangs des partisans les plus convaincus du post-média, il ne se montre pas pour autant naïf quant aux possibilités réelles d'une telle « révolution » au sein d'une société où règnent les intérêts économiques identifiables avec ceux du capitalisme industriel et post-industriel. Ses propos pétris d'espoir se trouvent ainsi pondérés dans ce texte sur la photographie au moyen de l'argumentaire suivant :

a) Nous vivons dans un univers d'images techniques, qui diffèrent des images traditionnelles pour être des images composées de bits informationnels et d'éléments ponctuels, nécessitant pour être vues et comprises d'appareils spécifiques, dont l'objectif est de les recomposer par computation en des images-représentations. b) En ces

378 Ibidem, p. 137.

conditions, caractéristiques de notre phase historique, les appareils techniques se trouvent investis d'un travail de décodage de la toute première importance, mais qui n'est plus compréhensible si ce n'est pour celui qui programme les appareils. c) A la fois « biens de consommations » et « outils » pour la production de biens d'un genre nouveau (les informations visuelles), les appareils répondent à un programme social déterminé, celui de la logique commerciale. d) Raison pour laquelle, heureux avec nos appareils photographiques à la main, nous ne faisons qu'exécuter des tâches qui sont celles préalablement définies dans le programme de l'appareil par le développeur :

> Tout se passe comme si le photographe pouvait choisir librement, comme si l'appareil répondait à son intention. Cependant, le choix demeure limité aux catégories de l'appareil, et la liberté du photographe reste une liberté programmée. L'appareil fonctionne en fonction de l'intention du photographe ; mais cette fonction fonctionne elle-même en fonction du programme de l'appareil. Bien entendu, le photographe peut toujours inventer de nouvelles catégories. Mais dans ce cas, il saute hors du geste photographique, *dans le métaprogramme de l'industrie photographique ou de la maison de fabrication où sont programmés les appareils photo*[379].

La mise en perspective de la créativité artistique à partir d'une considération de l'appareil technique comme d'un objet à valeur commerciale – c'est-à-dire un objet pouvant être amélioré et ainsi évoluer dans le parc industriel des appareils, se disputant sa part de marché par des fonctionnalités originales, nous semble un point d'analyse extrêmement riche qui vient corroborer la nécessité de penser la subjectivation technique de l'ère post-média à l'aune d'une analyse économique du capitalisme et plus précisément à l'aune du *point aveugle de la propriété des appareils*. La combinatoire des possibilités offertes par l'appareil n'étant pas infinie, la soi-disant « créativité du photographe » évoque l'image d'un jeu d'enfants se déroulant dans une minuscule aire de jeux, ou encore « les prisons dorées » citées par Broca pour décrire la stratégie de Apple. Une chance pour la créativité est toutefois laissée ouverte par Flusser dans l'extrait, celle de rejoindre le lieu où les appareils sont conçus et fabriqués, ce qui revient à briser le boîtier noir de l'appareil photo, de la télévision ou de l'ordinateur :

> Aucun appareil photo correctement programmé ne peut être percé à jour par un photographe, ni même par la totalité de tous les photographes. C'est une *black box*. Et pour le photographe, c'est justement le noir de la boîte qui constitue le motif à photographier. Même si, dans sa quête de possibilités, il se perd à l'intérieur de l'appareil, il peut maîtriser la boîte. Car il sait comment alimenter l'appareil (il connaît l'*input* de la boîte) et sait également comment l'amener à cracher des

379Vilèm FLUSSER, *Pour une philosophie de la photographie (Essai),* Belval, Circé, 1983, p. 39.

photographies (il connaît l'*output* de la boîte)[380].

La mobilisation du langage de la cybernétique, avec la valorisation d'une dimension presque organique entre le photographe et sa machine - la connaissant depuis l'intérieur au point de s'y perdre, offre un contre-point valide à l'emboîtement hiérarchique de programmes et de métaprogrammes qui donne à ce texte des accents ouvertement kafkaïens[381]. La maîtrise de la blackbox n'est pas de l'ordre du mirage : par-delà le problème de la propriété des appareils, de la propriété des usines qui fabriquent le hardware, des savoirs nécessaires aux softwares, du parc industriel lui-même, une brèche de liberté peut exister qui ne contente pas d'exécuter les possibilités renfermées dans l'appareil, mais qui ouvre littéralement le boîtier pour en explorer les propriétés et ainsi exercer une créativité libre *effective*.

Toutefois, l'une des principales difficultés est que les secrets de la boîte noire sont très bien gardés en raison des intérêts économiques qui s'y cristallisent. Ouvrir la boîte noire revient *ipso facto* à se positionner contre les propriétaires, à remettre en question le noyau savoir-pouvoir qui se forme à l'occasion de la rencontre non fortuite entre les ingénieurs (détenteurs d'un savoir sur les appareils) et les propriétaires (détenteurs d'un pouvoir de fabrication des appareils). L'évidence de cette conclusion se trouve au centre des préoccupations de l'informaticien Richard Stallman, qui va déterminer le parcours singulier que celui-ci entreprend dans un paysage micro-informatique semé d'embûches. De l'Est (Cambridge) à l'Ouest (San Francisco, Palo Alto) en passant par le centre (Albuquerque), l'Amérique des années 70/80 semble en effet littéralement traversée par les dynamiques du tournant capitaliste. Alors étudiant à Harvard, mais hacker à ses heures perdues au sein du *AI Lab* du MIT qui avait vu émerger la première génération de hackers, très profondément rattaché à l'éthique du partage qui s'y était créée, Stallman se confronte au début des années 80 à une expérience qui marquera le début de son engagement. Voulant résoudre des problèmes de bourrage de l'imprimante de son laboratoire, il apprend que le code source du pilote est inaccessible. Décidé à remédier au basculement inexorable du monde de l'informatique de l'Université vers l'Entreprise, Stallman s'attelle à la conception d'un système d'exploitation qui puisse préserver et perpétuer l'éthique communautaire des hackers. En 1983 est donc lancé le *Projet GNU*, que la création de la *Free Software Foundation* pourvoit d'un statut juridique en 1985.

380Ibidem, p. 30.

381« En d'autres termes, les fonctionnaires sont maîtres d'un jeu pour lequel ils ne sauraient être compétents. Kafka. » Ibidem, p. 30.

Dans les textes publiés sur la plateforme Usenet qui servent à dessiner les lignes théoriques et éthiques du projet, celui-ci se trouve encadré par quatre libertés fondamentales (utilisation, copie, modification et distribution). Comme Stallman le précise à maintes reprises, GNU s'attaque moins à la propriété qu'à la logique de fermeture du code source par le logiciel propriétaire - différant en ceci du *freeware* qui fait circuler gratuitement un logiciel propriétaire même sans le code source. L'adjectif « free » de « Free Software » renvoie à la liberté bien plus qu'à la gratuité : libre est celui qui peut accéder à la *blackbox*, qui dispose des conditions pour le comprendre et l'adapter à ses besoins, qui peut le partager sans les entraves juridiques du « copyright ». Une acception de la liberté qui se justifie comme suit :

> Quand les utilisateurs ne contrôlent pas le programme, c'est le programme qui contrôle les utilisateurs. Le développeur contrôle le programme, et par ce biais, contrôle les utilisateurs. Ce programme non libre, ou « privateur », devient donc *l'instrument d'un pouvoir injuste*[382].

Mais il n'en reste pas moins que cette logique « privative » est une conséquence directe de la propriété - et d'une propriété que Stallman identifie sans difficultés avec Microsoft et Apple :

> Avec le logiciel il existe deux possibilités : soit l'utilisateur contrôle le programme, soit c'est le programme qui contrôle l'utilisateur. Dans le premier cas, nous l'appelons « logiciel libre », libre comme l'air, parce que si les utilisateurs possèdent certaines libertés essentielles, ils ont le contrôle effectif du logiciel. Nous l'appelons aussi libre pour souligner qu'il s'agit de liberté, non de prix. Dans le second cas, c'est un logiciel privateur. Windows et MacOS sont privateurs, de même qu'iOS, le logiciel de l'iPhone. *Un système d'exploitation comme ceux-là contrôle ses utilisateurs, et une entreprise contrôle le système*[383].

Ou pour le dire autrement : alors qu'un logiciel libre n'est pas forcément gratuit, les logiciels propriétaires sont de fait toujours payants. Il devient dès lors impossible d'esquiver le problème d'un positionnement vis-à-vis des stratégies capitalistes. Or, c'est ce que pourtant fait Stallman. Au lieu d'aller jusqu'aux dernières conséquences de la logique privative, il s'embourbe dans des arguments en défense de la liberté d'expression et de la protection des données personnelles des usagers, comme si la démocratie qu'il appelait de ses vœux n'était pas menacée par la manière de procéder du propre capitalisme. Dans un article de 2015, « Les deux critiques du capitalisme numérique »,

382 Richard STALLMAN, « Qu'est-ce le logiciel libre? », Système d'exploitation GNU. (En ligne: https://www.gnu.org/philosophy/free-sw.html).
383 Ibidem.

Sébastien Broca revient sur cette ambiguïté fondamentale dans l'attitude du célèbre informaticien. Si elle est définitivement levée par le mouvement *open source* initié par le finlandais Linus Torvalds avec qui le *Projet GNU* fusionne en 1994, elle le sera paradoxalement dans un sens favorable au capitalisme – ce qui fait rétrospectivement lire le manifeste de Stallman comme l'un de ces « modèles économiques innovants » de la fin du 20ème siècle :

> Michael Tiemann, aujourd'hui cadre dirigeant chez Red Hat, a adéquatement résumé l'esprit de l'open source en décrivant la manière dont il reçut le « manifeste GNU », l'un des textes fondateurs du logiciel libre : « Cela ressemblait à de la polémique socialiste mais j'y ai vu quelque chose de différent. J'y ai vu un business plan caché » (Tiemann, cité dans Stallman, Williams, Masutti, 2010, 181). Ainsi, le mouvement open source n'a pas créé une nouvelle catégorie de logiciels, mais *une nouvelle rhétorique pour favoriser l'adoption des logiciels libres par les entreprises et susciter l'émergence de modèles économiques innovants*[384].

La perruque (2). Expérimentations technico-politiques : devenir média !

Pour rendre compte de cette apparente contradiction, Manuel Castells souligne que les changements sociaux induits par l'électronique se trouvent de fait étrangement dissociées de leur charge politique antagoniste :

> Malgré le rôle décisif des financements et des marchés militaires dans la genèse de l'industrie électronique pendant les années 1940 à 1960, l'épanouissement technique qui se produisit au début des années 1970 se rattache à la culture de la liberté, de l'innovation individuelle et de l'esprit d'entreprise né sur les campus américains pendant la décennie précédente. Ce modèle était moins politique – la Silicon Valley étant alors (et aujourd'hui encore) un solide bastion conservateur, et la plupart de ses innovateurs indifférents à la politique – que social, par sa propension à rompre avec les schémas établis de comportement, tant dans la société en général que dans le monde des affaires[385].

Autrement dit, au rendez-vous manqué avec la réappropriation des savoirs techniques vient s'en ajouter un deuxième : *celui avec la portée anticapitaliste du geste de réappropriation*, qui seul permettrait de qualifier les opérations que l'on réalise avec les machines techniques de « travail en perruque » et le hacking de « machine radicale ». A rien ne sert une maîtrise du mode d'emploi de la machine en sa qualité de machine fabriquée au sein et en vue d'un mode de production capitaliste, si on ne traque pas par

384 Sébastien BROCA, « Les deux critiques du capitalisme numérique », 2015, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01137521. Sur l'émergence de ces modèles économiques innovants, nous reviendrons au chapitre 5 de la présente étude.

385 Manuel CASTELLS, *L'ère de l'information 1. La société en réseaux*, *op. cit.*, p. 28.

cette maîtrise « le mode d'emploi social » qui en justifie l'existence. Ouvrir la blackbox, pénétrer les arcanes du mécanisme des appareils, créer des fonctionnalités nouvelles, ainsi que le voudrait Flusser, ne vaut que si on crée en même temps de *nouveaux usages sociaux*. C'est le principal point défendu par Benjamin lors d'une allocution donnée à l'Institut pour l'étude du fascisme de Paris en avril 1934 et restituée dans le brillant article « L'auteur comme producteur » (*Écrits sur Brecht*)[386]. Dans ce qu'on devine être un bilan amer de la manière dont les forces progressistes allemandes ont opéré durant les années de la République de Weimar, contraintes qu'elles sont dès lors d'assister les bras ballants à la montée du national-socialisme, Benjamin cite l'action du poète Serguei Tretiakov au sein des premiers kolkhozes, ainsi que le théâtre épique de Bertolt Brecht, pour faire valoir qu'une maîtrise des techniques peut se mettre au service d'un projet de société révolutionnaire. Il n'y a pas, comme on a pu le dire, un « optimisme technique » qui table sur le « potentiel progressiste des mass-médias » – qu'on retrouverait tant dans l'essai de Brecht *Théorie de la radio* (1932)[387] que dans *L œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936) de Benjamin. Car, insiste ce dernier, il n'est nullement question de divulguer des contenus révolutionnaires (ce qu'il désigne par le terme « tendance ») en utilisant *telles quelles* les techniques mises au point par la bourgeoisie. Il faut créer des techniques appropriées à l'avènement d'une société nouvelle, et donc s'emparer des instruments et des techniques qui existent déjà, afin d'en *modifier la fonction* :

> Pour désigner la transformation des formes de production et des outils dans le sens d'une intelligence progressiste – donc intéressée à la libération des moyens de production, donc utile dans la lutte des classes, Brecht a forgé le concept de *changement de fonction* (*Umfunktionierung*). Il a le premier soulevé, à destination de l'intellectuel, une exigence à longue portée : de *ne pas approvisionner l'appareil de production sans le transformer simultanément,* selon les normes du possible, dans le sens du socialisme[388].

Un clair exemple de ce « changement de fonction » nous est fourni dans le texte par la presse soviétique. Alors que la presse maintient la séparation conventionnelle entre l'auteur et le lecteur, elle devient sous l'impulsion des écrivains qui épousent le projet de société des Soviets le lieu d'une expérimentation sociale et technique : « celui qui lit est

386 Walter BENJAMIN, « L'auteur comme producteur. Allocution à l'institut pour l'étude du fascisme à paris, le 27 avril 1934 », dans *Essais sur Brecht,* coll. « Hors collection », Paris, La Fabrique, 2003, pp. 122-144.

387 Bertold BRECHT, « Théorie de la radio » *Ecrits sur la littérature et l'art 1,* Paris, Éditions de L'Arche, 1970.

388 Walter BENJAMIN, « L'auteur comme producteur. Allocution à l'institut pour l'étude du fascisme à paris, le 27 avril 1934 », *op. cit.*, p. 124.

prêt à chaque instant à devenir quelqu'un qui écrit » dit Benjamin, en marquant par-là une réversibilité des rôles proprement inédite dans le domaine de la presse écrite. L'apprivoisement de l'appareil de production coïncide ainsi avec *la transformation de sa fonction*, c'est-à-dire avec la manière dont il est censé fonctionner : décloisonnant les compétences, privilégiant la participation généralisée à l'exécution professionnelle d'une tâche, le projet socialiste requiert de la part de l'écrivain, mais aussi du photographe, du cinéaste, du peintre ou de l'architecte, de renoncer au statut (bourgeois) d'artiste par l'initiation de tous aux techniques qui seraient sa prérogative. Seulement alors il peut être jugé *comme un producteur*, c'est-à-dire *sur la base de sa position au sein des rapports de production,* et non plus simplement sur la base d'opinions politiques d'appui ou de sympathie envers les classes les plus déshéritées, tout en maintenant les appareils qui lui offrent une place de choix dans l'échiquier social. De l'autre côté, le projet socialiste requiert une prise de position de la part des usagers de la presse : le changement de fonction passe par une remise en question de la position passive et réceptive du spectateur/lecteur. Il ne suffit pas que les auteurs deviennent des producteurs, il faut encore que tout le monde s'engage dans le processus productif et crée de la sorte les conditions d'une « libération des moyens de production »[389].

La propriété des moyens de production revient ainsi une fois de plus comme un enjeu de taille, dont il est impossible de faire l'économie pour penser notre relation aux objets techniques depuis une perspective progressiste. Mais tandis que Simondon et Flusser la subordonnent à la désaliénation et à la créativité techniques – en affirmant que par-delà l'appartenance des machines au mode de production capitaliste nous pouvons inventer une relation émancipée aux techniques, Benjamin laisse entendre que les deux termes ne sont pas extrinsèques : c'est en se servant des machines *en tant que producteurs* (producteurs de contenus et producteurs de nouvelles manières de les produire) *que nous pouvons instaurer une conflictualité dans la sphère de la production*. En clé contemporaine, l'argumentaire pourrait être compris comme suit : la fabrication des machines est certes hors d'atteinte, la création des logiciels très difficilement maîtrisable par des non-spécialistes du code, mais un « changement de fonction » peut malgré tout être envisagé

389 Ce que Bertolt BRECHT préconise tout aussi bien pour la radio : « La radio pourrait-être le plus formidable appareil de communication qu'on puisse imaginer pour la vie publique, un énorme système de canalisation [un réseau] ou plutôt elle pourrait l'être si elle savait non seulement émettre mais recevoir, non seulement faire écouter l'auditeur mais le faire parler, ne pas l'isoler mais le mettre en relation avec les autres. Il faudrait alors que la radio, abandonnant son activité de fournisseur, organise cet approvisionnement par les auditeurs eux-mêmes ». Bertolt BRECHT, « Propositions au directeur de la radio » (1927), É*crits sur la littérature et l'art 1,* Éditions de L'Arche, 1970, pp. 137-138.

qui concerne les *usages sociaux* que nous faisons de ces machines. Selon la définition classique qu'en donne la sociologie, un « usage social » désigne une pratique d'utilisation d'un outil ou d'un service qui s'est généralisée à l'échelle d'une société, au point de devenir régulière et diffuse, intégrée à la fois aux sphères du travail, de la vie quotidienne et à la sphère domestique. Mais cette notion sert aussi à nommer la confrontation entre la technique de la machine, telle qu'elle a été conçue par ses programmeurs, et l'intérêt matériel et symbolique de l'usager qui l'investit à partir de ses pratiques préexistantes, de son savoir-faire ou de son appartenance sociale à un groupe. Or, parce que l'usager qui s'empare d'un outil ne le fait ni naïvement ni indépendamment de tout ce qui le définit comme un individu social avant l'apparition d'un nouvel outil, cette confrontation peut s'avérer conflictuelle, donnant lieu à des appropriations qui bafouent tout paradigme techniciste qui veut que l'usager soit un consommateur du service proposé et tel qu'il est proposé. Dressant la genèse de la branche nommée « sociologie des usages » au moment de la diffusion des techniques de l'information et de la communication (TIC) - et en premier lieu de la micro-informatique, la sociologue Josiane Jouët rappelle ainsi qu'une « socialisation de la technique » n'est pas réductible à une « approche infrastructurelle », centrée sur l'emploi et attentive aux dimensions de prescriptions d'usage incorporées dans la conception matérielle de l'objet. L'usage est tout aussi bien un « construit social » quand on le resitue dans l'ensemble des pratiques sociales pour observer la manière dont il reconfigure le lien social, dont il s'inscrit au sein de rapports sociaux préexistants ou encore dont il débouche sur toute une panoplie de pratiques de subjectivations[390] :

> L'usager n'est plus un simple consommateur passif de produits et services qui lui sont offerts, même s'il garde bien évidemment sa qualité d'agent économique ; *il devient un acteur*. L'usage social des moyens de communication (médias de masse, nouvelles technologies) repose toujours sur une forme d'appropriation, *l'usager construisant ses usages* selon ses sources d'intérêts[391].

Le changement de posture de l'usager, de consommateur à acteur, se fait certes dans un cadre de possibilités limitées par l'industrie, mais les études de terrain font émerger des exemples clairs de « *négociation* entre l'utilisateur et la technique », des « micro-adaptations empiriques ». Les outils théoriques de Michel de Certeau quant aux « manières de faire », formes d'inventivité de l'ordinaire, sont convoqués souvent par la

390 JOUET Josiane, « Retour critique sur la sociologie des usages », *Communiquer à l'ère des réseaux,, Réseaux*, vol. 18, n°100, 2000. pp. 487-521. Voir aussi Robert BOURE (dir.), *Mondes sociaux, Magazine de sciences humaines et sociales*, Dossier « Les usages sociaux du numériques » (en ligne: https://sms.hypotheses.org/3340).

391 Ibidem, p. 502.

sociologie pour décrire ces « microrésistances à l'imposition de normes »[392]- avec une certaine lucidité quant au degré de dissidence et de radicalité de ces pratiques, comme le montre le maintien de la césure conceptuelle entre une « stratégie » visant le renversement du mode de production capitaliste, et des « tactiques » qui se taillent en son sein des marges de manœuvre :

> La plasticité des usages n'apparaît pas infinie et l'on repère des applications dominantes qui se conforment aux prescriptions d'usage. Ainsi, l'usager fait-il souvent *moins preuve de stratégies d'autonomie qu'il ne déploie des tactiques d'appropriation* dans la construction de modèles d'usage spécifiques qui reposent sur une combinaison particulière, un « agencement propre » des fonctionnalités de la machine et des applications[393].

Une analyse des usages sociaux des nouvelles technologies et des nouveaux modèles de sociabilité qu'ils secrètent montre ainsi qu'un usage social relève moins de l'*usage* que de la *production* au sens où Benjamin l'entend, à savoir : la *création de nouveaux modes d'emploi*, de la machine technique comme de la machine sociale.

La diffusion à large échelle du réseau informatique, connu sous le nom d'Internet, nous semble illustrer de manière paradigmatique la force d'une telle confrontation entre une technique et la manière dont les usages « dérivent » des fonctions sociales dont on l'avait chargée au moment de son élaboration. Mis au point au début des années 60 dans les couloirs du MIT par l'informaticien Joseph Carl Robnett Licklider, le réseau naît avant tout comme un outil visant à assurer les communications au sein des services de l'US Air Force. Embauché par l'ARPA (*Defense Advanced Research Projects Agency*), Licklider développe conjointement et parallèlement à d'autres ingénieurs et informaticiens (notamment Tomlinson, Roberts et Kahn[394]) la manière de réaliser le transfert de données électroniques à longue distance non seulement entre deux appareils - à l'instar des terminaux du téléphone ou du télégraphe (NCP ou protocole de communication poste-à-poste, 1971), mais aussi entre plusieurs ordinateurs simultanément, par une connexion entre différents terminaux (TCP ou protocole de contrôle de transmissions, 1973). Le développement d'une telle architecture réticulaire pour l'envoi du courrier électronique, le partage de fichiers pair-à-pair, la messagerie

392 Ibidem, p. 496

393 Ibidem, p. 502.

394 Anne MUSQUERE, « De la science-fiction aux systèmes opérationnels », Air et Cosmos n° 2135, 25 juillet 2008.

instantanée et le partage d'un même ordinateur depuis les terminaux individuels (le « time-sharing ») sont les premières fonctionnalités mises au point dans le cadre du programme « Arpanet », censées servir lors d'une hypothétique attaque de l'Union soviétique dans le contexte de la Guerre Froide. Mais l'intérêt qu'elles suscitent dès les débuts auprès des universitaires qui les ont élaborées (et en premier Licklider lui-même), pour ce qu'elles autorisent en termes d'échanges, de collaboration et de communication entre les Universités, se présente comme un argument valide à la « cession » de ce nouveau système de communication à un usage civil. En 1980, Arpanet se divise donc en deux réseaux distincts, l'un militaire (MILNET), l'autre universitaire (NSFnet). La mise en place du système hypertexte *World Wide Web* par un groupe de chercheurs du Centre européen pour le recherche nucléaire (CERN) dirigé par Tim Berners-Lee et Robert Cailliau, achève ce mouvement de bascule du militaire vers le civil et marque le début d'une multiplication très importante des usages sociaux du numérique. Comme le note Manuel Castells,

> En 1990, utiliser Internet demeurait délicat pour les non-initiés. La capacité de transmission graphique était encore très limitée et il était extrêmement difficile de localiser et d'en extraire des informations. Un nouveau bond technologique propulsa Internet au cœur de la société : le *world wide web*, application organisant les sites par thème, et non plus géographiquement, et permettant aux usagers de rechercher aisément les informations désirées. (…) *S'inspirant, non de la tradition d'Arpanet, mais de la culture hacker des années 70*, ils (Tim Berners-Lee et Robert Cailliau) se servent notamment des travaux de Ted Nelson qui, en 1974, dans un opuscule intitulé *Computer Lib*, avait exhorté les gens à *s'emparer du nouveau pouvoir informatique et à l'utiliser à leur propre avantage*[395].

De la communication entre pôles universitaires l'on passe ainsi à celle entre individus connectés, puis au divertissement et à l'expression de soi via les blogs à la fin des années 1990 (Myspace, Wordpress), puis à l'émergence d'un nouveau type de relations sociales grâce aux « réseaux sociaux » à partir de 2004 (facebook, Twitter ou Instagram). Se trouvent de cette manière jetés les fondements de ce que Manuel Castells nomme la « société en réseaux », prêts à bouleverser les cadres au sein desquels la vie sociale se déroulait jusqu'à la fin du 20ème siècle à commencer par des éléments aussi fondamentaux que la perception de l'espace et du temps[396]. Si les médias de masse et les grandes entreprises se saisissent immédiatement des nouvelles coordonnées d'une société

395 Manuel CASTELLS, *L'ère de l'information 1. La société en réseaux*, *op. cit.*, p. 78-79.

396 Un travail plus spécifiquement tourné vers le réseautage a été réalisé par de nombreux sociologues à mesure qu'une telle société en réseaux se mettait en place. Nous avons consulté l'ouvrage de Claire BIDART, Alain DEGENNE, Michel GROSSETTI, *La vie en réseau. Dynamique des relations sociales*, Paris, PUF, 2011.

connectée, grâce à des outils en eux-mêmes assez malléables pour donner lieu à une évolution rapide des usages, les espoirs des informaticiens du CERN concernant la naissance d'un vaste projet social ne seront pas totalement déçus. En effet, à côté des champs d'application tels la création de pages dédiées aux entreprises, la diffusion d'informations à une échelle devenue planétaire et le commerce en ligne, nous assistons à l'éclosion d'une véritable « citoyenneté diffuse » qui existe et agit sur la toile à travers des pratiques aussi diverses que le débat ouvert sur un projet, l'organisation d'événements et de rencontres qui auront lieu physiquement ou encore la pétition en ligne. Le réseau ATTAC, mobilisé pour un contrôle démocratique des marchés financiers et contre les politiques néo-libérales qui délitent les droits sociaux et l'environnement, sera à partir de 1998 présent en trente-huit pays et finira par constituer un modèle transversal, inspirant des initiatives du même type. En exploitant les ressorts de l'information et de la communication du web, l'activisme inaugure ainsi un usage social d'un type particulier, qui détourne la fonction de la microinformatique et de l'Internet sur la base de ses convictions politiques. On ne saurait évidemment ici rentrer dans le détail de l'histoire du « cyberactivisme », ni préciser les enjeux dont il est porteur ou les nombreux problèmes qu'il pose au regard d'une forme plus traditionnelle d'activisme[397]. Nous aurons l'occasion de présenter dans le prochain chapitre quelques exemples de collectifs qui ont tout particulièrement exploité l'impact engendré par la dimension multimédia de la toile (texte, images fixes et images en mouvement) mise au point par le programme *Mosaïc* en 1992. Mais il nous semble important de marquer d'ores et déjà que dans le prolongement de l'esprit des médias communautaires des années 1970 - dont les prémices pourraient remonter à la mouvance de l'Agitprop russe des années 1920 à laquelle Brecht et Benjamin font référence, « les usages militants de l'Internet » (Blondeau et Allard) constituent à notre sens l'une des manifestations les plus abouties du post-média. Du fait d'une décentralisation par rapport aux grandes instances productives d'information, du fait de la « destruction de la spécialisation de savoir et du monopole professionnel » (AO, 479), du fait d'un bricolage qui remet en question la concentration de la technologie dans les mains des propriétaires des moyens de production, certes. Mais surtout *en raison de l'investissement libidinal qui anime la démarche.* C'est la « machine désirante » qui autorise un basculement vers *un autre régime de la machine*. Ce qui signifie que le régime post-média n'est pas ou en tout cas n'est pas seulement une affaire de technicité, résultant de ce que les nouvelles technologies autorisent en termes d'appropriation et de subjectivation

397 Pour une analyse sociologique détaillée du cyberactivisme, voir Olivier BLONDEAU et Laurence ALLARD, *Devenir média, L'activisme sur Internet, entre défection et expérimentation*, *op. cit*., L'ouvrage, s'ouvre sur une citation de Félix Guattari : « Chaque génération dispose des médias qu'elle mérite ».

pour ses usagers. Il est surtout une affaire *d'autres désirs* et donc d'une réorientation des usages des machines techniques.

Dans *L'Anti-Oedipe*, Deleuze et Guattari ont distingué « quatre grandes attitudes autour de la machine », que les artistes ont contribué à rendre autonomes: 1) l'exaltation futuriste de l'Homme Nouveau lors de la première décennie fasciste, 2) le constructivisme russe adossé à la collectivisation des moyens de production en Union soviétique, 3) l'anti-machinisme humaniste tel qu'il est exemplifié par *Les temps modernes* de Chaplin, 4) une « machinerie moléculaire dadaïste » associée aux noms de Goldberg, Tinguely, Schwitters, Duchamp et Keaton (AO, 477, 486). Deux points méritent commentaire. Premièrement, le fait qu'il est partout question d'un rapport entre la machine désirante et la machine sociale *en tant qu'elle est productive*. Dans le cas du futurisme et du constructivisme il y a bien des désirs, mais qui existent *en fonction des rapports de production* – augmentation de la productivité et accroissement des forces productives d'un côté, avènement d'une société communiste grâce à une appropriation des machines techniques de l'autre. Ce rapport est dit « complexe » en ceci qu'il n'autorise pas une détermination de type idéologique, que nous faisons systématiquement glisser dans l'explication des phénomènes historiques du fascisme ou du communisme. Et cependant, découle de ce rapport une manière d'organiser le champ social et d'envisager les machines techniques *à l'horizon de la sphère du travail.* Aux antipodes, la machinerie dadaïste opère un « renversement comme révolution de désir *en soumettant les rapports de production à l'épreuve des pièces de la machine désirante* » (AO, 486). Renversement que l'on peut essayer d'expliquer comme suit : parce qu'elle est un « ensemble de pièces réellement distinctes qui fonctionnent ensemble *en tant que réellement distinctes* », la machine désirante possède une unité fonctionnelle, mais qui se relève parfaitement inadaptée à la poursuite *d'objectifs,* à l'exécution d'un *programme* de caractère économique et social. « La politique n'est pas le fort des dadaïstes » renchérissent les deux philosophes : c'est elle qui devra ménager sa place au sein d'une machine désirante en branle. Et si le problème est de savoir « comment obtenir un ensemble fonctionnel tout en cassant toutes les associations » (AO, 476), la réponse sera du côté de l'art : à savoir la création de machines qui ne laissent aucune place à l'imaginaire et au symbolique parce que « réelles », mais dont l'existence n'est soumise qu'à leur propre fonctionnement en acte, que ce soit du côté des sculptures cinétiques de Tinguely, de celui des personnages mécaniques de Keaton ou des objets du quotidien arrachés à leur fonctionnalité de Duchamp. L'attitude dadaïste se distingue des trois autres pour parvenir à débarrasser les machines techniques des

impératifs exogènes de la production. Un processus radical de déterritorialisation vis-à-vis d'Oedipe (et de Freud), mais aussi vis-à-vis du Capital (et de Marx). Mais, et c'est là le deuxième trait, l'insistance avec laquelle est marquée cette différence conduit Deleuze et Guattari d'une part à exclure la possibilité d'une production ou d'un « faire » qui se situe hors de la sphère du travail – tel que peut l'être celui des « makers » que nous venons de passer en revue, d'autre part à majorer l'aspect détraquant, destructif, voire *auto-saboteur* de la machine désirante. A la violence d'une mise à l'épreuve du champ social par le désir répondrait une violence qui se déploie contre la machine désirante elle-même (AO, 485). A l'encontre de ce qui est exposé en ces pages, nous souhaiterions faire l'hypothèse d'une machine désirante anti-capitaliste dont la charge libidinale donne lieu à une transformation de la machine sociale, et ceci *grâce à un usage politico-social des machines techniques qui ne soit pas coupé des rapports sociaux de production*, qui exige une prise de position vis-à-vis de ces rapports. Parce que le désir fait partie de l'infrastructure et possède une dimension productive, parce que les investissements libidinaux « correspondent » aux investissements d'intérêt sociaux et économiques, une machine désirante peut à la fois saboter *et construire*, défaire *et créer*, anti-produire *et produire*, durablement, sur un terrain qui n'est plus celui de l'art. Une « politique dadaïste » mue par un rapport désirant aux outils et au champ social.

Une telle hypothèse nous est suggérée par l'année 1994. Celle-ci marque le franchissement d'un seuil : au tâtonnement des usagers du web, enthousiastes quant à la nouveauté du système de communication mais encore timides sur ses exploitations possibles, suit une expérience technico-sociale d'envergure, un *modèle de superposition entre une logique technologique et une logique sociale du « réseau »* : celle qui émerge dans les territoires autonomes du Chiapas. Rappelons rapidement les faits. Formée clandestinement en 1983 dans les hauts plateaux du Chiapas à la frontière du Guatemala, l'Armée zapatiste de libération nationale (EZNL), faction révolutionnaire pour la défense des peuples indigènes de la région et de leurs droits sur les terres méso-américaines, s'insurge au 1er janvier 1994 en occupant les locaux du Palais municipal de San Cristobal de las Casas. Alors que tout semblait faire signe vers une énième révolte armée, celle de l'EZLN s'en distingue à la fois par un refus du maintien sur le long terme de son appareil militaire et par un refus du paradigme politique de la prise du pouvoir. Ainsi, après douze jours de guerre entre les combattants zapatistes et l'Armée mexicaine, l'on parvient à un premier dialogue avec les instances gouvernementales concernant une autonomie effective, administrative, politique *et économique*, des municipalités zapatistes

(« minicipios » et « caracoles »)[398]. Si ce dialogue n'a dans les faits jamais abouti, laissant alterner déboires et représailles à l'encontre des insurgés indigènes, le plus important nous semble se situer ailleurs, et plus exactement dans la manière dont le mouvement a eu l'intelligence de déjouer son identification à une lutte armée en faisant valoir sa dimension de lutte contre le néolibéralisme, son pillage des ressources naturelles et sa marchandisation des formes de vie ; dans la manière dont il a su déplacer l'attention internationale du Parlement mexicain vers les assemblées indigènes et leurs capacités à organiser la subsistance, la santé, l'éducation la justice - déplacement rendu possible *grâce à un usage spécifique de nouveaux moyens de communication et d'information*. L'icône cagoulée du *subcomandante* Marcos, dans l'interview qu'il concède au sociologue Yvon Le Bot, retranscrite dans *Le rêve zapatiste* (« Une guérilla post-moderne ? »), s'exprime en ces termes :

> Il y avait un espace nouveau, tellement nouveau que personne n'avait imaginé qu'une guérilla pourrait l'utiliser : Internet, la super-autoroute de l'information... Elle était destinée à favoriser le commerce, les flux des capitaux à travers les ordinateurs et les satellites d'un monde global. (…) Des gens nous ont mis sur Internet et le zapatisme a occupé cet espace auquel personne n'avait pensé et où il n'y a presque pas de contrôle. Le régime mexicain a gagné son prestige international dans les médias par le *contrôle de la production de l'information*, de la presse, des journaux télévisés, y compris le contrôle des journalistes par la corruption, la menace ou l'assassinat. Dans ce pays, on assassine les journalistes assez souvent. Pour le gouvernement, une information très grave qui fuit à l'extérieur par un *canal incontrôlable, rapide, efficace, c'est un coup très dur*. Le problème qui tracasse Gurria, c'est de devoir combattre une image qu'il ne peut pas contrôler directement à partir du Mexique *puisque l'information est déjà partout*[399].

« Changement de fonction » d'un outil au service du capitalisme post-industriel, création d'une information alternative aux médias de mèche avec l'État, aspect immédiatement international des plateformes susceptible de créer et d'élargir un réseau concret des soutiens : voici les éléments qui ont fait du zapatisme le premier mouvement altermondialiste, berceau d'idées et d'actions débouchant sur la création de ATTAC en 1998, sur les émeutes de Seattle en 1999, sur le Forum social mondial de Porto Alegre et le contre-sommet de Gênes en 2001. Une machine désirante post-médiatique qui, à

398 François CUSSET, « Au Chiapas, la révolution s'obstine », *Le Monde Diplomatique*, juin 2017, pp. 8-9. (En ligne: https://www.monde-diplomatique.fr/2017/06/CUSSET/57569).

399 Yvon LE BOT, *Le Rêve zapatiste,* Seuil, Paris, 1997. La référence de l'autoroute est sans doute ironique dans la bouche du *subcomandante*. En la décrivant comme le modèle parfait de ce que serait un dispositif, les auteurs de Tiqqun renchérissent : « L'autoroute, donc, comme utopie concrète de l'Empire cybernétique. Et dire que certains ont pu entendre parler d' "autoroutes de l'information" sans y pressentir la promesse d'un flicage total ? », *Tiqqun n°2*, 2001, p. 122.

partir de la mise en branle de désirs désordonnés d'une « autre société » et d'un « autre monde », en écho avec les désirs d'autres régions du monde, elle agence comme elle peut les pièces d'une machine sociale capitaliste et étatique qui lui préexiste – accords de libre-échange entre le Mexique et les États-Unis (ALENA, 1994), réaction du gouvernement mexicain à l'insurrection, violence de la riposte militaire ; mais aussi avec le poids des habitudes des populations des villages du Chiapas, les chefs et les bureaucrates « amoureux du pouvoir », le micro-fascisme des représentants des assemblées indigènes et des insurgés de l'EZLN eux-mêmes.

Sabotage. Des airs de guerre : netwar et nouveaux guerriers

Il nous semble important de souligner qu'une telle mise en réseau des luttes serait tout bonnement impossible si l'on tenait au maintien du point de vue de l'indétermination technique. On ne peut construire rien de foncièrement nouveau sur le plan social si l'on se laisse emporter par la virtualité d'un phylum technique. Les auteurs de Tiqqun affirment ainsi sans ambages que le conflit, voire le « crime » - c'est-à-dire une posture qui fricote avec l'illégalité assumée, évacue le bricolage :

> La science des dispositifs se place dans un *rapport de rivalité directe* avec le monopole impérial des savoirs-pouvoirs. C'est pourquoi son partage et sa communication, la circulation de ses découvertes sont essentiellement illégales. *En cela elle se distingue d'abord du bricolag*e, le bricoleur étant celui qui n'accumule de savoir sur les dispositifs que pour mieux les aménager, pour y faire sa niche, qui accumule donc tous les savoirs sur les dispositifs qui ne sont pas des pouvoirs. Du point de vue dominant, ce que nous appelons science des dispositifs ou métaphysique critique n'est finalement que la science du crime[400].

L'importance des nouvelles technologies se mesure à l'aune de leur capacité à relier des désirs non capitalistes à la réalité du champ social, et donc à assumer la part d'antagonisme de la machine désirante. Mais de l'autre côté un tel langage a tout pour la trahir. Dire que les nouvelles technologies *servent* à la mise en place d'une autre société semble réintroduire une vision instrumentale de la technique qui nous est parue à la fois dépassée dans les coordonnées historiques contemporaines et suspecte quant à « l'attitude vis-à-vis de la machine technique ». Ne nous situons-nous pas dans les mêmes cas de figure que la collectivisation des moyens de production ou l'exaltation de l'Homme nouveau ? Que vaut une réappropriation qui se réduit à l'exécution d'un programme

400 TIQQUN,*Contributions à la guerre en cours,* Paris, La Fabrique, 2009, p. 141.

politique déjà ficelé ? Quelle différence entre d'un côté la diffusion d'un ensemble d'idées progressistes, et de l'autre la propagande ou la sponsorisation comme deux versants d'une même logique médiatique que le post-média conteste et prétend dépasser ? Ou, pour le dire autrement, *en quoi consiste la « politique dadaïste » dont la subjectivation technique se veut porteuse?* Une chose est sûre : tant qu'on restera inscrit à l'horizon de la production (y compris la production de nouveaux contenus et de nouvelles manières de les produire), la dispute des idées cachera à peine une « concurrence de marché » existentiel et subjectif qui soumet les désirs à une machine sociale. Mais de l'autre côté, la zone d'indétermination inaugurée par la machine désirante nécessite d'un *geste d'auto-détermination* dans le processus en train de se faire, qui dépend de ce que nous mettons sous le concept de *finalité*. Ainsi, entre la mise en branle d'une machine désirante *insurrectionnelle*, qui détraque et fait dysfonctionner, et la mise en place d'une machine sociale *révolutionnaire*, qui produit et fait fonctionner différemment, tout le problème est de savoir si l'on parvient à élaborer une réponse pratique sans tomber forcément dans une logique du signifiant, du jugement et du « militantisme » en son acception péjorative, en préservant les trois aspects de la subjectivation technique que sont l'hétérogénéité, le processus ouvert et l'hybridation - en lieu et place d'une position discursive fixée d'avance et qui use d'instruments à peine pour se réaliser.

Il nous semble qu'un premier élément de réponse peut être identifié dans le 15ème des *Mille Plateaux,* « Traité de nomadologie », lorsque Deleuze et Guattari proposent d'analyser la machine technique à l'aune de deux agencements distincts : le travail et la guerre. Armes et outils possèdent une « base commune », soumise aux mêmes lois - de la matière, de la production des instruments et de l'action (« une dépense ou même une disparition dans l'effet, un affrontement à des résistances extérieures, un déplacement de la force », MP). Or, si leurs différences peuvent être *internes,* comme différence du type d'action (projectif pour l'arme, introspectif pour l'outil), de la vitesse d'action (destructif pour l'arme, constructif pour l'outil), et du modèle d'action – action libre pour l'arme, action productive pour l'outil, cette troisième donne lieu à un renversement : puisque c'est toujours par l'intermédiaire des agencements que le phylum qualifie les éléments techniques, « on ne peut pas parler d'armes ou d'outils sans avoir défini les agencements constituants qu'ils supposent ou dans lesquels ils rentrent » (MP, 495). Entre l'arme et l'outil il n'y a pas de différence physique de l'objet lui-même, mais seulement de sa détermination par l'agencement au sein duquel il existe - « machine de guerre » pour l'un, « machine de travail » pour l'autre. Dans l'exemple du mouvement zapatiste, leur usage

des nouvelles technologies coïncide avec le basculement d'un certain nombre d'outils techniques au service de la productivité et d'un rendement de la machine sociale capitaliste (« l'informatique de la domination »), vers un agencement guerrier qui se place sur un terrain de conflit ouvert vis-à-vis de l'État et du néo-libéralisme. Ou pour le dire autrement, un ordinateur branché à internet, émettant des messages depuis le fond de la forêt lacandone, viabilisant une organisation horizontale des Assemblées indigènes, *est un outil qui devient une arme*. Certes, une telle dichotomie entre l'arme et l'outil pour rendre compte d'une politique dadaïste ne vaut que pour être aussitôt questionnée : d'une part parce que la guerre, non moins que le travail, entretient un rapport instrumental aux machines techniques ; d'autre part parce qu'il n'y a pas d' « action libre » qui ne soit immédiatement productive de sens, de situations énonciatives et d'une organisation faisant signe vers une machine sociale en composition. Mais c'est à la fois le sens de la guerre et du travail qui se trouvent radicalement modifiés au sein de la machine désirante post-médiatique. Deleuze et Guattari décrivent l'émergence de nouveaux agencements qui seraient le résultat d'une *non-étanchéité* entre la machine de guerre et la machine de travail, en avançant l'hypothèse d'« une ligne de fuite commune, où l'on dit à la fois "Je quête une arme" et "Je cherche un outil" » (MP, 501), et qui sied tout particulièrement au régime de technicité contemporain :

> Arts martiaux et techniques de pointe ne valent que par leur possibilité de réunir des masses ouvrières et guerrières d'un type nouveau. Ligne de fuite commune de l'arme et de l'outil : une pure possibilité, une mutation. Se forment des techniciens souterrains, aériens, sous marins, *qui appartiennent plus ou moins à l'ordre mondial, mais qui inventent et amassent involontairement des charges de savoir et d'action virtuels, utilisables par d'autres*, minutieux, cependant faciles à acquérir, pour de nouveaux agencements. Entre la guérilla et l'appareil militaire, entre le travail et l'action libre, les emprunts se sont toujours faits dans les deux sens, pour une lutte d'autant plus variée (MP, 502).
>
> Des hommes de guerre renaissent, avec beaucoup d'ambiguïtés : ce sont tous *ceux qui savent l'inutilité de la violence*, mais qui sont en adjacence avec une machine de guerre à recréer, de riposte active et révolutionnaire. Des ouvriers renaissent aussi, *qui ne croient pas au travail*, mais en adjacence avec une machine de travail à recréer, de résistance active et de libération technologique (MP, 502).

Reprise en main de savoirs et de pouvoirs du nouvel ordre mondial, guérilla, inutilité de la violence, riposte révolutionnaire et libération technologique : par-delà ce que les « sombres caricatures » de la CIA et de IBM, le Chiapas paraît la démonstration de la possibilité concrète d'un nouvel agencement relevant à la fois de la guerre (anti-production) et du travail (production), de la machine désirante et de la machine sociale, dont les impératifs de « récréation » ne compromettent jamais les bases d'une immanence

processuelle des usages des machines techniques, comme des manières processuelles d'envisager la vie politique. Dans *Networks and netwars*, *The Future of Terror, Crime and Militancy,* un ouvrage de 1999 visant à effectuer un premier compte rendu des mutations technologiques de l'activisme politique, les politologues américains David Ronfeldt et John Arquilla affirment à propos du mouvement zapatiste que « ce qui est important dans ces réseaux, ce n'est pas seulement leur capacité à organiser des activités, mais aussi à produire leurs propres "codes culturels" pour les diffuser à travers les sociétés » : de nouvelles idées, un nouveau langage, de nouveaux moyens de communication [401]. La notion de « netwar » leur sert pour souligner le rôle joué par le mouvement zapatiste dans l'invention d'une stratégie communicationnelle appropriée à chaque échelle : si au niveau local et national ils continuent à se servir de médias traditionnels (l'affiche et le tract, la presse, la radio, la télévision), la dissémination de leurs idées, de leurs modes d'organisation et des critiques émises à l'encontre du modèle socio-économique néolibéral atteint une dimension internationale grâce à l'appui des ONG américaines et canadiennes présentes à Mexico et qui leur offrent les équipements nécessaires (fax, réseau câblé, ordinateurs et téléphones portables)[402] . Il s'agit d'une « guerre informationnelle de l'ère de l'information » (*an information-age social netwar*) dont l'essaimage physique et électronique réalise en peu de temps la création d'un *réseau de lutte* international. Qualifier de *netwar* cet usage social des nouvelles technologies nous paraît pertinent. Prenant le relais de la lutte armée - élément marxiste-léniniste au rôle seulement déclencheur, la création d'un réseau connecté capable d'articuler soutiens matériels (depuis l'extérieur) et proposition de nouveaux modèles (vers l'extérieur) réactive le concept gramscien de « guerre de position » analysé au précédent chapitre. Si nous avons insisté sur le fait que le motif de la guerre n'était pas à comprendre en un sens métaphorique, qu'il constituait la poursuite « par d'autres moyens » d'un renversement politique et social que l'on ne peut pas dans certains circonstances réaliser par une « guerre de mouvement », dans le cas du

401 David RONFELD et John ARQUILLA, *Network and Netwar*, *The Future of Terror, Crime and Militancy,* National Defense Research Institute, 1999, « Chapter 6, Emergence and influence of the zapatista social netwar ». Les deux auteurs consacrent par ailleurs un ouvrage au mouvement zapatiste, *The Zapatista Social Netwar in Mexico*, Santa Monica, RAND, 1998. Sur l'analyse du langage des zapatistes voir Pablo BERCHENKO, « Le discours zapatiste sur Internet. Champ d'action, enjeux et formes », *Cahiers d'études romanes*, n°4, 2000, pp.155-166.

402 « The social netwar qualities of the Zapatista movement depend mainly on the top layer, that of the NGOs. Without it, the EZLN would probably have settled into a mode of organization and behavior more like a classic insurgency or ethnic conflict. Indeed, the capacity of the EZLN and of the overall Zapatista movement to mount information operations, an essential feature of social netwar, depended heavily on the attraction of the NGOs to the EZLN's cause, and on the NGOs' ability to impress the media and use faxes, email, and other telecommunications systems for spreading the word », David RONFELD et John ARQUILLA, *The Zapatista Social Netwar in Mexico*, *op. cit*., p. 26.

mouvement zapatiste il s'agit moins d'une « option par défaut » que d'un choix entièrement assumé. Les machines techniques se trouvent investies en vue d'une nouvelle habitation du monde qui ne pourrait être atteinte dans les conditions d'une « prise du pouvoir » d'empreinte guévariste. L'avènement *et surtout le maintien* de zones d'autonomie politique, qui viabilisent une autarcie économique et des modes d'existence anti-capitalistes, requièrent de s'inscrire sur le long terme, raison pour laquelle une guerre de position s'avère plus appropriée. Capable d'introduire des lents mais profonds changements, capable *du fait de cette lenteur* de produire des ruptures irréversibles dans les manières de penser, de s'organiser et de se gouverner, elle occasionne les conditions nécessaires à l'enclenchement de désirs révolutionnaires qui ont fait défaut suivant Gramsci à l'événement d'une révolution communiste en Europe, du fait d'une hégémonie culturelle bourgeoise mass-médiatique. À la question « Que faire ? » qui soumet les désirs à des rapports sociaux de production – question des buts, des objectifs, de la stratégie, l'expérience du Chiapas substitue celle du « Comment faire » - question des moyens, « de ce qu'on peut faire, tactiquement, en situation, et de l'acquisition de cette puissance », qui met en avant une puissance productive des désirs grâce à la collaboration entre pairs, à une organisation horizontale, à des plateformes de débat qui discutent sans cesse des bilans et des objectifs. Ainsi que le suggèrent les auteurs de Tiqqun dans *Contributions à la guerre en cours,* il faut

> Opérer
> un léger déplacement
> d'avec la commune logique de l'Empire et de sa contestation,
> celle de la *mobilisation*,
> d'avec leur commune temporalité,
> celle de *l'urgence*.
>
> Nous parlons d'une nouvelle guerre,
> d'une nouvelle guerre de *partisans*. Sans front
> ni uniforme, sans armée ni bataille décisive.
> Une guerre dont les foyers se déploient à l'écart
> des flux marchands quoique branchés sur eux.
> Nous parlons d'une guerre toute en latence.
> Qui a *le temps*.
> D'une guerre *de position*.
> Qui se livre là où nous sommes[403].

« Relier les désirs à la réalité » est une opération qui peut donc s'effectuer sans le sérieux du militantisme para-militaire, sans la tristesse du militantisme souffre-douleur, sans

403 TIQQUN, *op. cit.*, pp. 176-177.

l'auto-complaisance du militant martyr[404]. À la différence d'un usage instrumental des techniques, ce qui arrive lors d'une subjectivation technique, *y compris donc lorsqu'elle se détermine en direction d'une machine sociale révolutionnaire*, est l'augmentation de la puissance d'être et d'une puissance d'agir qui entraîne à la fois le geste et le corps, grâce à laquelle les flux de désir se trouvent intensifiés. De la même manière que l'Amazone s'empare de la vitesse du cheval, par un transfert des propriétés de la machine vers le sujet en voie de subjectivation il y a un véritable devenir-machine des nouveaux guerriers. Devenir qui trouve dans la figure du Cyborg l'expression littéraire, cinématographique, vidéo-ludique et éminemment politique *d'un alliage et d'une alliance avec le silicium*.

3.4 Poétique des cyborgs : imaginaires politiques de la symbiose technique

Post-humanisme et science-fiction

Dans quel sens précis, selon quelles modalités et à partir de quels axiomes le « personnage conceptuel » du cyborg peut-il être porteur d'un renouveau politique ? Une telle question, dont l'éclaircissement occupera cette dernière section de chapitre, est *en premier lieu* celle qui nous invite à situer l'élaboration de la figure du cyborg au sein de la propre postmodernité. Comme nous l'avons rappelé, la situation historique des sociétés post-industrielles après l'éclipse des tropes modernistes, de leurs espoirs et de leurs promesses, a fait émerger un sentiment anxiogène pour lequel le « devenir-machine » de l'humain équivaut à la réalisation d'un cauchemar moral. En prenant l'exact contre-pied, le postmodernisme assume les traits de la postmodernité et de son inéluctable nouveauté, et promeut de manière décomplexée une vision amplement technologiste de l'humain, de sa socialisation et de sa corporéité. Si un changement si radical d'attitude ne manque pas d'ambiguïtés, dans la mesure où il semble faire signe vers l'acceptation des aspects politiques, économiques et culturels du capitalisme néolibéral - voire en être la propre logique selon la thèse de Jameson, il ouvre néanmoins des perspectives nouvelles dont l'un

404 C'est en ces termes que Foucault commente dans « Introduction à la vie non-fasciste », les apports théorico-pratiques de *L'Anti-Oedipe*, dont nous extrayons trois « principes » en ce qu'ils nous paraissent décrire expérimentation socio-technique du Chiapas : « Faites croître l'action, la pensée et les désirs par prolifération, juxtaposition et disjonction, plutôt que par subdivision et hiérarchisation pyramidale » ; « Libérez l'action politique de toute forme de paranoïa unitaire et totalisante »; « N'imaginez pas qu'il faille être triste pour être militant, même si la chose qu'on combat est abominable. C'est le lien du désir à la réalité (et non sa fuite dans les formes de la représentation) qui possède une force révolutionnaire ». Michel FOUCAULT, *Dits et Écrits* tome III, n° 189, Tel, Paris, Gallimard, 1994, pp. 133-136.

des avantages est l'évitement d'une irresponsable « fuite en arrière » avec son panaché de conservatisme, d'immobilisme et de moralisme. L'acceptation de la mort de l'Homme est politique en ce qu'elle vise un repositionnement axiologique de la place de l'humain au sein de l'univers, grâce à un décentrement radical vis-à-vis de cet héritage humaniste. Mais surtout en ce qu'elle vient proposer, en échange de ce qu'elle fait mourir, un ensemble d'expériences réelles et de figures imaginaires qui nous aident à refaçonner l'idée même de l'humain, ce dont le cyborg est la concrétion. Post-anthropocentrisme et post-humanisme sont les deux cadres d'un humain à renouveler. Dans un ouvrage de référence sur ces questions, paru sous le titre de *The Posthuman* (2013), la philosophe et théoricienne féministe Rosi Braidotti insiste sur le « saut qualitatif » (*qualitative shift*) que constitue le post-humanisme : loin de se présenter comme l'énième et arbitraire variation à préfixe « post », il nous fournit matière à nourrir l'hypothèse d'une « structure vitale, auto-organisatrice (*auto-poïétique*, dira-elle ailleurs) et pourtant non naturaliste de la matière vivante elle-même »[405], hypothèse qui repose sur une compréhension non dualiste de l'interaction nature-culture. C'est à partir du refus d'une discontinuité entre le donné et le construit et à la faveur d'un post-humain à comprendre moins comme une « nouvelle forme » que la résultante de nouvelles forces, que dans un autre texte, « Cyberfeminism, with a difference », la philosophe prône une sorte de « technophilie avertie » : par-delà toute « alliance perversement féconde entre technologie et culture » au service de la louche « Informatique de la domination », l'imbrication mutuelle du technologique et de l'humain a rendu impensable le maintien de la technologie comme le *dehors* de la nature humaine, et à l'inverse nécessaire sa compréhension en tant qu'« agent sémiotique et social » de tout premier ordre. Ce en quoi les auteurs de la science-fiction – et plus particulièrement le cyberpunk, mettant en scène un futur proche où la technologie joue un rôle capital, se sont montrés beaucoup plus lucides que n'importe quel théoricien bercé aux refrains humanistes :

> Dans ce climat généralisé de déni et de négligence qui marque la crise terminale de l'humanisme classique, je suggère de nous tourner vers des genres littéraires "mineurs" tels la science-fiction et, plus spécialement le cyberpunk pour trouver des *solutions non-nostalgiques aux contradictions de notre époque*. Alors que la culture dominante refuse de faire le deuil des certitudes humanistes, des productions culturelles "mineures" placent la crise elle-même à l'avant-plan et soulignent les solutions créatives potentielles qu'elle nous offre.
>
> Les écrivains de science-fiction comptent parmi les derniers individus les plus moraux de la postmodernité occidentale, en ce qu'ils ne négligent justement pas de s'attarder sur la mort de l'idéal humaniste du "Mann", et en ce qu'ils inscrivent donc

405 Rosi BRAIDOTTI, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013, p. 89.

> cette perte, ainsi que l'insécurité ontologique qu'elle implique, au cœur (inanimé) des préoccupations culturelles contemporaines[406].

Que les « solutions créatives » soient du côté de la création – littéraire puis, par truchement d'adaptations, cinématographique et vidéo-ludique, voilà qui ne surprend guère. Il importe toutefois de ne pas se laisser aller à des éloges trop hâtifs, et d'analyser avec plus de minutie ce qu'on doit réellement au cyberpunk pour une voie ouverte au post-humanisme. D'un côté, nous devons le créditer d'un très important déplacement du sens du terme « cyborg ». Forgé par le duo Kline et Clynes, un psychiatre et un ingénieur travaillant dans les laboratoires de la NASA pour les programmes en psycho-pharmaceutique de vols habités, le terme apparaît pour la première fois dans le revue *Astronautics* en 1960 pour désigner dans la droite lignée de la cybernétique wienerienne « l'extension externe d'un complexe d'organisation fonctionnant comme un système intégré inconscient ». Branchés à un ordinateur et bourrés de produits chimiques, grâce à un système de bio-feedback les astronautes n'avaient plus à se préoccuper de se maintenir en vie par une adaptation permanente du corps humain à une gravité, à des niveaux d'oxygène, à une pression de l'air différents des conditions atmosphériques qui régissent la planète Terre. Cités par Hacking, les deux scientifiques prônent une « libération de notre environnement » et des conditions humaines vitales :

> Si l'homme dans l'espace doit constamment vérifier les choses, et les ajuster pour simplement rester en vie, il devient esclave de la machine. La fonction du cyborg (…) est de fournir un système d'organisation dans lequel de tels problèmes de robotique sont réglés automatiquement et inconsciemment, laissant l'homme libre d'explorer, de créer, de penser et de ressentir[407].

D'où le paradoxe : en poursuivant l'objectif d'augmenter ou de compléter l'humain grâce à un branchement à la machine, l'intuition au soubassement de ces recherches se situe aux exacts antipodes du post-humanisme, en ce qu'il s'agit de *maintenir* l'homme *tel qu'il est, « sans changer sa nature »* pour un voyage dans l'espace. La « monstruosité » du protagoniste de *Terminator* (1984), l'un des tout premiers films cyberpunk, un assassin cybernétique assisté par intelligence artificielle et pourvu d'une apparence humaine, ressentie par Manfred Klyne lorsqu'il se rend au cinéma, en dit long sur l'abîme entre réalité et fiction scientifique et sur l'importance de l'imaginaire cyberpunk dans le

406 Rosi BRAIDOTTI, « Cyberfeminism With a difference », Traduction Yves Cantraine et Anne Smolar, p. 1. (En ligne: https://www.fraclorraine.org/media/pdf/Cyberfeminism-Braidotti.pdf).

407 Ian HACKING « Canguilhem parmi les cyborgs », Jean-François Braunstein éd., *Canguilhem. Histoire des sciences et politique du vivant.* Paris, PUF, 2007, pp. 113-141.

façonnement d'une figure post-humaine. Mais de l'autre côté, l'on rétorquera qu'il ne suffit pas de mélanger un peu de chair et un peu métal pour devenir le chantre du post-humanisme. En dépit de ce que semble affirmer Rosi Braidotti, nombreuses sont les résistances à un abandon pur et simple de l'idée de l'humain dans la production culturelle de la science-fiction. Bien plus, les relents de l'humanisme sautent aux yeux *par contraste* : le cyberpunk peut être compris à partir du besoin de dire l'effroi suscité par les changements rapides d'un monde devenu trop complexe, et au sein duquel les altérations de la corporéité sont hautement anxiogènes. Afin de mettre à jour un potentiel politique du Cyborg, il importe déjà de marquer que le post-humain n'a rien d'inhumain. Ce que le cyberpunk, par-delà « l'insécurité ontologique » qu'il implique ou bien en raison de cette insécurité, peine à notre sens à montrer.

Dystopies du cyberpunk

Appartenant au genre de la science-fiction, mettant en scène un univers imaginaire, parallèle ou futur, à partir de conjectures sur les évolutions de la science, de la technique et de la société, dont les origines remontent à la parution du premier numéro du magazine *Science Wonder Stories* en 1929[408], le sous-genre du cyberpunk trouve sa spécificité dans la présentation prospective d'un monde *aux accents ouvertement dystopiques*. C'en est fini de voyages dans le temps et de missions interstellaires à la découverte de nouvelles possibilités pour l'humanité, rattachée à une planète trop étroite au vu de la grandeur infinie d'un univers accessible. Si de *Time Machine* (1885) à *Stars Wars* (1977) nous pouvons faire émerger une continuité, celle-ci est identifiable avec une alliance entre science et technologie donnant des gages quant à un élargissement des limites de l'humain. Les années 80 consomment au contraire une irréversible rupture, pour saper des bases de la confiance que le couple science/technologie inspire: la cybernétique, les technologies de la communication et de l'information, la bio-technologie y sont dépeintes comme des instruments dans les mains d'une cohorte de personnages sordides, dépendant d'instances de pouvoir qui visent le contrôle et la surveillance de la société. L'héritage de *1984* de George Orwell (1948) et de *Le meilleur des mondes* de Aldous Huxley (1932) est indéniable, notamment pour tout ce qui relève de la régulation de la vie sociale, des comportements individuels, du langage et de la propre pensée. Mais les différences entre la culture cyberpunk et ces ouvrages, écrits à l'ombre de l'expérience politique du

408 *Wonder Stories* est une revue publiée sous différents titres (*Wonderning Stories, Science Wonder Stories, Science Wonder Quarterly*) de 1929 à 1955. Elle est créée par Hugo GERNSBACK à New York et comptera avec les collaborations de nombreux écrivains parmi lesquels Isaac Asimov.

totalitarisme en Europe, sont multiples et notables. Sans nulle prétention à l'exhaustivité, nous allons en détailler quelques-unes en prenant appui sur un corpus restreint d'œuvres littéraires et cinématographiques, afin de montrer en quoi le cyberpunk constitue une dystopie d'un genre nouveau.

1) Alors que la personnification du pouvoir par la figure du Chef est selon les historiens l'un des traits saillants du phénomène totalitaire, dans l'univers cyberpunk il est tout bonnement impossible de prêter un « visage » au pouvoir. Un réseau hétérogène composé de départements gouvernementaux, de corporations et de sociétés multinationales, le plus souvent en compétition entre elles, est venu remplacer le Chef et son exercice vertical du pouvoir. Il en résulte une toile d'intérêts tellement inextricable que les enjeux demeurent incompréhensibles pour les personnages soudain pris dans leurs filets. Dans ce qu'on considère être la première œuvre cyberpunk, *Neuromancer* de William Gibson (1984), c'est à partir du hacker Henry Dorsett Case, que nous sommes plongés dans l'intrigue : choix narratif non négligeable, puisque c'est en accompagnant sa méconnaissance de ce qui se trame et ses progressives découvertes, que nous finissons par deviner les raisons qui poussent Armitage et Molly, deux personnages apparemment influents mais dont on ne sait pas grand-chose, à lui donner un accès à la Matrice pour pénétrer les secrets de la multinationale Tessier-Ashpool SA. De cet éclatement du pouvoir centralisé, résulte également une importance accrue de la bureaucratie et de ses agents secrets qui, exécutant des tâches ciblées, agissent tel un « degré zéro du pouvoir » en s'immisçant au moyen de fichage, de statistiques, d'algorithmes, de télésurveillance. Dans le manga *Ghost in the Shell*, dont la première publication date de 1989, nous suivons l'enquête et la traque de la section d'élite anticriminelle 9, menée par la gynoïde Kusanagi et l'androïde Batou, à l'encontre d'un cybercriminel connu sous le nom de Puppet Master qui menace la sécurité du Réseau Numérique mondial, mais pour des raisons qui restent obscures, donnant lieu à une rivalité avec la section 6 à la solde du Ministère des Affaires Étrangères, pour la réalisation du Projet 2051 dont on ne sait pas davantage. Dans son essai, Fredric Jameson fait de cette complexité - qui rend l'intrigue « à la limite les capacités de compréhension du lecteur », une marque de fabrique de la production culturelle post-moderniste dont le cyberpunk est la majeure contribution, en ce qu'elle crée une sorte de « raccourci représentationnel pertinent pour comprendre ce réseau de pouvoir et de contrôle que nos esprits et nos imaginations ont encore plus de mal à saisir : l'ensemble du nouveau réseau mondial décentré du troisième âge du capital »[409]. Cette littérature de « paranoïa high-

409 Fredric JAMESON, *Le postmodernisme. La logique culturelle du capitalisme tardif, op. cit.*, pp. 82-83.

tech » renvoie moins aux dystopies politiques classiques qu'au roman d'espionnage, avec son lot de complots et d'enquêtes, dans le nouvel environnement politique et social du néolibéralisme.

2) La dissémination du pouvoir dans un réseau de pouvoirs débouche sur un univers qui a renoncé à toute velléité d'ordre, de géométrie et de discipline. Comme s'il devenait impossible de gérer une quantité de flux d'informations et d'individus, franchissant les frontières entre États mais aussi circulant sans la moindre difficulté dans un espace virtuel où tout est connecté, l'atmosphère qui se dégage des ces œuvres est proprement chaotique, laissant chacun se débrouiller comme il peut dans des nouvelles coordonnées de l'espace et du temps. Chaos palpable dans deux environnements qui constituent une toile de fond invariable pour l'implantation de l'intrigue : le cyberspace et le paysage urbain de gigantesques mégalopoles. Inventé par William Gibson dans la nouvelle *Burning Chrome* (1982), le terme « cyberspace » renvoie à l'hébergement des individus connectés à la Matrice, réalité virtuelle mais rendue matérielle par un réseau constitué de millions de câbles enterrés sous les Océans. Gibson en donne l'image suivante :

> Le cyberespace. Une hallucination consensuelle vécue quotidiennement en toute légalité par des dizaines de millions d'opérateurs, dans tous les pays, par des gosses auxquels on enseigne des concepts mathématiques... Une représentation graphique de données abstraites des mémoires de tous les ordinateurs du système humain. Une complexité impensable. Des traits de lumière disposés dans le non-espace de l'esprit, des amas de constellations de données. Comme les lumières de villes, dans le lointain[410].

Que l'on entrevoie au loin les lumières des villes s'explique par le fait que l'urbanité constitue l'envers de la Matrice, le lieu physique où l'on revient après un voyage dans le cyberspace, l'ancrage réel de la corporéité des personnages par-delà tout ce qui peut se passer dans le monde virtuel. Existantes, Los Angeles de *Blade Runner* (1982), Toronto de *Videodrome* (1982), Washington de *Minority Report* (2002), ou bien imaginaires, Conurb de *Neuromancer* (1984) et Niihama-shi de *Ghost in the Shell* (1989), le gigantisme des immeubles et des avenues, l'engorgement des transports, l'insalubrité des espaces suburbains avec ses égouts à ciel ouvert, l'entassement des personnes pour des fonctions telles que le travail ou l'habitat ou encore l'omniprésence des lumières artificielles, sont une constante du cyberpunk. Dans le monde d'aujourd'hui l'homme a cessé d'être « mesure de toute chose » et est littéralement écrasé par un environnement hostile, dont il

410 William GIBSON, *Neuromancien*, Coll. « Science-fiction », Paris, J'ai lu, 1984, p. 64.

ne parvient plus à maîtriser le sens, qui le contraint avec brutalité à une adaptation dépassant les limites de l'organique.

3) C'est précisément la dimension organique qui dans le cyberpunk fait l'objet d'une remise en question radicale. Pour les végétaux, les animaux et les humains, deviennent contingentes les formes en dehors desquelles la vie semblait impensable, et caduques les représentations qui y étaient associées. Ainsi, dans *eXistenZ* de David Cronenberg (1999), la conceptrice de jeux vidéo Allegra Geller et son garde du corps Ted Pikul, en pénétrant dans l'architecture du jeu « eXistenz » se retrouvent dans un laboratoire où sont élevés des amphibiens génétiquement modifiés, en vue de la construction de consoles de jeu nommées « pod ». Les scènes où l'on assiste à l'extraction des puces électroniques depuis les entrailles de ces animaux suscitent certes le dégoût, mais aussi un sentiment d'étrangeté, tant les éléments organiques et techniques sont supposés appartenir à deux niveaux de réalité distincts – et en premier lieu l'élément aquatique, incompatible comme on le sait avec nos appareils électroniques. Toutes les productions cyberpunk mettent en scène des personnages branchés à des câbles, intégrant des puces électroniques pour le téléchargement de programmes de training ou encore des yeux bioniques leur permettant de passer entre les mailles du filet. Ainsi, dans *Minority Report* les « précogs », chargés d'anticiper les crimes, transmettent les informations de leur cerveau jusqu'à des terminaux au moyen d'un réseau câblé ; Anderton, traqué par les agents de la section Précrime, va subir une transplantation de nouveaux yeux chez un chirurgien clandestin afin d'échapper à toute identification. La pénétration de la machine dans la chair, la transformation de l'organique et des conditions du vital, plantent le décor pour un véritable brouillage ontologique là où les dystopies politiques allaient tout au plus jusqu'à l'ingestion de drogues, tel le soma de *Le Meilleur des mondes* plongeant les citoyens dans un sommeil qui altère positivement souvenirs et sensations. Cronenberg est le cinéaste qui va le plus loin dans la construction visuelle du continuum entre nature et culture : ce n'est pas l'organique qui est mécanisé, mais la technologie qui est promue au rang du vivant. Dans une célèbre scène de *Vidéodrome*, un poste de télévision affiche l'image d'une femme attrayante pendant que le plan se resserre sur ses lèvres. Hypnotisé par l'image, Max Renn, dirigeant d'une chaîne télévisée à contenu pornographique, finit par se rapprocher du poste, qui commence dès lors à s'animer : des veines dans lequel court le sang d'une excitation sexuelle se dessinent sur un matériau censé être inerte, fait de plastique et de tube cathodique. Dans *eXistenZ*, les câbles des pods sont représentés par une espèce de cordon ombilical et la console du jeu est considérée par Allegra Geller comme son

« enfant », créature vivante qui est sauvée en bloc chirurgical et qui contracte une maladie lors d'une attaque dans le jeu. Ce brouillage ontologique suscite une profonde angoisse chez le spectateur, qui assiste horrifié à des métamorphoses physiques répugnantes, et chez les personnages, dont l'introduction de robots et de puces dans leur chair ne fait pas toujours l'objet d'un consentement préalable (Ted Pikul dans *eXistenZ*) – le branchement pouvant équivaloir au pompage de leur force vitale (Néo dans *The Matrix* 2002)[411].

Figure 19. (Haut) Steven SPIELBERG, Minority Report, 20th century Fox, DreamWorks SKG, Cruise/Wagner Productions, Blue Tulip Productions, Ronald Shusset/Gary Goldam, Amblin Entertainment, États-Unis, 2002.

Figure 20. (Bas), David CRONENBERG, *Vidéodrome*, Canadian Film Development, Guardian Trust Company, Famous Players Limited, États-Unis/Canada, 1983.

411 Ainsi, dans la scène où Morpheus initie Néo après sa naissance, l'on découvre des champs d'humains cultivés comme s'il s'agissait de panais, avec l'explication qui suit : « The human body generates more bioelectricity than 120 wolt battery and over 25000 BTUs of body heat combinated with a form of fusion. The machines had found all the energy they could ever eat. », Lana et Lilly WACHOWSKI, *The Matrix*, Warner Bros, États-Unis/Australie, 1999.

4) La production cyberpunk dégage une véritable nostalgie de l'humain, dès lors que les mutations subies par son organicité découlent systématiquement de l'emprise exercée par le pouvoir sur le corps et le vivant. Par-delà l'élaboration d'un imaginaire post-humain, le problème est de *continuer à fournir une définition de l'humain* et pour y répondre la porte est ouverte aux réflexes théoriques les plus rétrogrades. Ainsi, dans *Ghost in the shell*, le Major Kusanagi, elle-même cyborg, s'interroge sur la dissociation entre un corps fabriqué et une conscience (*ghost* en anglais) et sur la différence entre les cyborg et la classe très rare d'humains à l'état pur, ravivant de la sorte les thèses les plus classiques du dualisme cartésien avec son corps-machine et son âme-gage d'humanité. Plus radicalement, la « quête de l'humain perdu » apparaît dans le cyberpunk corrélée au couple ontologique être/apparence : est humain l'être capable de penser, de douter des apparences et de défier ainsi la toile inextricable du pouvoir afin de faire émerger « ce qui est ». Si les nouvelles technologies sont présentées comme néfastes, c'est en raison de leur capacité à créer un univers parallèle qui possède les semblances de la réalité. Dans *eXistenZ*, l'intrigue tourne autour de l'existence d'un groupe armé qui s'insurge contre Allegra Geller et les sociétés de jeux-vidéo au nom d'une cause nommée « Réalisme » ; dans *Matrix*, la mise en place de l'intrigue se fait en référence à l'Alice de Lewis Carroll et son lapin blanc, pour tisser tout au long du premier volet de la trilogie l'image d'un rêve tellement réaliste qu'on le croirait vrai. Or, ce monde des apparences sert au maintien de l'apparence du libre arbitre dans le « système ». Par une étrange ontologisation du capitalisme dans sa phase tardive, identifiable à la Caverne de *La République* de Platon, Néo a à choisir entre la pilule bleue ou la pilule rouge : rester pris dans l'apparence ou avoir le courage de saisir la lumière aveuglante de la vérité. C'est grâce à un exercice retrouvé de leur liberté, que les personnages cyberpunk se réunissent autour de groupes secrets, avec la mission de créer les conditions d'une libération du reste de l'humanité. Ils sont des héros dans l'exacte mesure où ils sont des marginaux, contestataires, dangereux de par leur lucidité, ennemis jurés du nouvel ordre mondial. Par une parfaite maîtrise de l'informatique et des nouvelles technologies, ils développent des techniques leur permettant de se confronter aux gardiens du système, tels les programmes de training dont le réglage est fait sur le monde des apparences (le combat kung-fu entre Morpheus et Néo dans *Matrix*), la possibilité de contourner les règles et de pénétrer au cœur des systèmes informatiques des multinationales (comme c'est le cas de Case dans *Neuromancer*), ou le développement de techniques spirituelles telles que l'intuition, la sensibilité ou la mémoire d'un passé humain (l'Oracle qui parvient à voir dans le futur, Morpheus qui a appris à effectuer des gestes d'une vitesse extraordinaire grâce à l'entraînement mental ou encore Néo à qui

Figure 21. Mamoru OSHII, *Ghost in the Shell (Kōkaku Kidōtai)*, Japon, 1995.

l'Oracle dit qu'il a « une bonne âme », ce quelque chose en plus qui manque aux machines).

Si l'on tire de l'énumération de ces points quelques conclusions, l'on dira que le cyberpunk, en dépeignant un univers aux paysages lugubres et aux ressorts narratifs inquiétants, est teint d'un pessimisme qui en fait une véritable « dystopie à l'âge du silicium ». Ce qui, pensons-nous, est largement suffisant pour le discréditer comme candidat légitime au renouveau théorique du post-humanisme. Rappelons en effet que sous le terme « post-humanisme » nous n'avons pas affaire seulement à un mouvement de pensée, mais également à un projet critique d'envergure qui se déploie selon deux paramètres. Le premier, c'est le refus d'un humain qui soit décrit à partir d'une « nature » ou d'une « essence », ce qui autoriserait l'hypothèse d'une augmentation (*enhancement*) par les nouvelles technologies avancée tant par Cline et Klyne que plus récemment par les « trans-humanistes »[412] . Si nous avons pris le temps de détailler la philosophie de la technique de Guattari c'est parce qu'elle fournit les instruments pour comprendre en quoi une subjectivation technique n'est pas une relation entre deux terminaux, l'homme et la technique, mais d'une multiplicité d'éléments d'un agencement - à la fois psychologiques, sociaux, environnementaux. C'est sur ces acquis que s'appuient les philosophes post-humanistes Donna Haraway, Rosi Braidotti, Katherine Hayles ou Karen Barad, qui

412 Katia SCHWERZMANN, en portant au jour les différences entre ces deux courants, défend la thèse selon laquelle « l'acquis critique du posthumanisme est aujourd'hui mis en péril par la prédominance de la deuxième compréhension du posthumain, aussi bien dans le discours scientifique et médiatique que dans les productions culturelles. Voir « Pourquoi nous (ne) sommes déjà (plus) posthumains », *Fabula / Les colloques*, « Le Temps du posthumain ? » (http://www.fabula.org/colloques/document5472.php).

échangent volontiers l'humain contre la « subjectivité » :

> Je définis le sujet post-humain critique au sein d'une éco-philosophie des appartenances multiples, comme sujet relationnel constitué dans et par multiplicité, c'est-à-dire un sujet qui transcende les différences et qui est aussi différencié en interne, mais toujours fondé et responsable. La subjectivité post-humaine exprime une forme de responsabilité incarnée et intégrée et donc partielle, basée sur un fort sentiment de collectivité, de relationnalité et donc de construction communautaire[413].

Dans le cyberpunk, les technologies sont utilisées en vue d'une *déshumanisation*. Des hackers « néo-luddites » se débattent pour restituer à l'humanité son humanité - morale, sociale, métaphysique, telle que définie traditionnellement par la philosophie. A rebours d'une telle attitude, le post-humanisme affirme que l'homme n'est que le produit d'un savoir historiquement déterminé et que sa définition est donc toujours sujette à négociation. Or, ce savoir été produit dans un contexte qui coïncide avec la domination politique, économique et intellectuelle exercée par l'Europe sur le reste du monde. L'humanisme des Lumières n'est ainsi rien d'autre que l'universalisation d'une détermination de l'humain élaborée par des hommes blancs européens, et d'où résulte une hiérarchie entre ceux qui sont dotés d'une humanité et ceux qui en sont plus ou moins privés. D'où le deuxième paramètre : le post-humanisme se veut la revanche de celles et ceux qui n'étaient pas englobé.es dans les énoncés « universalistes » de l'humanisme moderniste - les femmes, les colonisé.es et toute personne appartenant à une culture extra-occidentale. Or, qu'en est-il du cyberpunk ? De la même manière qu'on ne parvient pas à lâcher prise sur l'humain, sa conscience, son âme, sa rationalité, sa liberté, l'on ne parvient pas davantage à se donner les moyens d'explorer par l'imaginaire des contrées qui ne soient pas celles de l'Occident capitaliste, mâle et blanc. Comme si le fait qu'écrivains, scénaristes et réalisateurs soient des hommes blancs n'était pas suffisant, le personnage dont on raconte l'histoire est presque invariablement celle d'un homme investi d'une mission qui rappelle tantôt le Christ, tantôt Batman. L'intrigue se déroule suivant le schéma narratif classique d'ennemis à vaincre et de personnages adjuvants, mais avec un tel déploiement de violence qu'Alice semble définitivement sortie de scène. Si ce n'est peut-être qu'un même désir de « retour à la maison » les anime, comme le remarque Rosi Braidotti :

> Nous savons tous à quel point la culture cyber-punk est dominée par la masculinité, si bien que dire qu'elle reflète les fantasmes masculins et plus particulièrement le désir de mort masculin, serait bien en dessous de la vérité. Le cyber-punk rêve de la

413 Rosi BRAIDOTTI, *The Posthuman*, *op. cit.*, p. 49.

> dissolution du corps dans la matrice (comme dans la "mater" ou la matrice cosmique), dans ce qui m'apparaît être le retour climatique final d'un petit garçon dans le récipient organique et en perpétuelle expansion de Big Mama[414].

L'essayiste américaine féministe Lee Quinby, avance quant à elle l'hypothèse d'une « virile reality » pour rendre compte de la manière dont les « inconscients apocalyptiques et biaisés de masculinité de la technoculture contemporaine » s'immiscent dans les œuvres cyberpunk, témoignant d'une réelle incapacité à user des ressorts de l'imagination pour fabriquer des alternatives réelles aux catastrophes nucléaires, aux guerres mondiales, au contrôle généralisé et au capitalisme à son stade ultime[415]. Mais, c'est sans nul doute dans la représentation des personnages féminins que le cyberpunk excelle pour montrer à ceux qui couvaient encore des doutes qu'il n'a que peu à voir avec le post-humanisme. Ainsi Néo, rencontrant Trinity pour la première fois, lui avoue qu'il pensait « qu'elle était un homme » au vu de ses habilités en informatique (*The Matrix*) : éprise par celui qui sera reconnu comme « l'Élu », elle est animée par des sentiments de jalousie vis-à-vis de Perséphone lors de la scène du baiser volé. La charge sexuelle de Allegra Geller dans *eXistenZ* est très présente, au point que l'entrée dans le jeu se traduit par une étreinte entre elle et son garde du corps, ainsi que l'association entre la femme et l'univers pornographique dans *Vidéodrome*. Vêtements moulants, rouge à lèvres, formes généreuses, sensualité et sex appeal, même les cyborgs ne sont pas en reste comme le montre la scène sur le bateau après la plongée, lorsque l'androïde Batou aperçoit le corps sculpté du Major Kunasagi en train de se changer. Ce qui n'est en rien étonnant, puisque ce sont des ingénieurs et des savants qui en sont les façonneurs dans une sorte de version technologisée du mythe de Pygmalion et de Galatée. Les anxiétés mâles se déplacent vers une théorie de la reproduction enfin débarrassée de l'utérus féminin et de son pouvoir de création de la vie, ce qui a comme conséquence une manipulation du corps féminin :

> Une féministe ne peut s'empêcher d'être frappée par la persistance des stéréotypes sexuels et des tendances misogynes. Le prétendu triomphe des hautes technologies ne s'est pas accompagné d'un saut de l'imagination humaine qui créerait de nouvelles images et représentations. Au contraire, ce que je remarque c'est la répétition de très vieux thèmes et de clichés, sous l'apparence de « nouvelles » avancées technologiques. Ce qui prouve simplement qu'il faut plus que des machines pour vraiment transformer les schémas de pensée et les habitudes mentales[416].

414 Rosi BRAIDOTTI, « Cyberfeminism With a difference », Traduction Yves Cantraine et Anne Smolar, p. 11 (https://www.fraclorraine.org/media/pdf/Cyberfeminism-Braidotti.pdf).

415 Lee QUINBLY, « Virile Reality : from Armageddon to Viagra », *Signs, Journal of Women in Culture and Society,* vol. 24 n°4, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

416 Caroline BULLOCK, « Attractive, slavish and at your command: Is AI sexist? », BBC, 5 décembre

Mais comment comprendre que la même Braidotti plaide en faveur de la capacité du cyberpunk à fournir une « solution non nostalgique de l'humain », en même temps qu'elle lui refuse de le faire sans recourir aux stéréotypes sexistes ou racistes ? S'il faut « plus que de machines » pour œuvrer en direction d'une posture critique post-humaniste, qu'a-t-il le cyberpunk à part des machines ? Il nous semble que la réponse à cette question se niche dans deux éléments. Le premier consiste à déresponsabiliser le cyberpunk en incriminant l'industrie culturelle qui l'encadre : « puisque les grandes firmes US possèdent la technologie, elles marquent de leur empreinte l'imaginaire contemporain; ce qui laisse peu de place à toute autre alternative culturelle »[417]. Le second, plus subtil, consiste à faire du cyborg produit par le cyberpunk un « tremplin » pour la construction d'un imaginaire plus riche, capable de fabriquer un monde « avec plus d'égalité entre les sexes, afin de s'approprier une "nouvelle" représentation d'une humanité post-moderne »[418]. C'est le réinvestissement et la re-signification du Cyborg auxquels procède Donna Haraway dans son *Cyborg Manifesto* de 1985.

Cyborgs et CsO

Rédigé depuis Santa Cruz en Californie, à une cinquantaine de kilomètres de la Silicon Valley où une légion d'ingénieurs, informaticiens et hommes de science est appliquée à réaliser la promesse messianique d'un « monde nouveau », le *Cyborg Manifesto* se présente dès les premières lignes comme un « mythe politique ironique » qui entend refroidir la surchauffe rhétorique de ces hommes visionnaires en offrant la vision opposée (ou la « conscience », comme on dit) de l'oppression capitaliste, raciste et patriarcale qui se réalise au moyen de nouvelles technologies. Là réside l'ironie : par une attitude « techno-opportuniste » (Gardey) il s'agit de se placer « au cœur du monstre » en arrachant les cyborgs au complexe scientifico-militaro-industriel qui les a forgés (le C3I « Command-Control-Communication-Intelligence ») et en faire l'image d'un devenir-hybride susceptible de servir à une théorie émancipatrice, et donc féministe et socialiste,

2016 https://www.bbc.com/news/business-38207334.

417 Rosi BRAIDOTTI, *Cyberfeminism, With a Difference*, *op. cit.*, p. 5. Hollywood, emblème de l'industrie cinématographique, récidive dans la présentation d'un monde aux tropes blanchissants : l'adaptation cinématographique du manga *Ghost in the Shell* (Sanders, 2017) fait jouer le personnage de la Major Kusunagi à la peu asiatique Scarlett Johansson, *Blade Runner 2049* (Villeneuve, 2017) est joué par Ryan Gosling en tant que victime de préjugés anti-androïdes, la série canadienne l'imite avec *Altered Carbon* (Kalogridis, 2018) qui met en scène un homme asiatique mais dont la majeure partie de l'histoire est incarné dans un corps blanc.

418 Rosi BRAIDOTTI, *Cyberfeminism, With a Difference*, *op. cit.*, p. 13.

« sur un mode post-moderne » :

> La fin du XXème siècle, notre époque, ce temps mythique est arrivé et nous ne sommes que chimères, hybrides de machines et d'organismes théorisés puis fabriqués ; en bref, des cyborgs. Le cyborg est notre ontologie, il définit notre politique. Le cyborg est une image condensée de l'imagination et de la réalité matérielle réunies, et cette union structure toute possibilité de transformation historique (Mcy, 31).

Nous avons appris à identifier post-moderne avec la fin des récits eschatologiques, l'abandon d'une dialectique qui pariait sur l'inéluctable marche du monde vers le progrès, avec la mort de l'homme au profit de nouvelles formes. Rien de cela n'est l'annonce d'une catastrophe, dit Haraway. Bien au contraire : pour peu qu'on fasse l'effort de l'imaginer, une transformation historique est la chance à saisir. Qu'une nouvelle *ontologie* de hybride soit porteuse d'une nouvelle *politique* s'explique par le fait que par-delà les grands césures dichotomiques entre humains et animaux, organique et machine, homme et femme, blancs et gens de couleur, césures qui structurent la pensée occidentale, son épistémologie et sa philosophie, mais aussi ses pratiques séculaires de domination, la mise en valeur des brouillages permet de battre en brèche les tropes de l'identité naturelle et de l'assujettissement social qui en découle, distribuant à partir d'une assignation des sujets les places et les rôles au sein d'une société régulée comme un tout organique. Nous ne pouvons pas passer en revue les nombreux points soulevés par ce texte fort dense, qui constitue à la fois une première tentative d'expliciter les imbrications entre militarisme, technologie et capitalisme de l'information de la décennie Reagan-Tchatcher, et une première tentative de nommer le problème politique des identités closes et de l'irréductibilité singularisante des positions auquel nous dédierons le dernier chapitre de cette recherche - pour être à notre sens l'un des principaux écueils contre la mise en place d'une micropolitique révolutionnaire. Nous voudrions isoler ici trois aspects, directement en lien avec l'hybridation humain-machine qui nous occupe dans le présent chapitre, pour ce qu'ils donnent à comprendre de la nécessaire redéfinition des conditions politiques et sociales d'une lutte anti-capitaliste, que nous allons mettre en résonance avec le « corps sans organes » (CsO) élaboré dans *L'Anti-Oedipe* par Deleuze et Guattari : 1) la *dénaturalisation* comme préalable à tout constructivisme, 2) la mise en avant de *nouvelles puissances d'agir* (« agency »), 3) la *corporéité* comme enjeu économique de premier plan dans le capitalisme.

Hybridation et symbiose dénaturalisées. L'entrée en machine de la subjectivité ne

peut être regrettée au nom de ce qui serait naturel ou organique. Premièrement, car nous n'avons pas à d'établir une séparation là où les choses fonctionnent ensemble. Assumant les traits d'un cartésianisme radicalisé et sa mécanique des corps animés, la thèse de Deleuze et Guattari est que « ça fonctionne », au point de ne plus pouvoir considérer l'organique autrement que comme une « machine-organe ». S'ouvre de manière fracassante *L'Anti-Oedipe* :

> Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine-source : l'une émet un flux, que l'autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là (AO, 7).

S i les problèmes posés dans cet ouvrage sont surtout relatifs à la nécessité d'une compréhension socio-économique des mécanismes du désir, qui quitte la scène du théâtre œdipien pour se dire suivant le modèle de l'usinage, l'exemple choisi - un branchement sein-bouche, en dit long sur les avantages offerts par le modèle de la machine. La femme cesse d'être « naturellement » mère en vertu de son appareil reproductif et de ses seins regorgeant de lait, pour être une *machine par où transitent des flux liquides*, branchement qui sert à la reproduction des forces productives au sein de la machine sociale capitaliste, ainsi que l'on dirait selon l'analyse marxiste que Deleuze et Guattari reprennent (en partie) à leur compte. Mais tel n'est précisément pas le langage employé, et l'on occulte la « mise au travail » des seins pour acculer la mère à une « nature maternante ». Autrement dit, les discours qui se refont à la nature recèlent toujours des mécanismes de normalisation sociale, au prisme desquels femmes, mais aussi peuples indigènes et personnes noires sont appréhendés. Faire émerger l'historicité des rôles entre les races et entre les sexes, c'est montrer que ces arrangements sont culturels, contingents et donc réversibles. C'est là une deuxième raison pour laquelle l'on ne peut que se réjouir d'avoir laissé l'organique derrière soi. Dans le *Manifeste*, Haraway suggère qu'un pas supplémentaire a été fait à la fin du 20ème siècle avec la mise au point de la bio-technologie : que ce soit du fait de la création de la première souris transgénique en laboratoire ou des premiers bébés éprouvettes, outre l'assistance robotique et informatique des gestes et des opérations, « nous ne sommes plus très sûres de savoir ce qui appartient ou non à la nature » et cette intervention dans le vivant permettrait de débarrasser les femmes de la charge sociale de la reproduction organique qui leur incombe depuis toujours. Ainsi, il importe de situer ces deux textes dans le contexte politique d'où ils

naissent et duquel se nourrissent. La décennie 70 a vu émerger une remise en question du modèle de la famille, tant en sa dimension d'instance sociale répressive (la figure du père), que de celle d'instance organique reproductive (la figure de la mère). Le mouvement féministe « fait de la libre disposition des corps un de ses arguments premiers et s'engage dans la lutte *pour une sexualité libérée de la procréation* en militant pour le libre accès aux moyens anti-conceptionnels et la légalisation de l'avortement »[419]. Le CsO et le cyborg sont les deux figures auxquelles peuvent s'agripper les aspirations de celles et ceux qui veulent en finir avec Oedipe et le modèle familial. Avec eux, pas de naissance, pas de reproduction, pas de filiation. Les termes choisis par Haraway sont très proches de la philosophie anti-œdipienne de Deleuze et Guattari :

> L'incarnation du cyborg est extérieure à l'histoire de la rédemption. Elle ne s'inscrit pas non plus dans un calendrier œdipien car elle ne cherche pas à cicatriser les terribles clivages du genre dans une utopie symbiotique orale ou une apocalypse post- œdipienne (…). Les monstres plus terribles, et peut-être promis au plus bel avenir, des mondes cyborgiens s'incarnent dans des récits non-oedipiens qui ont une logique de répression différente et que nous devons comprendre si nous voulons suivre (Mcy, 31-32).

Alors que le premier McIntosh, dans un format de *one-man-show,* introduit dans une salle bondée son « presque père » Steve Jobs - dernier épisode (comique) du « rêve masculiniste de reproduction »[420], ces récits non-oedipiens se déploient. Une prose de science-fiction féministe délie la langue pour raconter « des histoires de reproduction fondée sur des technologies non-mammifères telles que l'alternance de générations d'hommes munis de poches à couver, et nourriciers » (MC, 77). Douées d'implants, porteuses d'un nouveau code de développement, mi-monstres mi-déésses[421], les protagonistes de cette littérature (Tiptree Jr., Octavia Butler, Monique Wittig, Joanna Russ...), en opposition à la noirceur masculiniste cyberpunk, inventent de nouveaux êtres qui déjouent tout procédé d'identification - car ils ne forment aucune unité ontologique,

419 Delphine GARDEY, « Au cœur à corps avec le *Manifeste Cyborg* de Donna Haraway », *Esprit*, vol. /, no. 3-4, 2009, pp. 208-217.

420 « Bonjour, je suis Macintosh. Ah, que c'est chouette d'être sorti de cet étui. / N'ayant pas l'habitude de prendre la parole en public, j'aimerais partager avec vous la maxime que m'a inspiré ma première rencontre avec un gros ordinateur IBM : NE FAIS JAMAIS CONFIANCE À UN ORDINATEUR QUE TU NE PEUX PAS SOULÉVER. / Vous l'aurez compris, je peux parler, mais maintenant je préférerais plutôt rester là à écouter. C'est donc avec beaucoup de fierté que je vous présente l'homme qui m'a soutenu comme un père… STEVE JOBS ». Cité par Madeleine AKTYPI, « Donna Haraway et les technologies de l'ordinaire », Elsa Dorlin, Eva Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, éditions PUF, coll. Actuel Marx, pp. 103-123.

421Rosi BRAIDOTTI et Nina LYKKE, *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*, London & New Jersey, Zed Books, 1996.

et qui se meuvent dans de nouveaux environnements sociaux au moyen des technologies de la domination. « Les féministes ont aussi beaucoup à gagner en embrassant explicitement les possibilités inhérentes à la dissolution des différences qui opposent nettement organisme et machines » *Dissolution* et non mélange inter-ontologique, donc : si « hybridation » est le terme consacré dans le *Manifeste*, celui de « symbiose » pourrait être tout aussi pertinent dans la mesure où il résorbe les différences pour donner naissance à un nouvel être. Dépouillé de toute référence à l'organicité, il présente l'intérêt de porter au jour la dimension ambiguë de la relation aux machines. Comme l'explique le botaniste et microbiologiste Anton de Bary, créateur en 1879 du concept de « symbiose »[422], celle-ci peut être soit de l'ordre de la commensalité et de l'utilité réciproque, soit de l'ordre du parasitisme et de la conflictualité. Une symbiose avec les instruments du C3I ne peut que comporter parasitisme et détournement. Haraway joue avec ce double registre et prône une *hybridation conflictuelle* : les petites mains au service du C3I « ont pour tâche de recoder tout ce qui est communication et information, afin de subvertir commandement et contrôle » (MC,72).

Puissances techno-spinozistes. Si c'est à travers le corps que l'on subit les divers moulages des machines sociales, si c'est par le corps que l'on est exploité, racisé, sexualisé et objectifié, ce sera à partir de lui qu'une émancipation devra commencer. L'*imagerie corporelle* du cyborg que fabrique la science-fiction féministe, souvent démodée car intégrant les éléments d'un paysage technologique changeant, doit être « prise au sérieux ». Haraway insiste à maintes reprises sur son importance pour le façonnement d'un imaginaire politique. C'est en effet avec de nouvelles formes que l'on composera de nouvelles forces : Centaures et Amazones de la Grèce Antique, en raison de l'hybridation avec le monde animal (chevaux) et avec le monde technique (arcs et flèches), en raison de la dimension guerrière qui accompagne ces mutations morphologiques et surtout des changements sociaux qu'elles induisent, sont des figures qui se popularisent dans les années 70 dans et par le féminisme, citées tant par Haraway - qui les associe à une remise en question de la « *polis* centrée sur l'homme grec » par l'éclatement du mariage et le tissage de liens contre-nature (MC, 79), comme par Deleuze et Guattari - qui parlent d'un « peuple-femme sans État, dont la justice, la religion, les amours sont organisées sur un mode uniquement guerrier » (MP, 439). Mais par-delà les images de cette nouvelle corporéité, il y a *un plaisir du corps*, un « sens plus vif de la connexion qui nous lie à nos outils », qui cadence les pages conclusives du *Manifeste* :

422 Anton DE BARY, « De la symbiose », *Revue internationale des sciences*, t. III, 1879, pp. 301-309

> Les corps sont des cartes du pouvoir et de l'identité. Les cyborgs n'y font pas exception. Un corps cyborg n'a rien d'innocent (…) Le *plaisir intense* que procure le savoir-faire, le savoir-manier les machines n'est plus un péché mais un aspect de l'incarnation. La machine n'est pas un « ceci » qui doit être animé, vénéré et dominé. La machine est nous, elle est nos processus. (Mcy, 79-80).

Incarnation (*embodiment*) est le concept de la psychologie cognitive et sociale pour décrire l'ensemble des émotions et des perceptions que l'on ressent à partir de la situation concrète des corps. « Transe », « plaisir », « expérience intense » : en s'en remettant à un tel champ sémantique, Haraway n'entend pas jouer la carte d'un facile hédonisme, ni encore moins celle de l'érotisation du corps cyborgien contre laquelle l'exemple du paraplégique branché à ses machines se dresse, comme pour calmer des éventuelles ardeurs. D'où cette importante précision :

> Jusqu'à maintenant (il était une fois), l'incarnation féminine semblait être innée, organique, nécessaire ; et cette incarnation semblait être synonyme du savoir-faire maternel et de ses extensions métaphoriques. *Ce n'est qu'en nous plaçant pas à notre place* que nous pouvions prendre un *plaisir intense* avec les machines. (Mcy, 80).

Avec la nouvelle corporéité du cyborg il en va plutôt d'une *augmentation de la « puissance d'agir »*. Ce terme, qui traduit l'anglais *agency* et qui a été introduit dans les études de genre par l'œuvre de Judith Butler, se réfère à « une pratique d'improvisation qui se déploie à l'intérieur d'une scène de contrainte »[423], et donc à la capacité effective du sujet d'intervenir dans le monde grâce à des techniques qui négocient des marges contre une domination totalisante, telle celle du C3I. Mais la dimension proprement *joyeuse* de cette rencontre avec les machines, de leur usage incorporé, de leur presque intégration dans la chair, nous semble plus directement faire écho à la philosophie de Spinoza qui par le truchement de Deleuze et Guattari connaît un regain d'intérêt dans les années 1970 pour être porteuse d'une alternative aux philosophies du droit centrées sur les institutions (Hobbes, Rousseau, Locke) et pour faire basculer l'analyse vers une saisie modale des relations de pouvoir dans l'immanence d'un champ politique[424]. D'une part, grâce à la construction d'une *ontologie des substances individuelles* qui en déplaçant l'attention des ensembles universalistes vers un niveau micro-ontologique considère les substances dans leur dimension éminemment corporelle et tranche avec la conception métaphysique du sujet qui se dessine dans le prisme cartésien. Chez Spinoza l'esprit n'est rien d'autre que

423 Judith BUTLER, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 13.
424 Antonio NEGRI, *L'anomalie sauvage : pouvoir et puissance chez Spinoza*, Paris, Éditions Amsterdam, 20007.

l'idée d'une chose existant en acte, à savoir l'idée d'un corps. D'autre part et conséquemment, parce que cette ontologie corporelle soutient *une éthique de l'action* qui n'émane plus de la volonté et de la raison : en marquant là encore sa différence avec Descartes, Spinoza rappelle que le « pouvoir » (*potestas*) n'est pas la « puissance » (*potentia*) en ceci que cette dernière est toujours rattachée à *ce que peut un corps* (*Éthique*, V). L'idée fascine Deleuze qui la comprend à partir d'un éclairage nietzschéen :

> Spinoza ouvrait aux sciences et à la philosophie une voie nouvelle : *nous ne savons pas ce que peut un corps*, disait-il, nous parlons de la conscience, et de l'esprit, nous bavardons sur tout cela, mais *nous ne savons pas de quoi un corps est capable, quelles forces sont les siennes ni ce qu'elles préparent.* [425]

En vertu d'une ontologie dynamique du mouvement et du devenir, l'appétit et le désir de la substance ne concernent pas à peine le souci de « préservation dans son être », comme le suggère la traduction d'« effort » pour *conatus*, mais l'affirmation joyeuse de la vie d'une substance traversée par des affects :

> Par affect, j'entends les affections du corps *qui augmentent ou diminuent, aident ou répriment la puissance d'agir de ce corps* et en même temps les idées de ces affections (*Éthique*, III, Déf. 3)

Le pouvoir-être-affecté cesse d'être synonyme de passivité, comme chez Descartes, pour offrir l'occasion d'un agir actif. La perspective éthique s'enrichit sitôt que l'on observe la substance individuelle au moment où elle rencontre d'autres substances. Et c'est ici que le texte de Haraway semble présenter une facture spinoziste. Comme le note Katia Schwerzmann, « pour Haraway, abandonner la complétude qui caractérisait le sujet masculin occidental pour se tourner vers le cyborg comme identité multiple, partielle et hybride, implique de fonder l'identité sur des *rapports d'affinité* (*kinship*) dont le propre est d'être choisis »[426] . L'hybridation humano-machinique est une ontologie de la relation qui affronte le *risque de la diminution* de la puissance d'agir du corps par les technologies de la domination, *parce qu'elle fait le pari de son augmentation* grâce à une rencontre femmes-machines dont on ne mesure pas encore toutes les conséquences :

425 Gilles DELEUZE, *Nietzsche et la Philosophie*, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine » Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p. 44.

426 Katia SCHWERZMANN, « Pourquoi nous (ne) sommes déjà (plus) posthumains », *Le Temps du posthumain ?* Actes de la journée d'étude internationale « Le Temps du posthumain? » tenue à l'Université de Paris Diderot Paris 7 et à Béton salon- Centre d'art et de recherche (Paris), le 2 juin 2017. https://www.fabula.org/colloques/document5472.php

> Les doigts agiles des femmes « orientales », l'ancienne fascination des petites filles de l'Angleterre victorienne pour les maisons de poupées, l'attention forcée des femmes sur tout ce qui est petit, prend, dans ces mondes, des dimensions plutôt inattendues. Il se pourrait qu'une Alice cyborgienne soit en train de s'intéresser à ces nouvelles dimensions (MCy, 37).

> Les cyborgs sont éther, quintessence (…) à Greenham, le magique maillage de ces femmes, dénaturées et inconvenantes, *qui savent si bien lire les toiles cyborgiennes du pouvoir*, a arrêté *plus efficacement que les pratiques militantes de l'ancienne politique masculiniste*, naturellement constituée d'individus qui ont besoin des jobs qui leur offre l'industrie militaire (MCy, 36).

Corps organique, corps social. L'organisme est cette micromachine sociale qui prépare la capture des désirs et des corps du désir dans la production économique du capitalisme. Le CsO, parce que corps *sans organes,* est une entité qui prétend échapper à cette capture. Dans *L'Anti-Oedipe*, il est présenté sans père ni mère et pour cette raison esquivant l'œdipianisation de sa production désirante. Mais la famille patriarcale n'est pas le seul agent broyeur du désir. Ou plus exactement, elle ne l'est que dans la mesure où elle relaie la société et lui prête main forte jusqu'à l'intimité des foyers. C'est à l'organisation sociale capitaliste, dont la famille est l'une des pièces, que le CsO s'en prend. S'il « souffre d'être ainsi organisé, de ne pas avoir une autre organisation, ou pas d'organisation du tout », c'est parce qu'il refuse d'être surface d'inscription des phénomènes d'accumulation et de sédimentation qui lui imposent « des formes, des fonctions, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées *pour en extraire un travail utile* ». L'horizon à partir duquel comprendre les différents moulages disciplinaires est donc celui de la transformation de la puissance d'agir des substances individuelles en « forces productives » et de leur subsomption réelle dans l'opération d'extraction de la plus-value. C'est pour contrer à un tel processus que le CsO se précise comme désir de détraquement et d'anéantissement dans une logique que l'on dira contraire à celle de la « préservation de soi dans son être » de la substance spinoziste, désir qui le rend inintelligible en tant qu'élément fonctionnel d'une machine sociale :

> Le corps plein sans organes est *l'improductif, le stérile, l'inengendré, l'inconsommable*. Antonin Artaud l'a découvert, là où il était, sans forme et sans figure. Instinct de mort, tel est son nom, et la mort n'est pas sans modèle. Car le désir désire *aussi* cela, la mort, parce que le corps plein de la mort est son moteur immobile, comme il désire la vie, parce que les organes de la vie sont la *working machine*. (AO, 14).

Là où la puissance d'agir, le désir et l'affect risquent d'être capturés par la machine sociale pour la dimension productive qu'ils recèlent, le CsO appuie sur le bouton d'arrêt. La

mort, dans ses variantes de sabotage, destruction, ou simple inertie, n'est pas le contraire de la vie mais la possibilité de sa polarisation vers un « ailleurs du travail ». Rosi Braidotti convoque cette même idée :

> Le moment est venu du mariage sacrilège de l'Ariane de Nietzsche et des puissances dionysiaques; le moment est venu pour que le *désir de mort féminin puisse s'exprimer* en créant des réseaux opérationnels qui traduiront le désir féminin en formes socialement négociables de comportement[427].

Sous l'insupportable bruit des machines, l'usinage s'accapare l'organisation propre à l'organisme, sa syntropie, ses aptitudes et son finalisme. Mais si dans le cas du cyborg de Haraway le recours au mythe et au stratagème littéraire est explicite, l'on peut se demander quelle est la part de prose littéraire pour la construction du CsO. En effet, bien que les parallèles entre l'organisme biologique et l'organisation sociale soient une constante dans la pensée politique occidentale, Deleuze et Guattari prennent leurs distances avec cette tradition – dont les pères sont Platon, Cicéron et Ménenius Agrippa, et ils vont jusqu'à faire le reproche à Marx de s'y appuyer pour théoriser la relation entre forces productives et rapports sociaux de production, qui dès lors ne peut que paraître extrinsèque :

> Rien n'est plus obscur, dès qu'on s'intéresse au détail, que les thèses de Marx sur les forces productives et les rapports de production. (…) Pourquoi avoir projeté une ligne évolutive abstraite censée représenter le rapport isolé de l'homme et de la Nature, *où l'on saisit la machine partir de l'outil, et l'outil en fonction de l'organisme et de ses besoins* ? (…) Il nous semble au contraire que la machine doit être immédiatement pensée par rapport à un corps social, et non par rapport à un organisme biologique humain (MP, 481).

Le CsO, corps non organique, « corps social », pièce improductive d'une machine dont la réalité technique n'est que l'aspect le plus visible, acquiert ainsi le statut de *diagramme modal* pour des êtres qui jouent avec les variations que peut avoir un corps et sur lequel il est possible de bâtir un imaginaire technologique.

« Space is the place » : cyberféminisme et afrofuturisme

A la question de savoir dans quel sens le personnage du cyborg peut être porteur d'un renouveau politique, la dimension imaginaire qui le fait exister est un deuxième élément de réponse. Le *Manifeste* de Haraway, dans la tradition du manifeste politique

427 Rosi BRAIDOTTI, *Cyberfeminism, With a Difference*, *op. cit.*, p. 6.

avec une allusion explicite au *Manifeste communiste* de Marx et Engels, adopte un style qui ne relève pas de la simple *analyse* de la société contemporaine et de l'impact des nouvelles technologies (« comprendre le monde »), car il y joint une exhortation à l'action, une interpellation provocatrice et évocatrice de mondes à venir, se targuant d'être une *intervention* dans le réel qu'il décrit (« transformer le monde »). Comme le précise Delphine Gardey :

> C'est comme *discours/action* que le *Cyborg Manifesto* – texte théorique – peut aussi être considéré comme un objet culturel et s'avérer symptomatique de nouvelles formes culturelles. Il inaugure un nouvel activisme théorique et littéraire, véritable pratique culturelle dans laquelle les nouvelles technologies de communication et d'information et en particulier le web jouent un rôle essentiel comme moyen de démultiplier les espaces et modes d'intervention, les publics et les acteurs[428].

Cette injonction à penser des modes de vie non asservissants avec les machines, des symbioses et des hybridations techniques pour une redistribution des cartes dans l'échiquier social, vise en premier lieu celles et ceux qui pourraient payer le plus large tribut dans un monde régi par l' « Informatique de la domination ». Il s'agit des femmes et les colonisés qui, pour avoir été les deux catégories les plus exploitées dès la mise en place du capitalisme dans sa phase proto-industrielle et industrielle, à travers un travail domestique non rémunéré pour les unes et une main d'œuvre non rémunérée pour les autres (autrement appelée esclavage), sont les candidats les plus crédibles à un nouveau type d'exploitation dans le capitalisme post-industriel. Aussi, ce n'est pas un hasard si dans le texte de Haraway l'extraction de matières premières dans les pays du Sud, la fabrication de puces en Asie et la « féminisation » généralisée du travail constituent les piliers de son argumentation. Adoptant le même procédé pour les Noirs, le philosophe Achille Mbembé avance l'hypothèse d'un « devenir-nègre » du monde à l'ère du numérique : dans « l'univers astral des écrans, des glissements fluides, des lueurs et de l'irradiation », dans le « monde des cerveaux humains et des computations automatisées », *produire des nègres* ne signifie plus créer un lien social de sujétion ou un corps d'extraction. Indépendamment de la couleur de peau, nous voyons surgir une nouvelle catégorie, le « nègre de fond » :

> Le « nègre de fond » d'aujourd'hui est une catégorie subalterne de l'humanité, un genre d'humanité subalterne, cette part superflue et presqu'en excès, dont le capital

428 Delphine GARDEY, « De la domination à l'action. Quel genre d'usage des technologies de l'information ? », *Réseaux*, vol. n° 120, no. 4, 2003, pp. 87-117. (En ligne: https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2003-4-page-87.htm).

> n'a guère besoin, et qui semble être vouée au zonage et à l'expulsion.(...) Le « nègre de fond » est *l'Autre de cette humanité logicielle*, nouvelle figure de l'espèce et si typique du nouvel âge du capitalisme, celui au cours duquel l'auto-réification constitue la meilleure chance de capitalisation de soi.[429]

Or, ce sont ces deux catégories - les femmes et les racisés, qui empruntent le chemin de la construction d'un imaginaire cyborgien pour les alternatives utopiques qu'il propose. Parallèlement à une critique féministe et afrocentriste à l'encontre de la suprématie blanche masculiniste, qui se précise et se consolide au cours des années 70 en scandant des slogans, en occupant de la rue, en organisant des assemblées et des rencontres internationales, en nommant avec des mots et des concepts les sévices et les injustices subies dans la chair de la race et du genre, le cyberféminisme, l'afrofuturisme et leur fécond croisement (l'afrocyberféminisme) présentent une deuxième option. En usant de l'imaginaire futuriste de la science-fiction comme outil privilégié de la critique sociale, ces deux mouvements contre-culturels indiquent une voie d'émancipation des femmes et des Noirs qui passe par l'appropriation assumées des nouvelles technologies pour en contrer le caractère occidentalo-centré. « Space is the place » est leur slogan : à ceux à qui on vole le présent il faut restituer la capacité de se projeter dans un futur, à ceux qui à l'époque des ségrégations raciales et d'une répartition des rôles qui reproduit un partage entre espace privé et espace public l'on refuse la liberté de se mouvoir, l'Espace – vierge de toute domination, se déploie dans son immensité pour offrir des points de subjectivations proprement inédits.

Le cyberféminisme éclot au début des années 1990 dans plusieurs endroits du globe. Delphine Derey décrit la démarche de ce mouvement littéraire et artistique en affirmant « il ne s'agit plus de regarder la place faite aux femmes par les sciences, les technologies, ou ici les TIC, mais de *poser la question des sciences, des techniques et des TIC, du point de vue de la critique féministe* », en employant le langage de l'art. En Australie, *VNS Matrix* est le nom d'un collectif d'artistes féministes fondé en 1991 à Adelaïde, qui répond aux vœux cyborgiens de Haraway en rédigeant à son tour un manifeste, cette fois davantage sur le modèle du *Manifeste du surréalisme*, le *Manifeste cyberféministe pour le XXIème siècle*. Avec un ton provocateur et grandiloquent, il prône une relation hypersexualisée entre femmes et technologies, celle que l'on peut entretenir avec un vibromasseur, mais aussi la non-identité de genre et la connectivité :

429 Achille MBEMBE, « Afrofuturisme et devenir-nègre du monde », *Politique africaine*, vol. 136, no. 4, 2014, pp. 121-133. https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2014-4-page-121.htm

Nous sommes le virus du Nouveau Désordre Mondial
Disruption de la symbolique depuis l'intérieur
Saboteuses du grand père le processeur central
Le clitoris est une ligne directe vers la Matrix[430]

Figure 22. VSN MATRIX, *The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century,* https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century

« I

déaux régulateurs » qui prennent forme dans les installations dans l'espace public (notamment sur des panneaux publicitaires) mais surtout dans le cyberspace (comme pour le jeu informatique *All New Gen*). Au Canada, l'artiste Nancy Peterson est l'une des plus importantes contributrices à la pensée cyberféministe, en même temps qu'en Allemagne la dixième édition du salon d'art contemporain de Cassel en 1997, *documenta X*, dont le thème est le rapport entre esthétique et politique, compte avec la présentation des *100 Antithèses du cyberféminisme* à l'encontre de toute tentative de lui donner des contours théoriques et pratiques trop définis. Et de fait, s'il concerne invariablement l'apport des nouveaux médias et des nouvelles technologies à la cause féministe, que des écrits théoriques continuent d'éclairer (Sadie Plant au Royaume-Uni et Nathalie Magnan en France), c'est dans l'afrofuturisme que le cyberféminisme trouvera une *expression esthétique* cohérente.

Formes géométriques, couleurs psychédéliques, sons distords, collages de portraits

430 « We are the virus of the new world disorder/ Disruption the symbolic frm the within/ Saboteurs of the big daddy mainframe/ The clitoris is the direct line to Matrix », *Cyberfeminist Manifesto*, in Jessie DANIELS, « Rethinking Cyberfeminism(s): Race, Gender, and Embodiment », *Women's Studies Quarterly*, vol. 37, n°1/2, 2009, pp. 101-124. JSTOR, consulté le 17 juillet 2021. URL : www.jstor.org/stable/27655141.

pharaoniques sur le ciel étoilé des abîmes interstellaires, l'afrofuturisme se pare d'un ensemble de codes esthétiques en rupture avec les règles d'harmonie et de composition de l'art occidental. Mais ce n'est en rien du formalisme : cette rupture sert à indiquer l'émergence d'une figure du Noir qui puisse mettre en échec les représentations stéréotypées qui lui ont collé à la peau, le dépeignant tantôt comme un être « sauvage », proche de la nature et donc incapable d'une culture technique qui ne soit pas rudimentaire, tantôt comme un être acculé par son histoire coloniale et esclavagiste, qui grève tel un fardeau dont il ne pourra jamais se débarrasser. C'est pour riposter à cette vision assujettissante de « l'homme Noir » qu'une frange d'artistes américains issus de la diaspora africaine s'emploie à bâtir un imaginaire technologique haut en couleurs, immédiatement politique dans la mesure où il dispute un espace de représentation valorisant par une reformulation de l'africanité et par une réécriture fictionnelle de son histoire. Le film musical *Space is the place* de John Coney (1974) marque le début d'une « réappropriation du futur » : le pianiste Sun Ra et son Ankestra, venus de Saturne, sont investis de la mission de vaincre le chaos où sont plongées les sociétés humaines par la magie et la musique. Mysticisme, référence à l'Égypte ancienne – revendiquée comme africaine contre les appropriations européennes, transe des performances et communication avec les extra-terrestres dessinent les traits d'un monde où les Noirs revêtent un rôle de la plus grande importance, *surhumains plutôt que sous-humains* tels qu'ils sont encore traités dans l'Alabama où Sun Ra est né et a grandi[431]. L'univers de science-fiction, rattaché aux noms de Isaac Asimov, Jules Verne, George Orwell, devient un espace de création privilégié. La romancière afro-américaine Nnedi Okorafor, née d'une famille de migrants nigériens, s'en explique comme suit :

> Je peux développer la différence entre science-fiction et afrofuturisme en utilisant l'analogie de la pieuvre. Comme les humains, les pieuvres font partie des créatures les plus intelligentes sur Terre. Cependant, l'intelligence des pieuvres a évolué d'une autre lignée de l'évolution, séparée de celle des humains. Les fondations sont différentes. Il en est de même des différentes fondations de la science-fiction. (…) La science-fiction est l'une des formes les plus efficaces d'écriture politique. Tout se rapporte à la question: "et si?". Mais toute la science-fiction n'a pas la même lignée ancestrale. Cette lignée étant la science-fiction de racine occidentale, qui est majoritairement blanche et masculine. (…) Et si un Américano-Nigérien écrivait de la science-fiction ? Ma science-fiction a d'autres ancêtres. Des ancêtres africains[432].

Que peut donc signifier cette « lignée de la pieuvre » qui puise ses ressources dans un imaginaire structurellement autre que celui de la science-fiction occidentale? Il n'est pas

431 John CONEY, *Space is the place,* Prod. Jim Newman, États-Unis, 1974.

432 Nnedi OKORAFOR, TED Global 2017, août 2017/ (En ligne: https://www.ted.com/talks/nnedi_okorafor_sci_fi_stories_that_imagine_a_future_africa?language=fr).

seulement question d'une énonciation et d'un protagonisme noirs, bien que ces deux éléments soient évidemment indispensables : les auteurs blancs n'ont pas besoin d'imaginer un homme blanc quitter la Terre et marcher sur la Lune, pour la simple raison que ceci est un fait de leur présent. C'est d'autres aspects qu'il va falloir dénicher. Premièrement, l'hybridation entre la science-fiction occidentale et le réalisme magique du conte africain, connu pour jouer avec l'indécidabilité ontologique entre les statuts de chose, d'animal et d'humain soigneusement différenciés par l'ontologie occidentale, mais aussi avec celle des temporalités. Le philosophe sénégalais Souleymane Bachir Diagne ne manque pas de le remarquer :

> Prenez le mot « sò », présent dans plusieurs dialectes du Bénin (Afrique de l'Ouest) et qui signifie à la fois hier et demain, conduisant à l'idée d'un temps présent jamais ajusté : l'idée d'afrofuturisme est déjà là[433].

La combinaison entre l'hyper-modernité d'une société technologiquement avancée et la tradition ancestrale d'une organisation par ethnies cesse par là même d'être contradictoire et se présente comme un trait supplémentaire de l'hybridation technique afrofuturiste. Ainsi, dans *Black Panthers* (2018) des studios Marvel, qui plante son décor dans le Wakanda, un État-polis qui n'a jamais été colonisé et dont les richesses en minerais sont

Figure 23. (Gauche) ESMA (Etudiant.e.s Paris-Sorbonne pour les Mondes Africains), « Arts, visuel et cinéma », Journal de l'Esman°6. (Droite) : Sun RA sur l'affiche du film *Space is the place* (Coney).

exploités sur place par ses propres habitants grâce à des savoirs et à une maîtrise technique de très haut niveau, l'on reconnaît sur les tissus, dans les allures et à travers les rites, les

433 Sur une idée de Sinatou SAKA, écrit par Vladimir CAGNOLARI et produit par Simon DECREUZE, #Afrofuturismes 1/5, RFI, 3 juin 2019.

symboles des Touaregs du Sahara, des Moursi d'Éthiopie, des Massai du Kenya, des Himbas de Namibie - non pas pour faire des amalgames indus, mais pour dire la diversité culturelle d'un continent. Certes, c'est toujours d'une Afrique fantasmée qu'il s'agit, un imaginaire produit en Amérique et aggravé par la touche hollywoodienne, qui d'une part ne correspond pas à la réalité vécu de l'Afrique réelle, de l'autre ne va pas assez loin dans la critique post-humaniste au modèle de pensée occidental. Que ce soit dans la relation à la nature, dans le partage genré des rôles, dans le recours à la violence intra-raciale et à la guerre inter-raciale, la dénonciation proprement afrofuturiste des illusions quant à un « proprement humain », ses griefs contre une certaine idée d'espèce humaine dont le « Nègre est le tombeau » comme le suggère Mbembé, semble quelque peu perdue de vue. Mouvement de la contre-culture américaine, l'afrofuturisme recelait initialement cette puissante idée :

> De l'humain, on ne saurait en parler qu'au futur et toujours couplé à l'objet, désormais son double. Ce futur, le Nègre en serait la préfiguration en tant qu'il renvoie, de par son histoire, à l'idée d'un potentiel de transformation et de plasticité quasi infinie[434].

Il n'en reste pas moins que même dans sa version hollywoodienne un horizon futur pour les afro-descendants se dégage qui ne pose plus la question « Et si ? » (*What if?*) depuis le point de vue mort-né (« Que serions-devenus si ?») mais depuis celui d'un avenir à choisir et d'une histoire (encore) à écrire.

« Médiascape » : de la techno-culture aux NTIC

Cyberféminisme et afrofuturisme ne valent que dans la mesure où l'imaginaire qu'ils construisent possède une *valeur performative*. Il serait impossible d'en faire le pari si ce dont on faisait le portrait était complètement déconnecté de la réalité des femmes et des afro-descendants, s'il n'y avait pas du moins en germes un terrain post-médiatique propice à l'esquisse d'une émancipation technologique pour ces groupes sociaux. Ainsi, en commentant *Black Panthers*, Souleymane Bachir Diagne s'empresse d'évoquer les jeunes informaticiens kényans à l'initiative du système *M-Pesa* (2007), qui a transformé pour la première fois des téléphones portables en outils de paiement. Il s'agit d'un « afrofuturisme appliqué » qui parvient à apporter des solutions aux problèmes de l'Afrique – par exemple un système bancaire défaillant, avec les outils technologiques dont elle dispose. Nnedi

434 Achille MBEMBE, « Afrofuturisme et devenir-nègre du monde », *Politique africaine*, 2014/4 (N° 136), pp. 121-133. (En ligne: https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2014-4-page-121.htm).

Okorafor évoque à son tour la soudaine importance qu'a pris la technologie au Nigéria au début des années 1990, et se plaît à imaginer un scénario de science-fiction inversé : des extra-terrestres arrivant à Lagos se confronteraient à la manière dont on use de nouvelles technologies dans l'Afrique d'aujourd'hui. Créée en 2017 par la curatrice Mawena Yehouessi, la plateforme numérique *Black(s) to the future* prétend donner voix aux nouvelles voix noires, afro-américaines, afro-françaises et racisées, par la présentation dans l'espace virtuel du site web de textes et d'artistes, mais aussi par l'organisation d'un festival annuel et de rencontres physiques. L'équipe de *Black(s) to The Future* se réfère directement à l'afrofuturisme en le décrivant comme « une méthodologie d'action en vue de produire et de développer, non seulement *d'autres narrations, mais des chaînes pour les diffuser* »[435]. Autrement dit, c'est une démarche caractéristique de l'« ère post-média », qui compte avec des va-et-vient constants entre techno-culture et usages effectifs des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) par les grands exclus du projet moderniste. Certes, il convient de préciser aussitôt la nature de ces rapports entre imaginaire et réel :

> Le registre de l'évocation (ou de l'allusion métaphorique) comme technique littéraire est une modalité qui permet par définition de ne pas régler certaines questions qui subsistent : en quoi, par exemple, les fictions qui fantasment des relations inédites entre les corps et techniques nous informent-elles (en profondeur) sur le social en tant que tel et dans sa diversité ? Comment et en quoi l'imaginaire tient-il ou peut-il tenir lieu de monde (réel) ? Quelle différence opérer entre les mondes évoqués ou signifiés, et le geste, contributeur de ce monde, qui vise à le dire ?[436]

Répondre à ces questionnements, c'est forcément accepter de laisser de côté une approche technophile ou techno-opportuniste, pour se situer au niveau de l'étude de cas, de ce dont elle nous informe et de ce qu'elle révèle dans son extrême singularité. Tel atelier de partage de connaissances sur le montage d'un ordinateur ou la maîtrise d'un logiciel dans le *Complexo da Maré* à Rio de Janeiro, tel laboratoire sur le mode d'emploi d'une caméra à l'adresse de jeunes d'un quartier de Kinshasa, l'apprentissage des codes culturels nécessaires à l'animation des réseaux sociaux par un groupe de jeunes mères isolées : comment mesurer l'impact de l'imaginaire de l'hybridation technique – cyberféministe, afrofuturiste, indio-futuriste ou autre, pour toutes ces situations ? Produire un discours sur les NTIC dépouillé de tout investissement idéologique n'est assurément pas chose

435 Mawena YEHOUSSI, «Afrofuturisme Clandestin (1/2) », *Black(s) to Future*, http://blackstothefuture.com/afrofuturisme-clandestin-12/

436 Delphine GARDEY, « De la domination a l'action. Quel genre d'usage des technologies de l'information ? », *op. cit.*.

aisée. S'il suffit de constater par la récolte de données quantitatives la discrimination entre

Figure 24. (Haut) Page d'accueil du site web *Black(s) to the future*, https://blackstothefuture.com/

(Bas) Capture d'écran du clip de OSHUN, *Protect Your Self ft. Proda (Official Video)*, 2015 (https://www.youtube.com/watch?v=fYBRappkqSc)

hommes et femmes pour l'utilisation des ordinateurs dès l'enfance, l'accès inégal au savoir informatique et à l'équipement internet entre le Nord et le Sud du monde, la participation à la conception et au développement des technologies qui reflète des inégalités économiques et sociales, lorsqu'il s'agit en revanche d'en inférer des résultats les enquêtes sociologiques sont souvent biaisées pour cette simple raison qu'elles ne peuvent se prononcer sur le degré d'émancipation, la puissance d'agir ou la capacité à créer du lien

politique, bref sur une *pratique cyborgienne*, autrement que par les postulats qu'elles formulent en amont. Il y a des études dont les conclusions sont diamétralement opposées, et plus généralement une polarisation excessive des discours sur les nouvelles technologies qui fait souhaiter l'établissement d'une cartographie, ou « technographie » comme la nomme Steve Woolgar[437], capable de rendre compte des projections politiques des uns et des autres.

En attendant que ce travail soit accompli, il nous semble qu'une hypothèse concernant la valeur performative de l'imaginaire sur les pratiques des TIC peut néanmoins être avancée. Celle-ci s'appuie sur les recherches de l'anthropologue Arjun Appadurai qui sont exposées dans l'ouvrage de 2001 *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. En mettant en relation l'augmentation des flux migratoires et le développement des médias électroniques - deux traits sociétaux caractéristiques du capitalisme contemporain, l'auteur observe un usage des nouvelles technologies qui sert à la construction d'identités fortes pour les individus et les groupes sociaux dont l'expérience sociale est à l'enseigne du déracinement et de l'éclatement. Le concept de « mediascape » lui sert à indiquer ces larges répertoires de récits et d'images qui transitent sur nos médias et constamment accessibles via les TIC :

> L'un des principaux changements dans l'ordre culturel global crée par le cinéma, la télévision et la technologie de la vidéo (et la façon dont ils encadrent et dopent d'autres médias plus anciens), concerne le rôle de l'imagination dans la vie sociale (…) En général, l'imagination et le fantasme étaient des antidotes à la finitude de l'expérience sociale. Au cours des vingt dernières années, à mesure que la déterritorialisation des personnes, des images et des idées prenait une force nouvelle, ce poids s'est imperceptiblement modifié. Davantage de gens voient leur existence à travers le prisme des vies possibles offertes par les médias sous toutes leurs formes. Cela revient à dire que *le fantasme est désormais une pratique sociale*[438].

De même que la diaspora africaine est à l'origine d'un imaginaire littéraire, musical et cinématographique qui se déverse à flots dans l'afrofuturisme et qui prétend pallier le problème d'une non-reconnaissance des afro-descendants dans l'espace médiatique, la diaspora généralisée du capitalisme contemporain, en contraignant des populations entières à la perte de tout repère culturel, motive l'émergence d'une énonciation

437Steve WOOLGAR,"Virtual technologies and social theory: a technographic approach", Séminaire CRHST, « Penser l'histoire des sociétés de l'information », 21 mars 2000, paru dans Rogers R. (éd.) (2000), *Preferred Placement: Knowledge Politics on the Web*, Jan Van Eyck Akademie Editions, Maastricht, 2000.

438 Arjun APPADURAI, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, *op. cit.,* p. 98.

singularisante et collective diasporique, qui prélève du flux d'images le stock qui peut le concerner. Mais d'une diaspora à l'autre, l'imagination cesse d'être cantonnée aux domaines spécifiques des arts pour investir l'ensemble des pratiques quotidiennes et devenir ainsi un puissant outil politique. Elle n'est plus ce qui déclenche chez les groupes assujettis et asservis par l'Informatique de la domination une pratique de nouvelles technologies, *mais ce qui découle de cette pratique*. L'hybridation cyborgienne que Haraway appelait en 1985 de ses vœux trouve ainsi dans les divers « mediascapes » un terrain de déploiement très riche. Arrimés à leurs smartphones, publiant des images et des vidéos, enrichissant le « stock shoot » à disposition de quiconque, communiquant incessamment de divers endroits de la planète, bref, branchés aux machines et se nourrissant des machines, les racisés, les colonisés et les femmes du régime contemporain de technicité sont d'ores et déjà des cyborgs porteurs d'une alternative politique car battant en brèche la prétendue homogénéisation médiatique par un bricolage imagétique et imaginaire. L'importance que recouvrent les images dans des tels processus de subjectivation technique, sur laquelle insiste très lourdement Appadurai, nous conduit à vouloir affronter dans le chapitre suivant les enjeux d'une production de « contre-dispositifs visuels » contre les opérations du capitalisme global.

CHAPITRE 4

Briser le dispositif, créer des contre-dispositifs

> On peut compter parmi les événements décisifs des dernières dix années en Allemagne le fait que, sous pression des rapports économiques, une partie considérable de ses esprits productifs a suivi sur le plan idéologique une évolution révolutionnaire, sans être capable de soumettre à un examen véritablement révolutionnaire son propre travail, le rapport de celui-ci avec les moyens de productions et de ses aspects techniques.
> Walter Benjamin, *L'auteur comme producteur*

> Il faut aussi avoir à portée de main les pastilles sémiotiques adéquates. Précisément ces petits index qui font basculer les significations, qui leur donnent une portée a-signifiante et qui permettent, par-dessus le marché, que ça se joue dans l'humour, la surprise. Le type drogué avec un revolver dans la main, et à qui tu demandes : « Vous n'auriez pas du feu ? »
> Félix Guattari, *Entretien avec Michel Butel*

4.1 Les « images virtuelles » du cinéma Limites de l'analyse deleuzienne pour les « images-silicium »

Interrompre le flux

Excès d'images

Le sentiment d'être submergé par les images ne date pas de la fin du 20ème siècle. On peut faire remonter le malaise causé par l'excès d'images au milieu du 19ème siècle lors de l'apparition de deux phénomènes concomitants : l'émergence de l'espace socio-économique de la métropole, la mise au point des techniques de reproduction mécanisée qui débutent avec la photographie. Walter Benjamin, qui avait déjà consacré une partie de ses réflexions aux mutations de la ville dans la décennie 1920, notamment aux passages parisiens et au fétichisme de la marchandise des vitrines, dans son essai de 1936 *L'œuvre*

d'art à l'époque de la reproductibilité technique, en basculant résolument aux problématiques du 20ème siècle, fait l'effort de penser ces deux phénomènes conjointement. Le constat de départ est simple : il ne pourrait y avoir d'*excès* d'images si leur production était manuelle. Ainsi, comme le note Anne Boissière, la problématique d'une reproductibilité technique qui en finit avec l'unicité de l'œuvre d'art, si elle n'est pas absente de l'essai, n'est pas le point que Benjamin entend affronter de manière urgente dans ce texte[439]. Dépassant les deux grandes pensées de la reproduction de la philosophie esthétique – celle de Platon qui avance une conception de l'art comme mimesis et donc copie du réel, et celle de Kant pour qui le génie est l'esprit qui fait preuve d'originalité contrairement aux copistes, Benjamin se propose d'affronter les enjeux d'une *politique de la reproduction.* Nous avons dégagé des thèses de cet essai les conditions d'une « techno-perception », reposant sur une historisation des manières de percevoir et des modes d'existence qui en découlent dictée par les « circonstances historiques ». Il n'y a pas lieu de poser une mutation des appareils techniques et des dispositifs de visualité qui soit décorrélée de l'agencement social du capitalisme industriel naissant.

Les techniques de reproduction d'artefacts visuels appartenant classiquement au domaine de la peinture, en donnant naissance à de nouveaux arts visuels (graphisme, typographie, imagerie publicitaire, imagerie postale), se trouvent associées au processus de « métropolisation » des populations européennes. La lithographie, du début du 19ème siècle, coïncide avec un saut significatif pour les techniques de reproduction, « procédé beaucoup plus immédiat » que la copie faite à la main, qui « permit à l'art graphique d'écouler sur le marché (…) de manière massive ». Circonscrite initialement au journal illustré, la lithographie tend à migrer vers d'autres supports, comme les affiches de spectacles du théâtre de vaudeville et du cabaret, en envahissant de la sorte les murs de la ville et en venant alimenter ce sentiment d'excès. Mais c'est à la photographie qu'il revient de mettre au point un procédé épousant parfaitement les traits de la mouvante et rapide urbanité, grâce à une reproduction du réel dans la presque immédiateté de sa présentation sensible. Benjamin en marque l'absolue nouveauté en affirmant que « pour la première fois dans les procédés reproductifs de l'image, la main se trouvait libérée des obligations artistiques les plus importantes, *qui désormais incombaient à l'œil seul* ». En

439« Mais dès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, l'ensemble de la fonction sociale de l'art se trouve renversé. A son fond rituel doit se substituer un fond constitué par une pratique autre : la politique ». Anne BOISSIERE, « La reproductibilité technique chez Benjamin », *Revue DEMéter*, Université de Lille 3, décembre 2003, disponible via www.univ-lille3.fr/revues/demeter/copie/boissiere.pdf.

ajoutant aussitôt que c'est justement parce que « l'œil perçoit plus rapidement que ne peut dessiner la main » que la reproduction se trouve accélérée jusqu'à aller de pair avec la parole, il indique une évolution allant de la photographie au cinématographe selon une logique là aussi sensorielle. Avec la photographie et le cinématographe, *voir et voir des images cessent d'être deux actes distincts* tant du côté du producteur comme du côté du récepteur d'images. Le dualisme de ces deux pôles, qui correspond à un moment de l'art qui a débuté à la Renaissance et qui n'a donc rien de consubstantiel à l'art, est remis en question par ces deux médiums non pas en vertu de leur pouvoir mimétique (la parfaite représentation du réel étant enfin atteinte par tous ceux qui regardent), mais *en vertu de leur procédé reproductif et de son impact sur la perception sensible.* Benjamin renoue ainsi avec une pensée de l'esthétique qui fut celle inaugurée par Baumgarten dans *Aesthetica* en 1750, à savoir une « théorie de la connaissance sensible » avant que celle-ci ne se rattache plus spécifiquement aux œuvres de l'art.

La « grande ville » (*GroBstadt*) - lieu de la plus haute concentration de production, distribution et consommation capitalistes, est dépeinte comme le cadre naturel d'une circulation des signes proportionnelle au besoin d'évacuation des stocks de marchandises et à leur achat par les nouveaux citadins. Il en résulte une expérience quotidienne à l'enseigne de l'*hyperstimulation et de l'exacerbation des sens*, et en premier lieu de l'ouïe et de la vue. La vitesse des transports et la mobilité des habitants des villes, attentifs qu'ils doivent être à une signalétique urbaine de plus en plus importante au sein d'un espace hachuré par grandes avenues, gratte-ciels et métros aériens, créent les conditions pour que ces « images », tout comme les affichages agressifs de publicités et de la propagande, viennent s'imposer dans le flux de leur perception courante. Les schèmes sensori-moteurs se mêlent ainsi avec ces clichés et contribuent à la création d'une grande fantasmagorie, qui contrairement aux visions solitaires de ceux que l'on prend pour des fous acquiert des airs de réalité pour être vécue et actualisée collectivement. Si c'est cette réversibilité entre le sensoriel et le fantasmagorique qui est recherchée par les tenants du sémiocapitalisme en vue de comportements consensuels, voire standardisés, il leur faut encore réussir à vaincre les résistances actives et passives de ceux que l'on prend pour cibles. La techno-perception, pièce constitutive de la visualité contemporaine, se définit en effet à ses débuts comme *une perception en difficulté*. Parler de « malaise » face à l'inflation des signes visuels renvoie à une difficulté objective, celle qui rend littéralement *mal aisées* les capacités neurologiques et psychologiques d'attention et de recognition des objets, revigorant les attitudes ambigües d'attraction et de répulsion vis-à-vis des images

caractéristiques de l'iconoclasme. Le citadin, bousculé de tous les côtés, azimuté dans un régime multi-sensoriel poussé, emporté par un flux d'images, devient l'objet d'une étude spécifique. Dans les pages introductives de l'ouvrage *Le choc des métropoles* (2008), Stéphane Füzesséry et Philippe Simay, rappellent qu'en marge des théories socio-économiques et socio-historiques de la modernisation développées par les pères fondateurs de la sociologie allemande, et en premier par les exposants de l'Ecole de Francfort, Benjamin, en même temps que George Simmel et Siegfried Kracauer, font un pas de côté en définissant la modernité « à travers le prisme des transformations physiologiques et psychologiques de l'expérience subjective ». La lassitude (*Müdigkeit,* Simmel) et la fatigue (*Müde*, Benjamin), mais aussi l'absence d'empathie vis-à-vis d'autrui et la nécessité du maintien d'une distance physique dans la rue ou dans les transports, visant à compenser la très grande proximité sensorielle, sont parmi les attitudes les plus récurrentes de ce début de siècle qui jettent les prémices des attitudes urbaines que nous adoptons encore aujourd'hui[440]. Dans *Expérience et pauvreté* (1933), Benjamin avait déjà tiré de cette absence de riposte aux stimulations nerveuses des conséquences morales. Le paupérisme de l'expérience (*Armseligkeit*) où la modernité s'est vue soudain plongée est celui d'une expérience cadencée au présent – un temps que l'on a qualifié de « médiatique » (I.2.) :

> Disparition de l'expérience transmissible (*Erfahrung*), commune à plusieurs générations, au profit de l'expérience vécue (*Erlebnis*), caractérisée par la communication de contenus ponctuels, voués au jeu infini de la substitution et de la consommation individuelle[441].

Mais c'est dans l'essai de 1936 qu'il développe plus en avant ce qu'on nommera « la théorie du choc » et dont la philosophe américaine Susan Buck-Morss fait à notre sens l'analyse la plus fine, dans la mesure où elle met en perspective historique le lien consubstantiel entre l'*esthétique* du choc et l'*anesthésie* des sens. Alors que le système sensoriel est normalement mobilisé pour parer à l'expérience en créant une réponse adaptée aux stimuli extérieurs, réagissant selon des schèmes qui sont *sensori-moteurs,* face à la multiplication de ces stimuli il finit par se braquer :

> Le rôle du système se trouve alors inversé. Son but est d'*insensibiliser* l'organisme, d'étouffer les sens, de refouler la mémoire : le système cognitif synesthésique est devenu *an*esthésique. Dans cette situation de « crise de la

440 Stéphane FÜZESSÉRY, et Philippe SIMAY, « Une théorie sensitive de la modernité », Stéphane Füzesséry éd., *Le choc des métropoles.* Éditions de l'Éclat, 2008, pp. 13-51.
441 Ibidem, p. 37.

> perception », il ne s'agit plus simplement d'éduquer l'oreille brute à l'écoute musicale, mais de lui rendre l'audition. Il ne s'agit plus d'éduquer l'œil à la beauté, mais de restaurer la « perceptibilité »[442].

Comparables aux toxicomanes (la drogue étant une expérience caractéristique de la modernité qui fait alterner intensification des sensations et apathie), et aux malades mentaux traités par électro-convulsivothérapie à partir de 1938, les habitants des villes, « bombardés d'impressions fragmentaires, ils ne voient que trop – pour ne rien retenir »[443].

1936-1991 : « missions » du cinéma

Reste à savoir quel rôle peut jouer l'art dans la reconfiguration de la sensibilité donnée par cette conjecture métropolitaine du choc. Une chose est sûre : les fonctions qui ont été traditionnellement celles de l'art - rituelle jusqu'au Moyen-Âge et artistique à partir de la Renaissance, ne sont plus de mise. La définition de l'art comme « expérience sensorielle différentielle » relativement à la perception courante de la réalité devient en effet difficile à maintenir, comme il devient difficile de maintenir la distinction entre la sphère de l'art et la sphère fantasmagorique du divertissement que Horkheimer et Adorno déplorent dans *La dialectique de la raison* (1947). En insistant sur le rapport inversement proportionnel entre « valeur rituelle » et « valeur d'exposition », Benjamin affirme que, dans la mesure où la reproduction mécanisée porte l'exposabilité d'un artefact à son point culminant, toute possibilité de préserver une dimension *magique,* voire à peine *contemplative*, de sa saisie sensorielle se trouve drastiquement réduite. Le montre exemplairement la comparaison entre la réception d'un tableau et celle d'un film :

> Que l'on compare l'écran sur lequel se déroule le film à la toile sur laquelle se trouve le tableau. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation ; devant elle, il peut s'abandonner à ses associations d'idées. Rien de tel devant les prises de vues du film. À peine son œil les a-t-il saisies qu'elles se sont déjà métamorphosées. Impossible de les fixer[444].

La contemplation d'une œuvre d'art requiert une certaine disposition du corps et de l'esprit qui manquent inéluctablement au visionnage d'un film : ni la distance avec l'objet,

442 Susan BUCK-MORSS, « Esthétique et anesthésie: l'essai d'art de Walter Benjamin reconsidéré », *Voir le capital, Théorie critique et culture visuelle*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, p. 132.

443 Ibidem, p. 132.

444 Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), art. cit., XIV, p. 309. La phrase est issue des *Scènes de la vie future* (1930).

ni le temps d'observation nécessaire à son appréciation - éléments du « jugement esthétique » tel qu'il est défini par Kant dans la troisième *Critique*, ne sont réalisables dans le nouvel espace-temps instauré par le cinéma, en sa qualité d'art *des images mouvantes*. Ainsi, loin d'apporter une solution au malaise provoqué par le flux d'images en proposant un temps d'arrêt qualitativement supérieur, celui-ci vient pour ainsi dire l'aggraver - en ajoutant des images aux images, du mouvement au mouvement. Mais au lieu d'en tirer la conclusion que l'on croirait logique d'une exclusion du cinéma du panthéon des arts, l'essai de Benjamin, dont le titre aspire à résorber la prétendue incompatibilité entre œuvre d'art et reproductibilité technique, plaide en faveur d'un « renversement du caractère fondamental de l'art » par la photographie et le cinéma, qui permet d'émanciper l'œuvre de « son existence parasitaire dans le rituel », en pointant notamment en direction de l'émergence d'une *nouvelle fonction de l'art* :

> Parmi les fonctions sociales du film, la plus importante consiste à établir l'équilibre entre l'homme et l'équipement technique. Cette tâche, le film ne l'accomplit pas seulement par la manière dont l'homme peut s'offrir aux appareils, mais aussi par la manière dont il peut à l'aide de ces appareils se représenter le monde environnant.
>
> La fonction sociale décisive de l'art actuel consiste en l'initiation de l'humanité à ce jeu "harmonien". Cela vaut surtout pour le film. *Le film sert à exercer l'homme à l'aperception et à la réaction déterminées par la pratique d'un équipement technique dont le rôle dans sa vie ne cesse de croître en importance*[445].

Ce n'est pas le lieu ici de débattre sur la « nouveauté » d'une telle fonction sociale. Sans même remonter au théâtre grec, à la statuaire romaine ou aux retables du Moyen-Âge – toutes ces formes d'art portant indissociablement en elles une fonction artistique, rituelle et sociale, la fin du 19ème siècle a vu surgir en Europe une querelle entre Proudhon et Zola à l'occasion de l'exclusion du Salon d'Automne des toiles de Courbet, jugées trop réalistes[446]. En rejouant la carte proudhonienne d'une « mission sociale de l'art » mais à l'instar de Zola au nom du plus parfait réalisme, Benjamin réussit un tour argumentatif pour défendre (notamment contre Adorno) les formes naissantes d'art et ceci bien qu'elles semblent prises dans la triangulation capitaliste de la production sérielle, de la grande distribution et de la consommation passive[447]. Le cinéma - art populaire, art accessible, avec sa part de divertissement qui dynamite le soir venu l'impression

445 Ibidem, p. 309.

446 Pierre-Joseph PROUDHON et Émile ZOLA, *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, Paris, Mille et une nuits, la Petite Collection N° 578, 2011.

447 Theodor W. ADORNO, Walter BENJAMIN, *Correspondance (1928-1940)*, Folio Essais, Paris, Gallimard, 2006.

d'emprisonnement que les citadins peuvent éprouver dans l'enceinte de la métropole, se donne « devant la masse » comme « art de masse ». La réception collective de l'œuvre filmique, qui n'est pas de mise pour la peinture ou la photographie, est censée offrir *un autre rapport à soi à travers les images* dans des conditions de vie renouvelées et pour lesquelles on manque encore de repères. Comme l'écrivent Füzesséry et Simay, ce n'est pas en fuyant mais « e n *réitérant* » l'expérience de la métropole que « le citadin s'immunise contre ses effets traumatiques ». Le cinéma fournit pour Benjamin très précisément de nouveaux schèmes et constitue à ce titre une sorte de « préparation », d'« apprentissage » et d'« entraînement » selon les termes mobilisés par le philosophe. La désaliénation sensorielle consiste ainsi à lutter contre le pouvoir anesthésiant de l'excès d'images, en restituant grâce aux histoires racontées par les films une capacité d'action.

Années 1990. Le citadin des métropoles s'est accoutumé aux grandes villes, au point de pouvoir en habiter de plus immenses – Berlin laisse la place à New York, Los Angeles, Sao Paulo, Abou Dhabi. L'excès des images propre au début du siècle, laissant encore la maigre possibilité de se protéger dans l'espace privé du logis, s'est quant à lui transformé en un *flux continu* en raison d'un petit boîtier noir qui s'est massivement infiltré dans les foyers de l'Occident à partir des années 1960, et pour lequel Hitchcock avait tissé dès 1963 la métaphore d'un déferlement d'oiseaux féroces. Plus moyen d'échapper à l'emprise des images et au « monde vu depuis le pouvoir » (Daney) : au lieu de plaindre un « manque d'images », le spectateur semble si repu qu'il ne sait même plus dire de quelles *autres* images il aurait au juste besoin. La télévision, puissante institution se prévalant du pouvoir des images, laisse entendre qu'il est désormais impossible de la déloger, que son règne est établi, tant l'aliénation sensorielle, couplée à l'avachissement des corps sur les canapés et autres attitudes passives, semble définitive. La « mission de l'art » - et en l'espèce du cinéma, ne peut plus consister à accompagner le mouvement fluide de la vie courante du régime des mégalopoles. La vitesse du travelling, la rapidité de la succession des images au montage, les inversions des photogrammes – telles qu'on les retrouve dans le cinéma auquel Benjamin fait référence dans son essai et qui est porté par des figures comme Charlie Chaplin, Dziga Vertov et Lazlo Moholy-Nagy, sont désormais parfaitement intégrée dans les procédés du petit boîtier noir, pour cette simple raison que c'est évidemment la télévision qui assure le type d'entrainement le plus adéquat au monde qu'elle produit. Au lendemain du Festival de Cannes de 1984, le critique Serge Daney, ne trouvant plus les mots pour commenter les films visionnées, fait ce récit désemparé :

> Nous sommes carrément entrés dans l'ère du recyclage. Le karma des images est de renaître. Elles nous enterreront tous. Que se passe-t-il pour le journaliste qui rentre, tard et tremblant de fatigue, dans sa chambre(tte) d'hôtel ? Que, par réflexe, il allume la télévision. Et qu'il y voit – ô joie ! - qu'au-delà de la fin des programmes et du honteux « bonne nuit les petits ! » par lequel les speakerines ont renvoyé se coucher le bon peuple (travailleur) de France, il y a *encore* de l'image ! Et là au mépris de tout bon sens, malgré les neurones en bouillie et la rétine en feu, le journaliste *continue* à regarder !
> Il devient plus difficile chaque jour de nous identifier aux films. Parce que nous ne les rencontrons plus (comme des étoiles filantes) mais c'est parce que c'est eux qui se mettent à nous ressembler : en réserve, en cassette, en attente, sous grille, vaguement présents et toujours prêts[448].

Du côté du critique, « spectateur averti », mais *spectateur* tout de même, il y a là comme l'aveu d'un agacement provoqué par les images. Face au flux, la lassitude et le désir d'un repos des sens sont si forts qu'ils finissent par mettre dans un seul et même panier « images » du cinéma et « visuel » de la télévision, ne donnant donc aux premières aucun avantage sur les seconds. L'activité critique de Daney à la suite de cette « crise » va être double : 1) vilipender la télévision, en s'adonnant à l'exercice fastidieux d'assister à ses programmes durant une centaine de jours entre 1987 et 1988 – ce qui aboutira à l'ouvrage *Le salaire du zappeur* (1993), 2) visionner les grands films du cinéma, ceux qui font battre le cœur du cinéphile (Fritz Lang, Jean-Pierre Melville, Claude Lelouche), mais sur petit écran, afin de s'assurer qu'il y a bien quelque chose qui se déclenche à partir des images et non seulement à partir de l'expérience esthétique et sociale de la salle obscure qui par définition brise avec la perception ordinaire pour être choisie, voire programmée (« aller au cinéma »). Du côté du cinéaste, les humeurs ne sont pas exactement à l'agacement : la télévision interpelle le faiseur d'images, elle lui impose une auto-critique, le mettant au défi de passer en revue les procédés de son art pouvant montrer ce dont le cinéma est donc capable que la télévision au contraire ne peut pas. Proche des *Cahiers du cinéma*, le cinéaste Robert Kramer exprime son désarçonnement face à la télévision, mais aussi le besoin de trouver face à elle les postures d'une attitude critique : « attablé, un crayon à la main ou encore à la télécommande, prenant le même type de décision que lorsqu'on tourne un film », il pourchasse ce moment où « quelque chose va enfin se cristalliser » - même s'il ne devait durer que 40 secondes. A partir du 16 janvier 1991, la Guerre du Golfe, retransmise en direct sur CNN, l'oblige à pousser encore plus loin son analyse :

> Il y a trop d'images de toute sorte. On dit qu'il n'y a pas d'images mais ce n'est pas vrai. C'est très apparent devant la télévision. (…) Cette guerre rend difficile de penser à

448Serge DANEY, « Le karma des images », *Libération,* 17 mai 1984, repris par « Ciné journal 1981-86 », *Cahiers du cinéma*, Paris, 1986, pp. 110-111.

> un film. Je préfère en ce moment prendre des photos. Il y a quelque chose de rassurant dans la rigidité et la fixité des photos où il semble possible révéler très vite et très clairement l'architecture du monde et des valeurs. Tous ces reportages créent une énorme impatience par rapport à la durée réelle. Je suis vraiment en attente par rapport au cinéma[449].

La réponse à cette attente vint quelques mois plus tard. Passant des heures devant la télé, hypnotisé qu'il l'était par la Guerre du Golfe, Kramer tombe sur une cassette de *Rome, ville ouverte*. Percé par le regard de Anna Magnani et « l'éclat fugitif de cette chair, suggestif, entre le bas et la cuisse, lorsqu'elle tombe morte dans cette rue mortellement grise », il acquiert la certitude qu'il y a dans le cinéma – et ceci même lorsqu'on visionne le film en VHS, une promesse tenue, celle de la *cristallisation d'un instant de vérité* qu'on chercherait en vain dans des programmes de télévision :

> Je veux parler du silence comme le regard humble de ces personnages face aux épreuves qu'ils vont devoir affronter. Le silence, après tous les cris, entendus ces jours-ci, à propos des images ! Le silence, face à ce qui nous rappelle que notre terrain ce n'est pas les images. Notre travail, surtout maintenant, est d'aller au-delà des images. Le pouvoir utilise les images pour identifier, cibler, encercler, contrôler et détruire. Tandis que nous utilisons les images pour faire exploser l'idée même l'encerclement et de contrôle, des images qui vont au-delà[450].

Un « au-delà des images » qui serait comme un « silence » : les concepts, plus encore que les images, semblent manquer. Alors que chez Benjamin il s'agissait de parer aux chocs ininterrompus provoqués par le flux d'images grâce à un cinéma qui puisse provoquer un « choc de la pensée » du fait de la spécificité de son mouvement et de ses scénarios de film d'action, on en appelle en cette fin de siècle à un cinéma qui puisse l'interrompre – à un *cinéma de la fixité, à un cinéma presque sans mouvement*.

Régime de la « Voyance » : l'enrayement du schème sensori-moteur

Que s'est-il donc passé de Benjamin à Kramer pour que la mission du cinéma change à ce point ? On serait tenté de répondre : beaucoup de choses. Premièrement le fascisme, qui en dépit des importantes mises en garde de Benjamin a bien réussi son « esthétisation du politique », en mobilisant l'immense pouvoir des images pour faire valoir ses mots d'ordre. Mais aussi l'incapacité du cinéma lui-même, qui n'a pas su lui opposer une « politisation de l'art » suffisamment forte pour permettre aux masses

449 Robert KRAMER, « La guerre est en nous », *Cahiers du cinéma*, Hors Série n°15, 1991.
450 Robert KRAMER, « Pouvoir des images, mission du cinéma », ibidem.

d'affronter la puissante machine de propagande nazie. L'aliénation sensorielle induisant un aplatissement encéphalique et un automatisme des comportements a en effet continué de plus belles, en atteignant son point culminant à l'occasion des suicides de masse de l'année 1945. Vient ensuite la « conspiration de l'argent », problème que le cinéma en sa qualité d'œuvre collective - requérant un important investissement en amont de sa réalisation avant que les recettes en salle ne viennent plus ou moins le combler, doit affronter dès les années 1920 (L'Herbier, 1928). Sa consécration en tant qu'« art industriel international » a contribué à redéfinir les contours de ses offices, qui se sont assez vite débarrassés de toute charge éthique, politique et même artistique. Ainsi que l'affirme Deleuze, « la médiocrité courante n'a jamais empêché la grande peinture ; mais il n'en est pas de même dans les conditions d'un art industriel, où la proportion des œuvres exécrables met *directement en cause les buts et les capacités les plus essentielles* ». Pour finir la guerre et la découverte de ses horreurs cachées - les camps de la mort, le retour des survivants, les exactions envers le sens même de l'humanité, qui ont d'une certaine manière acté la « rupture du lien entre l'homme et le monde ». Événements de l'Histoire, que l'on dira donc extrinsèques au cinéma, mais qui ont une incidence certaine sur son régime d'images[451]. La puissance de l'art cinématographique, sur laquelle Benjamin pariait encore en 1936, redevient « simple possibilité logique ». C'est un art qui n'a plus à préparer les masses aux chocs de la modernité pour la simple raison que la propre modernité a fini par arrêter de produire des chocs : les dégâts éthiques et politiques sont tels que les temps sont au *désœuvrement* - devant lequel le cinéma se découvre *désœuvré*.

> Nous ne croyons plus guère qu'une situation globale puisse donner lieu à une action capable de la modifier. Nous ne croyons pas davantage qu'une action puisse forcer une situation à se dévoiler même partiellement. Tombent les illusions les plus « saines » (IM, 278).

Dans *Cinéma 2*, Deleuze se moque de la prétention des premiers cinéastes avant-gardistes à épouser le devenir révolutionnaire du peuple, en œuvrant en direction de la création d'un sens critique à partir de scénarios et de personnages :

> Chacun sait que si un art imposait nécessairement le choc ou la vibration, le monde aurait depuis longtemps changé, et les hommes penseraient depuis longtemps. Aussi cette prétention du cinéma, du moins chez les plus grands

451 Sur cette incidence discorde Jacques RANCIERE dans *La fable cinématographique*, en arguant une complète hétérogénéité entre « une coupure interne à l'art » et « les ruptures affectant l'histoire générale ». Le présupposé de cette thèse est le maintien d'un régime esthétique de l'art qui rend l'œuvre indépendante aux événements de l'Histoire et de la politique. Jacques RANCIERE, « D'une image à l'autre et les deux âges du cinéma », *La fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, p.146-153.

> pionniers, fait sourire aujourd'hui. Ils croyaient que le cinéma serait capable d'imposer le choc, et de l'imposer aux masses, au peuple (Vertov, Eisenstein, Gance, Elie Faure...). Pourtant, ils pressentaient que le cinéma rencontrerait, rencontrait déjà toutes les ambiguïtés des autres arts, se recouvrirait d'abstractions expérimentales, « pitreries formalistes », et de figurations commerciales, du sexe ou du sang (IT, 204).

Antonin Artaud est ainsi l'un des rares penseurs à ne pas s'être engoncé dans l'enthousiasme politique suscité par le cinématographe. S'il a « cru au cinéma », c'est paradoxalement en raison de ce qu'il ne pouvait pas, de son « impouvoir ». Au lieu de récréer les conditions de rétablissement de la force instinctive des sens et de sa transformation en une action politique marquée par la plénitude du faire - ce que le nazisme et Hollywood en organisant leur cortège d'automates sont parvenus à mieux faire, une grande œuvre du cinéma se distingue par sa capacité à plonger le spectateur dans un abîme, de l'enfoncer dans la fêlure provoquée par le choc des images et par l'anesthésie qui en suit, de lui faire entrevoir le néant où l'on reste figé et d'où nulle action ne semble plus possible. « La première évidence schizophrénique est que la surface est crevée » (LS, 108) : sur la surface lisse des images de cinéma, Artaud fait l'expérience d'un craquèlement du soi, de la fissure schizophrénique du sujet, débouchant sur une expérimentation à la fois sensorielle, psychique et affective au fondement de sa vision et de sa pratique créatrices. Selon le schématisme bergsonien de *Matière et mémoire,* constituant le cadre à partir duquel Deleuze pense les enjeux des images du cinéma, la perception est déjà *un écart entre deux images*. Dans un univers défini comme ensemble d'images (où l'image est l'autre nom de la matière), une sensation provoque une réaction, mais l'enchaînement entre les deux n'est jamais immédiat : la perception émerge dans ce laps de temps, portée par un sujet qui ne lui préexiste pas, qui va dériver de la possibilité de cueillir ce lot de sensations dans le creux de son expérience sensible, afin de lui apporter une réponse motrice appropriée (« l'image-action »). Mais devant les images du cinéma cet écart semble se dilater comme à l'infini, et le temps semble suspendu à la force de ce qui est perçu. Pour détailler cette intuition d'une « puissante impuissance » du cinéma, que Deleuze emprunte à Artaud pour décrire tout spécialement la situation du cinéma de l'après-guerre, nous dégagerons trois éléments :

1) La rupture du lien sensori-moteur. Deleuze fait état d'une « force dissociatrice » de certaines images en raison de leur impact sur l'expérience sensible. Une *dissociation* donc, et non plus un temps d'arrêt nécessaire à l'émergence d'une perception, advient au sein du schème sensori-moteur entre une sensation et l'action qui devrait la suivre. Le

lien qui joignait ces deux pôles est à jamais rompu et l'on reste les bras ballants face à des situations dans lesquelles on se mouvait auparavant sans la pointe d'une interrogation. Les exemples de ce type de ravissement esthétique sont offerts par les personnages du néo-réalisme italien de l'immédiat après-guerre (Visconti, Rossellini, De Sica), suivis par ceux du second néo-réalisme (Antonioni, Fellini) et de la Nouvelle Vague (Godard, Resnais) des années 1960-70. La bonne de *Umberto D.*(1952), entrant dans la cuisine pour nettoyer et préparer le café un matin comme les autres, est soudain saisie par la vue de son ventre de femme enceinte et s'arrête comme ébranlée par la conscience de la misère du monde. L'ordinaire des schèmes sensori-moteurs simples dans lesquels l'action est prise (préparer un café, chasser des fourmis avec un jet d'eau), contraste singulièrement avec la profondeur de cette vision. La bourgeoise de *Europe 51* (1952) faisant le deuil de son enfant en aidant les habitants des quartiers pauvres de la banlieue romaine, l'étrangère lituanienne de *Stromboli* (1950) placée face à la présence menaçante d'un volcan et dans l'incompréhension de la langue et des mœurs siciliennes, la famille de *Rocco et ses frères* (1961) fraîchement immigrée à Milan depuis le sud et affrontant les déboires de la précarité dans la grande ville, ou encore l'enfant de *Allemagne année zéro* (1949) confronté à la honte que lui procure le passé nazi de son frère et de son père et à la désolation d'une ville réduite en lambeaux sous les bombes des Alliés : autant de personnages qui témoignent de l'impossibilité de devenir acteurs de leur propre destinée, non pas en raison de leur condition sociale objective (classe défavorisée, bas âge, isolement linguistique, désespoir moral), mais en raison de *l'immense affliction que leur provoque ce à quoi ils sont visuellement confrontés.* La réalité visée par ce réalisme se trouve à son tour modifiée : « dispersive, elliptique, errante ou ballante, opérant par blocs, avec des liaisons délibérément faibles et des événements flottants » (IT,7), elle manque de la continuité nécessaire pour qu'un schéma de type cause/effet puisse s'y insérer efficacement. Les films de l'après-guerre montrent des zones périurbaines vides et des paysages cataclysmiques, plantent un décor où l'on ne peut que répertorier les objets, les décrire, ou bien appellent à la déambulation, à la recherche de quelque chose qui prêterait flanc à une prise sur le réel. Depuis ses commencements, le cinéma avait accoutumé son spectateur à des intrigues aux rebondissements multiples, suivant une trame narrative où l'action recouvrait une extrême importance. Mais ces nouvelles situations cinématographiques, en ôtant tout sentiment de puissance, relèguent l'action au deuxième plan et font des composantes visuelle et sonore le principal ressort esthétiques. C'est ce que Deleuze nomme des « situations optiques et sonores pures », qu'il relie à l'apparition d'une dimension « mentale » : « un nouvel élément faisait irruption, qui allait

empêcher la perception de se prolonger en action pour la mettre en rapport avec la pensée » (IT, 7-8). La crise de l'image-action permet ainsi paradoxalement au cinéma de mener à bien le projet qui fut celui des cinéastes avant-gardistes : bâtir une conscience critique, faire penser. Cette opération esthético-critique repose sur un postulat : présentée comme étant une crise *des personnages* ne pouvant plus réagir à ce qu'ils voient, elle serait également celle *du spectateur* face aux images du film. Sur un tel dédoublement, qui n'a rien d'une évidence et sur lequel nous pourrions émettre les doutes les plus légitimes - en posant la question de savoir dans quel sens précis la rupture du schéma sensori-moteur du personnage couvrirait la rupture du schéma sensori-moteur de celui qui la regarde, Deleuze s'explique en évoquant une « identification inversée ». Au lieu que ce soit le spectateur qui s'identifie au personnage par le biais de ses actions et réactions, c'est le personnage qui se transforme en spectateur, indifférent qu'il devient à son sort , vu que de toute manière il ne peut le modifier :

> Mais c'est maintenant que l'identification se renverse effectivement : le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit (IT, 9)

Le spectateur, en ressentant le même relâchement du lien sensori-moteur, se laisserait traverser par des situations optiques et sonores pures où le plonge l'expérience des sens et de pensée qu'est le visionnage d'un film.

2) La voyance. L'enrayement du schématisme fonctionnel est décrit comme « condition préliminaire » au surgissement de la nouvelle image. C'est de la *faille* ouverte entre sensation et action - et plus exactement de la *faillite* d'une action qui ne se produit pas, qu'un nouveau type de personnage va paraître sur l'écran qui requiert d'autres attributs que ceux qui avaient caractérisé jusque lors les héros du cinéma d'action. On rétorquera que la « faillite » a été déjà l'affaire d'un cinéma basé de manière paroxystique sur l'enclenchement du schème sensori-moteur : le genre de la comédie portée par Charlie Chaplin ou Buster Keaton traduisait bel et bien une action qui n'aboutissait pas en raison de l'incapacité motrice des personnages à se mouvoir dans un monde devenu trop rapide et trop moderne, où la faillite était donc le principal ressort narratif. Mais un comique des gestes ratés et des coups d'épée dans l'eau se produit en vertu du bon fonctionnement du schème sensori-moteur. Dans le cas du cinéma d'après-guerre, à

l'inverse, la faillite est une faillite du propre schème sensori-moteur. Le schématisme fonctionnel est brisé au profit de nouveaux schèmes qui intègrent le rêve, la mémoire, le monologue intérieur, la multiplication des voix et des points de vue - bref, des types de perception qui ne sont pas immédiatement reconnus pour leur utilité et qui ne peuvent émerger dès lors que nous ne sommes plus pris dans l'urgence d'une riposte à caractère vital. Deleuze baptise ce nouvel régime des images de « voyance » ou de « cinéma de voyant », en référence à la forme de divination reposant sur une perception extrasensorielle, intime et intuitive des couches cachées du réel. Et là encore, nous trouvons dans le texte de Deleuze des parallèles entre un côté et l'autre de l'écran : « L'important, dit-il, c'est toujours que le personnage ou le spectateur, *et tous deux ensemble, deviennent visionnaires* » (IT,30). Du côté des personnages, les « nouvelles qualités de voyance » sont celles qui se délestent des possibilités d'action à la faveur de « tous les états d'une vision intérieure ». Ainsi, dans *Allemagne année zéro*, « l'enfant est affecté d'une certaine impuissance motrice, mais qui le rend *d'autant plus apte à voir et à entendre* » (IT, 10). Dans *Jeanne au bûcher* de Rossellini (1954), Jeanne d'Arc a ainsi « appris à voir » à l'occasion d'événements (l'enfermement, la révélation divine) qui la changent à tout jamais. La photographie s'aventure comme elle peut dans les labyrinthes de cette vision qui demeure invisible. En resserrant le cadrage pour s'attarder sur les objets du quotidien, en se montrant attentive au moindre détail, la caméra traduit une perception hallucinatoire d'où à n'importe quel moment semble puisse arriver quelque chose. « On dirait que l'action flotte dans la situation » car un rapport onirique s'est tissé dans la béance ouverte entre le personnage et le monde en dépit de tout le réalisme qui peut être structurellement celui du cinéma. Or, rien de cette étrangeté n'échappe au spectateur du film : de cet autre côté de l'écran, la voyance « n'est (certes) pas une qualité du regard du spectateur », mais une qualité de l'image de cinéma qui provoque une batterie d'affects de la plus haute intensité et déclenche de ce fait une réceptivité aiguisée. L'image, « entière et sans métaphore » (IT,32) se trouve ainsi créditée d'une force de frappe équivalente au choc traumatisant de l'expérience de la grande ville : elle « se révèle elle-même dans une nudité, une crudité, une brutalité visuelles et sonores qui la rendent insupportable, *lui donnant l'allure d'un rêve ou d'un cauchemar* » (IT, 10). Le spectateur guette ainsi l'image, non pas pour l'insérer dans un enchaînement aux images qui la précédent et la réduire à sa signification pour une histoire - comme on le fait pour le cinéma narratif, mais pour la faire exister en qualité d'*événement esthétique à part entière*, dans la puissance de la matière signalétique qui est la sienne.

3) Chronogenèses du virtuel. Les chapitres 4 et 5 de *L'Image-Temps* partent de cette dimension d'événement pour mettre au jour les mécanismes à l'œuvre dans les images du cinéma de voyant. Ils convoquent pour ce faire la conception originale du temps qu'élabore Bergson dès sa thèse de doctorat de 1889, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, connue grâce au succès qu'a rencontré le concept de durée et qui avait fait déjà l'objet spécifique des trois commentaires sur Bergson dans *L'Image-mouvement*. Alors que le temps objectif, « scientifique », est compris à partir d'une spatialisation qui représente des états successifs racolés les uns aux autres - ce qu'on peut appeler le « zénonisme » en référence à l'argument de la flèche de Zénon d'Élée, la durée concerne quant à elle le passage qui assure la continuité entre ces états et qui débouche sur une nouvelle pensée du mouvement. Relevant d'une *expérience vécue* de la part de l'observateur qui saisit le temps comme « depuis l'intérieur », la durée présuppose une imbrication entre le présent et le passé qui concerne au premier chef les images du cinéma et leur régime de signes. Nous avons mentionné sans nous y attarder le mépris que Bergson nourrissait à l'égard le cinéma, mépris qui se justifie précisément à l'aune de *l'opposition entre le temps et la durée* :

> C'est parce que la bande cinématographique se déroule, amenant, tour à tour, les diverses photographies de la scène à se continuer les unes les autres, que chaque acteur de cette scène reconquiert sa mobilité : il enfile toutes ses attitudes successives sur l'invisible mouvement de la bande cinématographique. Le procédé a donc consisté, en somme, à extraire de tous les mouvements propres à toutes les figures un mouvement impersonnel, abstrait et simple, *le mouvement en général* pour ainsi dire, à le mettre dans l'appareil, et à reconstituer l'individualité de chaque mouvement particulier par la composition de ce mouvement anonyme avec les attitudes personnelles. *Tel est l'artifice du cinématographe. Tel est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement*[452].

Or, si sévérité d'un tel jugement n'a pas empêché Deleuze d'en faire le philosophe à partir duquel poser les problèmes du cinéma, c'est d'une part car le montage ne relève jamais d'une juxtaposition bout à bout et qu'il compose avec une diversité d'images (images-perception, images-affection, images-pulsion) dont les rapports modifient sans cesse le tout du film, si bien que ce que la pellicule livre c'est toujours « une image du temps » dans son sens non positiviste[453] . D'autre part car le régime de la nouvelle image repousse

452Henri BERGSON, *L'évolution créatrice*, Chapitre 4, Paris, Puf, Quadrige, 2001, p. 305.

453"L'image-mouvement a deux faces, l'une par rapport à des objets dont elle fait varier la position relative, l'autre par rapport à un tout dont elle exprime un changement absolu. Les positions sont dans l'espace, mais le tout qui change est dans le temps. Si l'on assimile l'image-mouvement au plan, on appelle cadrage la première face du plan tournée vers les objets, et montage l'autre face tournée vers le tout. D'où une première thèse : c'est le montage lui-même qui constitue le tout et nous donne ainsi l'image du temps. Il est donc l'acte principal du cinéma. Le temps est nécessairement une représentation

encore davantage l'artifice du cinématographe que dénonce Bergson, dans la mesure où les schémas SAS (Situation-Action-Situation) et ASA (Action-Situation-Action) cessent d'être valides. L'enrayement du schème sensori-moteur et l'état hallucinatoire d'une perception augmentée éclipsent l'importance des procédés techniques du montage et de la projection *des images les unes après les autres*, mais tout aussi bien le temps chronométrable de la pellicule et le temps diégétique de l'histoire, qui doivent dès lors faire place à une *expérience radicale de la durée*. Ce qui compte avec le deuxième régime d'images, c'est en effet ce qui se passe *sur l'image elle-même* – sur chacune d'entre elles et non dans la continuité entre elles. Deleuze dira que « l'aberration de mouvement propre à l'image cinématographique libère le temps de tout enchainement, elle opère *une présentation directe du temps* » (IM, 53).

Si c'est de l'image cinématographique qu'il s'agit, telle affirmation vaut surtout pour les images du cinéma d'après-guerre, que Deleuze spécifie aussitôt comme « image-cristal ». La référence au cristal, déjà présente sous la plume de Kramer lorsqu'il disait pourchasser à la télévision « ce moment où *quelque chose allait enfin se cristalliser* », exige explication. Le cristal, en tant que résultat chimique d'une condensation entre diverses composantes (eau, sel, minéraux, sucre), requiert la mise en branle d'un processus, dénommé « cristallisation », qui peut être plus ou moins long, mais qui à un moment donné (la « précipitation ») voit ses éléments se rapprocher en vertu de leurs caractéristiques propres pour former un corps solide aux formes irrégulières. De la même manière, la dilatation du temps qui est due au relâchement du schème sensori-moteur, en invitant sur l'image les dimensions du souvenir, du rêve et du monde qui entourent les images, prépare le terrain pour qu'une contraction s'y produit soudainement : « Contracter l'image, au lieu de la dilater. Chercher le plus petit circuit qui fonctionne comme limite intérieure de tous les autres, qui accole l'image actuelle à une sorte de double immédiat, symétrique, consécutif ou même simultané (IT, 92). L'image-cristal est cette « pointe extrême » qui correspond *à la cristallisation sur l'image actuelle de son image virtuelle*. Le couple virtuel/actuel ne couvre pas celui d'imaginaire/réel, dont la confusion est seulement « dans la tête de quelqu'un », simple erreur de fait qui peut donc être rectifiée - là où l'image actuelle et son image virtuelle sont proprement indiscernables sinon même réversibles - l'une pouvant passer dans l'autre au gré d'un basculement qui rend la virtuelle visible et l'actuelle opaque.

indirecte, parce qu'il découle du montage qui lie une image-mouvement à une autre. C'est pourquoi la liaison ne peut pas être une simple juxtaposition : le tout n'est pas plus une addition que le temps une succession de présents." Cf. également, Anne SAUVAGNARGUES, « La table des catégories comme table de montage », in François DOSSE et Jean-Michel FRODON, *Gilles Deleuze et les images*, Paris, *Cahiers du Cinéma*, INA, 2008, pp. 117-128.

Néanmoins, pour rendre compte de l'image-cristal sur un plan plastique, le couple imaginaire-réel peut s'avérer utile. Sont convoqués dans le texte de Deleuze les films de Fellini et ses galeries de monstres : dans *8 et ½* (1963), « *Roma Fellini* » (1972), ou encore *Amarcord* (1973) - pour ne citer qu'eux, l'on assiste à une telle multiplication des points d'entrée qu'il devient impossible de distinguer ce qui est de l'ordre du réel, du phantasme, du rêve, du cauchemar, de la mémoire ou de la projection. Il s'agit d'autant de couches sédimentées d'un temps passé qui prend les allures de l'imaginaire, comme le montre de manière exemplaire la scène de découverte des fresques antiques lors des travaux de percement du métro romain (« *Roma Fellini* »), ou la scène du bain où en voyant défiler toutes les femmes qu'il a possédées, le personnage du cinéaste mêle souvenirs d'enfance et phantasmes sexuels polygamiques (*8 et ½)*. L'on voit dans quel sens l'image-cristal serait « présentation directe du temps » : l'image actuelle, présente sur l'écran, est grossie par l'image virtuelle que soutient un passé et un futur qui lui sont contemporains. Ou plus exactement : « La simple succession affecte les présents qui passent, mais chaque présent coexiste avec un passé et un futur sans lesquels il ne passerait pas lui-même. *Il appartient au cinéma de saisir ce passé et ce futur qui coexistent avec l'image présente* ». Reprenant à son compte le schéma bergsonien de la figure géométrique du cône, Deleuze rend l'idée de ce que serait ce présent nourri par des couches encore présentes de passé et s'en s'explique comme suit :

> Ce que le cristal révèle ou fait voir, c'est le fondement caché du temps, c'est-à-dire sa différenciation en deux jets, celui des présents qui passent et celui des passés qui se conservent. *A la fois le temps fait passer le présent et conserve en soi le passé* (IT, 129).

En rompant avec la dramaturgie classique, le cinéma de voyant - « celui qui voit dans le cristal », fait voir sur les images même le jaillissement du temps dans son dédoublement en actuel et virtuel. Porté par des auteurs tels Alain Resnais (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), Antonioni (*Chroniques d'un été*, 1950, *Le cri*, 1957), Fellini, Hitchcock, mais déjà dans les années 1930 par Ozu et Marcel Carné (*Le jour se lève*, 1939) ou encore - bien que moins cités dans le texte de Deleuze, par Raoul Ruiz et Glauber Rocha, les procédés plastiques de la chronogenèse sont multiples. Si du point de vue de la mise en scène, Deleuze évoque le miroir, la scène de théâtre, les grandes pièces (bal et opéra), le navire ou encore le désert comme autant d'exemples de circuits les plus petits d'une cristallisation, le chapitre 9 détaille pour sa part les composantes de l'image elle-même qui œuvrent en direction d'une fabrication de l'image-cristal et de son temps direct. La dissociation entre les images visuelles et les images sonores donnant lieu à un

développement inédit du hors-champ, le travelling, le rôle non descriptif de la musique, la réinvention des manières de filmer les dialogues, les « coupures irrationnelles » qui ne sont pas dictées par une logique de l'enchaînement moteur, une voix-off venant créer des interstices à la fois dans la diégèse du film et dans l'intelligibilité des scènes sont quelques uns des procédés qui caractérisent tout spécialement le cinéma de l'après-guerre et qui confèrent une épaisseur certaine aux images, les intensifiant et les densifiant de tous les virtuels non actualisés, autorisant par la création d'une réalité radicalement autre que celle où nos schèmes sensori-moteurs sont insérés dans la vie courante, une véritable « pédagogie de la perception » à fleur d'images.

Cette image-cristal pleine de virtualité nous interpelle en qualité de cinéphiles ayant maintes fois fait l'expérience des sens et de pensée devant les grandes œuvres du cinéma. Mais elle nous pose également trois problèmes qu'il est bon de mettre en perspective historique, en rappelant que l'émergence du cinéma de l'image-cristal est strictement contemporaine à la diffusion à large échelle des boîtiers téléviseurs, à son perfectionnement technique, au fleurissement de ses programmes d'information et de divertissement, contemporain donc à une inflation considérable du nombre d'images « à la fois dans le monde extérieur et dans la tête des gens » (IM, 278). Dans le cadre d'une *taxinomie* des signes visuels, mais d'une taxinomie qui s'inscrit dans le cadre d'une *sémiotique* pariant sur une puissance des signes, il nous semble que le problème n'est pas tant de caractériser l'image du cinéma, comme de la mettre en confrontation avec les images du flux dont elle prétend se distinguer.

1) Le premier problème concerne la conservation du passé dans le présent du processus de cristallisation, et plus spécifiquement *la manière dont il serait possible pour le spectateur du film d'en faire concrètement l'expérience*. En analysant quelques passages de la *Lettre à Serge Daney,* mais aussi les écrits de Daney à propos de la Guerre du Golfe, il nous est apparu que les deux penseurs refusaient aux images de la télévision l'épaisseur d'une « image ». En proposant les termes de « visuel » (Daney) et de « cliché » (Deleuze), en la qualifiant tout au plus de « pornographique » pour la démarquer de l'image du cinéma, ils affirment que ce que manque à cette image c'est précisément un degré de virtualité, la possibilité d'une conservation en elle du temps passé. L'actualité est son cadre, ce présent sans cesse renouvelé qui ne laisse aucune trace de son passage. Dans plusieurs passages des deux tomes de *Cinéma*, Deleuze recense la « nullité » d'une quantité considérable de productions cinématographiques en mobilisant là encore le

critère de la conservation du temps sur l'image : « l'image cinématographique n'est au présent que dans les mauvais films », dit-il (IT, 54) en insistant sur le fait que le postulat d'une « image au présent » est l'« un de plus ruineux pour toute la compréhension du cinéma » (IT, 57). Nous aurions ainsi d'un côté les images seulement actuelles de la télévision et des mauvais films, de l'autre les images-cristal, à la fois actuelles et virtuelles du cinéma. La simplicité de ce partage nous semble toutefois suspect, et surtout faire l'économie de la prise en considération de l'historicité des facultés qui sont en jeu lors de la saisie des images par le spectateur. De la même manière que la perception n'est pas donnée dans l'absolu, indépendamment des dispositifs concrets et des instruments matériels de son exercice (comme nous l'avons vu au chapitre 1), la saisie de la dimension virtuelle des images du cinéma – et donc de l'expérience esthétique, ne peut être considérée en dehors des coordonnées historiques de son expérimentation. Benjamin, qui s'est intéressé très tôt à l'œuvre de Bergson en raison de la construction du concept d' « aura » - pour ce qu'il impliquait en termes de « coexistence des temps », formule à l'égard des thèses bergsoniennes les réserves suivantes :

> Il faut bien admettre que Bergson ne s'efforce nullement de définir l'historicité de la mémoire. Il rejette, au contraire, toute détermination historique de l'expérience. Du même coup, il évite notamment et essentiellement de regarder de plus près l'expérience qui a donné naissance à sa propre philosophie ou plutôt contre laquelle elle fut convoquée. Il s'agit en effet de *l'expérience inhospitalière et aveuglante qui est propre à l'époque de la grande industrie.* Lorsque l'œil se ferme à celle-là, il s'ouvre à une autre expérience, qui la complète comme une image persistante pour ainsi dire spontanée. La philosophie de Bergson est une tentative pour détailler et pour fixer cette image persistante[454].

L'« image persistante » qui se donne dans l'expérience de la durée de la photographie et du cinéma, coexiste avec l'« image fluide » du flux d'images - non seulement celui du réel ou de la ville comme « réel accéléré », mais aussi des images de la télévision et de la production commerciale, toutes se déversant pêle-mêle dans les schèmes de la perception ordinaire. Dans l'impossibilité de réaliser une expérience résultant de la sédimentation de sa propre mémoire sur des couches plus ou moins profondes, entrechoqué comme il est par un éternel présent, comment le spectateur de cinéma pourrait-il entrevoir dans les images du cinéma leur persistance et leur donner le bénéfice d'une saisie différenciée ? La réponse de Benjamin est déjà dans les années 1930 à l'enseigne du scepticisme : « *Matière et Mémoire* définit l'essence de l'expérience dans la durée de telle manière que le lecteur

454 Walter BENJAMIN, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 (1939), pp. 377-378.

est forcé de se dire : *seul l'écrivain sera le sujet adéquat d'une expérience comme celle-là* »[455].

2) Que la figure de l'*écrivain* et non celle du lecteur soit le « sujet adéquat » de cette expérience esthétique nous conduit à mettre en exergue un deuxième problème, qui concerne *le statut du spectateur et son importance dans l'évaluation des signes du cinéma*. L'on pourrait en effet rétorquer à Benjamin que peu importe que le spectateur ne soit pas à même d'apprécier la nouveauté de l'image du cinéma dans les conditions historiques qui sont les siennes, puisque de toute façon ce n'est pas sur cette capacité que va être tablée la puissance de ses signes. Deleuze énonce ainsi la thèse selon laquelle « rien ne se passe dans la tête du spectateur qui ne provienne *du caractère de l'image* », que « ce sont les images qui imposent au spectateur tel usage de ses yeux et de ses oreilles », laissant entendre par-là que la manipulation des signes optiques et sonores par les cinéastes déboucherait sur des images d'une autre nature qui ne visent pas *une expérience actuelle possible mais une expérience à venir, dans des conditions de réception encore à créer*. Sur l'absence d'une théorie de la réception esthétique chez Deleuze, Dork Zabunyan se prononce en affirmant que si « dans les livres sur le cinéma de Deleuze, on ne trouve nulle trace d'une analyse de l'expérience cinématographique entendue comme réception de l'image filmique », cela dépend d'une décision philosophique, celle qui consiste à « mettre en suspens » le spectateur afin de mieux étudier les conditions de l'« élargissement de la perception » que lui offre le cinéma[456] . Mais cet élargissement lui-même est un pur postulat, qui demeure proprement invérifiable puisqu'on le fait dériver d'une qualité intrinsèque de l'image et de son pouvoir d'affectation. Le choix du terme « élargissement » nous fait réagir en ce sens, qui vient confirmer que l'exposé du cinéma de voyant se retranche derrière une conception de l'art dans l'exercice de ses « fonctions les plus essentielles ». Il est important à ce titre de rappeler que la référence à la pratique divinatoire de la voyance est à son tour référencée : si l'acte ordinaire de percevoir, en tant que « sélection des images qui nous intéressent en vue de l'accomplissement d'une action », est compris à l'aune de *Matière et mémoire,* c'est de nouveau Bergson qui joue un rôle clé dans l'esquisse d'une perception différenciée, d'une perception qui ne parvient pas à sélectionner les images et qui s'épaissit de tout ce qui n'est pas utile ainsi parasitant l'action. Dans « La perception du changement » (*La pensée et le mouvant,* 1934), le philosophe s'en explique comme suit :

455 Ibidem, p. 332.

456Dork ZABUNYAN, « "Dans la tête du spectateur" - Deleuze et l'expérience cinématographique », *Les cinémas de Gilles Deleuze*, Paris, Bayard, 2011.

> On dira que cet élargissement est impossible. Comment demander aux yeux du corps, ou à ceux de l'esprit, de voir plus qu'ils ne voient ? L'attention peut préciser, éclairer, intensifier : elle ne fait pas surgir, dans le champ de la perception, ce qui ne s'y trouvait pas d'abord. Voilà l'objection. - Elle est réfutée, croyons-nous, par l'expérience. Il y a, en effet, depuis des siècles, des hommes dont la fonction est justement de voir et de faire voir ce que nous n'apercevons pas naturellement. *Ce sont les artistes*[457].

Décrit comme un « distrait », c'est-à-dire quelqu'un qui serait moins préoccupé que le commun des mortels par les aspects matériels de l'existence, l'artiste parvient à voir plus de choses, en vertu d'un rapport inversement proportionnel entre le besoin d'agir et une perception augmentée : « Il serait aisé de montrer que, *plus nous sommes préoccupés de vivre, moins nous sommes enclins à contempler* et que les nécessités de l'action tendent à limiter le champ de la vision »[458]. « Contempler » est le terme choisi par Bergson : « vision intérieure », « vision de l'esprit », la contemplation peut être décrite comme un type de perception qui brise le cours du réel. Appartenant au domaine de la *theoria* chez Platon et chez Plotin, elle est associée pour la première fois au jugement esthétique dans la troisième critique kantienne pour laquelle le beau serait ce qui suspend l'intérêt que nous avons pour un objet par représentation intercalée. C'est cette représentation qui, en se transformant en l'objet de plaisir esthétique, nous sidère au lieu d'enclencher en nous un schème moteur mû par l'intérêt comme c'est le cas pour un objet agréable. Les images de l'art - en leur qualité de « représentations » donc, troublent les schèmes sensori-moteurs ordinaires en y apportant une couche de virtualité. Ou pour le dire autrement, la contemplation esthétique est ce qui assure la continuité entre l'élargissement de la perception de l'artiste et l'élargissement de la perception du spectateur de l'œuvre.

Adoptant une posture résolument matérialiste dans *Matière et mémoire* afin de surmonter l'opposition classique entre l'ordre de la conscience et l'ordre du monde, Bergson semble faire un pas en direction de l'idéalisme lorsqu'il s'attache à montrer les mécanismes à l'œuvre dans la sphère de l'art. Or, il faut dire que Deleuze n'est lui-même pas exempt du reproche de maintenir l'art dans un giron platoniste, tel qu'il s'exprime dans les leitmotivs du « dévoilement de l'essence », de la « vérité » et de la « contemplation de l'être » :

> Qu'est-ce qu'une essence, telle qu'elle est révélée dans l'œuvre d'art ? C'est une différence, la Différence ultime et absolue. C'est elle qui constitue l'être, qui nous fait

457Henri BERGSON, « La perception du changement », *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, Quadrige, 2003, pp. 151-153.
458 Ibidem, p. 151.

> concevoir l'être. C'est pourquoi l'art, en tant qu'il manifeste les essences, est seul capable de nous donner ce que nous cherchions en vain dans la vie[459].

Si cet extrait de *Proust et les signes* (1964) correspond à une période d'élaboration des lignes qui seront par la suite seulement celles d'une philosophie de l'immanence, il nous semble toutefois qu'il vaut mieux rester vigilant quant au legs d'une conception idéaliste chez Deleuze lorsque, à l'instar de Bergson, il s'agit d'évaluer le gradient de rupture avec l'ordinaire comme opération propre de l'art. Reste qu'un pas de côté par rapport au platonisme est largement attesté dans les nombreux textes que Deleuze écrit sur la pratique artistique, qui nous permet d'affirmer sans ambages qu'une pensée originale est développée qui contraste avec cet héritage idéaliste. Ainsi, dans *Deleuze et l'art*, Anne Sauvagnargues souligne le geste radical de reformulation des enjeux esthétiques qu'opère Deleuze en mettant en exergue la nécessité d'une approche qui puisse articuler la force des signes à leur pouvoir d'affectation, et donc une sémiotique à une éthique[460]. En pointillé des grandes lignes esquissées par une philosophie de la force que Deleuze rencontre chez Nietzsche et Spinoza, le couple signe/puissance est ainsi à comprendre suivant le plan matériel du rapport de force : le *sens* d'une œuvre ou les *formes* qu'elle présente, et donc ses représentations, sont tout à fait secondaires par rapport à la *capture des forces* à laquelle procède une œuvre d'art dans sa manière de composer *avec des matériaux et des signes*, ainsi que nous pouvons exemplairement le saisir à travers la peinture de Francis Bacon. Cette capture ne se propose pas seulement de rendre visibles et audibles des forces qui sans le truchement de l'art resteraient en deçà du seuil sensible - le masochisme pour Sacher-Masoch, l'homosexualité pour Proust, la perversion pour Klossowski ou la schizophrénie pour Artaud selon les exemples choisis par Sauvagnargues. La capture ne vaut en effet que parce que, au titre d'une « symptomatologie » et d'une « critique clinique », elle *agit sur le récepteur des signes de l'art* en provoquant des affects qui se traduisent *dans de nouvelles formes de vie*. Mais en quoi l'abandon du paradigme de la « contemplation » à la faveur de celui de la « capture de forces », engendrant une grille d'affects sur le récepteur des signes, permet-il de résoudre le problème de l'importance de celui-ci pour leur évaluation ? Même dans le cadre d'une pensée originale de l'art à partir d'une analyse de la force de ses signes, on décrète sur leur

459 Gilles DELEUZE, « Chapitre IV. Les signes de l'art et l'Essence », *Proust et les signes*, Coll. « Quadrige », Paris, PUF, 1964, en ligne : https://www.cairn.info/---page-51.htm.

460« Si en 1964 Deleuze utilise la notion d'essence, pour faire communiquer ces mondes disparates autour de la trajectoire néoplatonicienne qui conduit de l'expérience ordinaire vers l'art (seul capable de « transformer » les autres signes), les versions ultérieures de 1970 et plus encore de 1976 revendiquent le caractère intotalisable du fragment, l'hétérogénéité constituante des signes qui conservent leur pluralité distincte et leur singularité irréductible ». Anne SAUVAGNARGUES, *Deleuze et l'art*, *op. cit.*, p. 65.

puissance d'affectation, sur leur supériorité par rapport à d'autres signes matériels, sur leur pouvoir de fabriquer de nouveaux agencements collectifs d'énonciation et de nouveaux agencements machiniques des corps, mais sans jamais véritablement se donner les moyens d'étudier ces effets concrètement. Certes, comme l'affirme Sauvagnargues dans « Art mineur – art majeur » (2002), la thèse de Deleuze selon laquelle l'art n'existe pas en dehors du corps social qu'il transforme, « ne cautionne pourtant pas une explication sociologique de l'art, laquelle rendrait compte *de la production, de la réception et du statut des arts par les conditions effectives de la société* »[461]. Mais il nous semble que la compréhension de l'art comme capture des forces réelles et comme opérateur clinique ne serait pas foncièrement menacée par une étude effective de la réception de l'œuvre, intégrant des considérations sociologiques, pour cette simple et bonne raison que rien n'oblige d'inscrire cette étude dans l'horizon d'un déterminisme socio-économique à la Bourdieu.

3) L'effort qui consisterait à étudier la puissance des signes de l'art à l'aune de leur réception dans des coordonnées historiques et sociologiques précises présenterait en revanche l'avantage de nous donner les moyens d'affronter un troisième et épineux problème, *celui de la réalisation du diagnostic de déclin de la puissance des signes*. Parce que l'art n'est pas un signifiant éternel, ni sont éternelles ses opérations à l'interstice de l'artiste, du récepteur et de l'ensemble des forces matérielles qui composent son plan d'immanence et de capture, nous ne pouvons pas estimer en droit qu'une œuvre d'art agisse de la même manière à n'importe quelle condition. C'est évidemment la branche de la sociologie de l'art nommée « sociologie de la réception » qui s'est faite la première charge de ce problème. Hans-Robert Jauss, auteur de *Pour une esthétique de la réception,* insiste dès 1978 sur la nécessité de définir le point de vue du récepteur de l'œuvre non pas à partir des données subjectives qui le singulariseraient, ni des données socialement déterminées qui le rabattrait à un groupe social, mais à partir de l'époque historique à laquelle il appartient. Avec le concept heuristique de « horizon d'attente », il est le premier à remettre en question un certain platonisme de la réception avec son intrinsèque ambiguïté - on mise sur la faculté d'une « médiation du suprasensible » par l'art alors même que celui-ci serait en position de « défaut ontologique » pour être véhiculé par les sens[462]. Mais ce sont les sociologues Passeron et Pedler qui pousseront en 1991 plus loin

461Anne SAUVAGNARGUES, « Art mineur - Art majeur : Gilles Deleuze » *A quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*, Revue *Espaces Temps* n° 78-79, 2002. pp. 120-132.

462Voir l'article que lui consacre Isabelle KALINOWSKI, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, n° 8, 1997, 151-172.

l'analyse, en posant la question de savoir dans quelles conditions et à quelles conditions, une œuvre est susceptible de transcender l'inscription historique et sociologique du récepteur par des propriétés et un pouvoir qui lui seraient intrinsèques[463]. Auteur avec Bourdieu du célèbre ouvrage de 1964, *Les Héritiers*, on sait que le problème de l'appartenance sociale du récepteur des signes de l'art est un problème de tout premier plan. Avec cet ouvrage de 1991, plusieurs pas de côté semblent être réalisés. D'une part, parce que du point de vue de la méthodologie d'enquête un « principe de singularité » des œuvres d'art est avancé, respectueux à la fois de la spécificité des objets de l'art relativement à la « culture » des héritiers, et de la particularité de chaque œuvre. D'autre part, parce qu'au niveau des résultats, une réalité complexe et nuancée se dégage de l'enquête qui n'autorise pas de trancher en faveur de l'hypothèse d'une détermination sociale. Reste que « le modèle miraculeux selon lequel les tableaux détiendraient chacun par sa singularité d'œuvre le pouvoir de faire faire aux visiteurs ce qu'implique son efficacité propre » ne peut évidemment pas être retenu[464] : relevant d'« une histoire de l'art (mais aussi d'une philosophie esthétique et d'une critique d'art, aimerions-nous ajouter) *épurée jusqu'à se subordonner à une religion de l'éternité des valeurs esthétiques* » et qui considère que des œuvres ont un pouvoir d'affectation qui est indépendant de celui qui les perçoit et qui demeure inchangé dans l'histoire, cette position reste trop universaliste. L'œuvre d'art « existerait en soi » - « la seule loi de la création, c'est que le composé doit tenir tout seul » (Qqph, 155). Sans même rentrer dans le mérite d'une culture iconique pré-requise ou de l'interprétation du sens de l'œuvre – critères que l'on a exclus en vertu d'une compréhension de l'art comme « capture des forces », le déclin de la puissance des signes nous paraît l'une des variations possibles de cette historicité. Ainsi, une œuvre qui nous a une fois affectés par la manière d'agencer ses composantes matérielles et de rentrer dans un rapport de force avec notre perception, au point de nous ébranler et de susciter en nous une nouvelle perception du monde, peut dans de nouvelles conditions socio-historiques s'apparenter à une production quelconque. Concernant plus spécifiquement le cinéma, de la même manière que nous ne tressaillons plus à la vue d'un train qui approche - selon le célèbre épisode de La Ciotat appartenant désormais à la mythologie du cinéma[465], nous ne sommes plus *troublés* par les signes du régime de l'image-cristal.

463 PASSERON Jean-Claude et PEDLER Emmanuel, *Le temps donné aux tableaux. Compte-rendu d'une enquête au Musée Granet*, Marseille, CERCOM/IMEREC, 1991, p. 186.

464 Ibidem, p. 84.

465« Ainsi, la fameuse entrée du train en gare de La Ciotat ne relève pas d'une histoire de la perception en général, mais d'une histoire (ou d'une sociologie) de la perception esthétique. Elle figure en effet le passage à la limite d'une posture du regard bien réelle, considérablement éloignée du regard cinéphile : moins dans le temps, puisque quelques générations seulement les séparent, que dans la logique perceptive ». Nathalie HEINICH, « Aux origines de la cinéphilie », in *Politiques des auteurs et théories du*

Leur force de frappe esthétique s'est estompée à mesure que de nouvelles images – images de synthèse, images blotties d'effets spéciaux ou tout simplement images imitant et reproduisant à l'envi les plans, les cadrages et les montages de ce type de cinéma, ont fait irruption dans le paysage médiatique. L'on objectera que c'est en raison de l'omniprésence de ce genre d'images que Kramer a bien vécu en visionnant *Rome, ville ouverte* cet ébranlement des sens et de la pensée que Deleuze décrit au sujet de l'expérience esthétique du cinéma. Robert Kramer : cinéaste, cinéphile et fabricant un fort horizon d'attente esthétique en raison de sa déception vis-à-vis de la manière dont télévision donnait à voir la Guerre du Golfe est l'exemple même du spectateur situé qui rend nécessaire la considération de la réception esthétique dans des coordonnées socio-historiques mobiles qu'il convient de préciser systématiquement. Il n'y a pas de qualité en soi de l'image du cinéma produisant nécessairement tel ou tel effet, tel ou tel affect, telle ou telle expérience, *mais toujours une situation des corps, une disposition des facultés à les saisir et une capacité plus ou moins grande à se laisser capturer par une expérience esthétique*[466].

Échecs de la Voyance

Image et cliché : le rocher de Sisyphe

Le règne des nouvelles images naît sur les décombres de la puissance des signes du cinéma. Incapacité à produire des images dont les propriétés pourraient transcender les clivages sociaux et l'historicité de l'expérience esthétique, incapacité à résister au flux d'images à la valeur esthétique suspecte : que ce soit de mort naturelle ou d'assassinat, selon le partage avancé dans la *Lettre à Serge Daney*, le cinéma doit affronter à partir des années 1980 les problèmes relatifs à un deuxième échec, faisant suite à celui qui l'avait secoué lors de la montée conjointe de Hitler et de Hollywood. Certes, l'on dira que celui-ci ressemble étrangement au premier. Comme ne manque pas de le remarquer Deleuze, il s'agit d'une « aventure semblable » en ceci que le même ennemi se dresse en face, qui répond à l'appellatif de « pouvoir social ». Mais cette (més)aventure ne coïncide pas exactement avec la première. En délaissant le terrain de la politisation de l'art, le cinéma d'après-guerre s'était en effet donné de nouvelles armes, qui auraient dû prouver en principe leur efficacité : la « pédagogie de la perception », la « spiritualisation » du réel à

cinéma (dir. ESQUENAZI) L'Harmattan, Paris, 2002, p.13.

466Emmanuel ETHIS, « Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques », Dossier Les nouvelles technologies de la communication, *Communication & Langages* n°119, 1999 ? pp. 38-54.

très haute intensité, *bref l'art et la pensée contre le système organisé des clichés*, auraient dû assurer une nouvelle politique de l'affect remplaçant le programme avant-gardiste à destination des masses. Or, si nous avons énuméré au chapitre 2 les raisons qui justifient l'appréhension des clichés comme instruments effectifs du « sémiocapitalisme » (la stéréotypie, la production industrielle, la forme des représentations véhiculant des significations dominantes), il y a toutefois chez Deleuze une telle dramatisation du cliché que l'on est en droit de se demander s'il ne relève pas de la construction conceptuelle, lui permettant de montrer par contraste la nécessité d'une pensée, d'une philosophie et d'un art assumant la mission de la création dans un monde régi par la répétition du même. Ainsi, alors que leur caractérisation est loin d'être précise, essaim informe et viral, l'anathème qui frappe les clichés est sans pitié. Synonyme de *doxa*, il peuple le monde : le travail de l'art consistera donc à le dépeupler, à nettoyer la perception, à y planter un Sahara[467]. C'est ce passage de *Qu'est-ce que la philosophie ?* qui résume sans doute le mieux cette idée :

> Les hommes ne cessent pas de fabriquer une ombrelle qui les abrite, sur les dessous de laquelle ils tracent un firmament et écrivent leurs conventions, leurs opinions ; mais le poète, l'artiste pratique une fente dans l'ombrelle, il déchire même le firmament, pour faire passer un peu de chaos libre et venteux et cadrer dans une brusque lumière une vision qui apparaît à travers la fente. (…) C'est dire que *l'artiste se bat moins contre le chaos* (qu'il appelle de tous ses vœux, d'une certaine manière) *que contre les « clichés » de l'opinion*[468].

D'un côté l'image, de l'autre le cliché. D'un côté la présentation esthétique, de l'autre la doxa représentative. Il arrive que même Deleuze doute de la justesse de cette formule. Non que le partage ne soit pas valide en soi : dans la mesure où il correspond à l'introduction d'une hiérarchie, il s'agit bien de maintenir les deux pôles à l'exact opposé. Mais précisément parce qu'on a affaire à deux pôles, les productions de l'esprit peuvent facilement être polarisées par l'un ou par l'autre. Nul artiste, nul penseur, nul cinéaste

467« Pas plus que l'esprit chez Platon, la toile du peintre n'est blanche, en attente de ce qui doit la remplir, la toile est surpeuplée, recouverte par les données figuratives, c'est-à-dire pas simplement les codes figuratifs picturaux mais les clichés, la doxa, le monde des ombres sur le mur. Les « données figuratives » ou la doxa, qu'est-ce-que c'est ? C'est le découpage sensori-moteur et signifiant du monde perceptif tel que l'organise l'animal humain lorsqu'il se fait centre du monde ; lorsqu'il transforme sa position d'image parmi les images en cogito, en centre à partir de quoi il découpe les images du monde. Les « données figuratives », c'est aussi le découpage du visible ; du signifiant, du croyable tel que l'organisent les empires, en tant qu'actualisations collectives de cet impérialisme du sujet. Le travail de l'art est de défaire ce monde de la figuration ou de la doxa, de dépeupler ce monde, de nettoyer ce qui est par avance sur toute toile, sur tout écran, de fendre la tête de ces images pour y mettre un Sahara ». Jacques RANCIERE, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? », in Éric ALLIEZ (dir.), *Gilles Deleuze : une vie Philosophique,* Le Plessis Robinson, Institut Synthélabo, 1998, p. 530.

468 Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, pp. 203-204.

n'est à l'abri de basculer dans le désastre du cliché, voire même de fournir au cliché ses images converties en formules prêt-à-porter :

> D'une part l'*image ne cesse pas de tomber à l'état de cliché* : parce qu'elle s'insère dans des enchaînements sensori-moteurs, parce qu'elle organise ou induit elle-même ces enchaînements, parce que nous ne percevons jamais tout ce qu'il y a dans l'image, parce qu'elle est faite pour cela (pour que nous ne percevions pas tout, pour que le cliché nous cache l'image...). (IT,29-30)
>
> D'autre part, en même temps, *l'image tente sans cesse de percer le cliché, de sortir du cliché*. (…) Parfois il faut restaurer les parties perdues, retrouver tout ce qu'on ne voit pas dans l'image, tout ce qu'on en a soustrait pour la rendre intéressante. Mais parfois au contraire il faut faire des trous, introduire des vides et des espaces blancs, raréfier l'image, en supprimer beaucoup de choses qu'on avait ajoutées pour nous faire croire qu'on voyait tout. (IT, 33).

Le cinéaste doit remettre sans cesse en question sa pratique par la création de nouveaux procédés et de nouveaux moyens d'échapper à la nullité noétique et esthétique. Si Deleuze évoque la possibilité de disputer le cliché « sur son propre terrain » en le parodiant, en l'exagérant, en abondant dans le sens de la nature morte, de la scène de ménage, du plan fixe ou du cadrage obsédant, comme chez Robbe-Grillet ou chez Daniel Schmid - cités dans le texte, mais aussi chez Oliver Stone (*Natural Born Killer*, 1994), Quentin Tarantino (*Jackie Brown*, 1997) ou David Lynch (*Mulholland Drive*, 2001), il la referme aussitôt en arguant qu'on ne fait dans ces cas que ressusciter le cliché par une « conscience simplement intellectuelle », sorte de *private joke* auto-référencé là où des forces immenses d'une « profonde intuition vitale » devraient être jointes à l'image pour qu'elle parvienne à le vaincre.

Mais une question se pose: à quel genre de clichés Deleuze fait référence dans ce passage ? Si les clichés peuvent certes être associés à des opinions, ils gagnent en tout cas à être analysés suivant le paradigme matériel des images-clichés, *concrètes, visibles, tangibles*. De la même manière que la peinture de Francis Bacon invente des procédés pour conjurer les clichés, non pas en un sens abstrait mais dans le corps à corps avec les photographies de magazine qui tapissent les murs de son atelier (*Logique de la sensation*, 1981), le grand cinéma qui jalonne les pages de *Cinéma 2* déploie un arsenal de « blocs de sensation » dans l'objectif d'endiguer les images-clichés émises depuis les boîtiers de la télévision (ennemi juré dont l'aversion fait consensus), mais aussi les images-clichés d'un cinéma de genre qui se développe aux États-Unis dès la fin des années 1970, englobant les blockbusters (*Rocky* 1976, *Rambo* 1982, *Top Gun* 1986), les superproductions (*Star Wars*

1976 et l'œuvre de Spielberg), les séries B à petit budget (*Lucasfilm*). Ainsi, à la décennie magique des *seventies* marquée par une pensée de la contestation et de la contre-culture, succéderait une décennie du consensus et de l'hyper-consommation (« les années d'hiver » 1980) dont le cinéma finit par être affecté. Le *septième art,* distingué par le label de « cinéma d'auteur » (Bazin), n'aurait plus la force de résister à l'onde rétrograde et vulgaire d'une telle américanisation galopante. Si le cliché signale chez Deleuze un dehors négatif de la création, cette caractérisation n'est en aucun cas une prérogative sienne. Comme Léo Pinguet le montre dans son travail de thèse, la même hostilité peut en effet être constatée chez nombre d'exposants de la pensée critique, tout spécialement d'empreinte marxiste, portée par des penseurs tels que Debord, Baudrillard, Debray, Daney et surtout Bourdieu. En défendant l'existence d'une « esthétique des clichés » à l'appui de certains passages « aberrants » du propre Deleuze, Pinguet émet contre cette horde de délateurs la critique suivante :

> Sous couvert de déchiffrer les sociétés et leurs œuvres, l'usage prétendument critique du terme « cliché » favoriserait donc l'hégémonie d'un savoir mi savant, mi journalistique, qui naturalise les rapports sociaux-économiques. Si nous suivons l'hypothèse de Bourdieu et Wacquant, le terme « cliché » lui-même participerait d'un phénomène de ruse de la raison impérialiste à deux niveaux. La ruse serait de laisser une apparente critique des clichés (premier niveau) agir en soutien de leur diffusion passionnelle (deuxième niveau), ce qui, de surcroît, permettrait d'annuler le recours à une véritable critique, devenue négligeable[469].

Élitisme et « conscience simplement intellectuelle » au parfum anti-capitaliste : à la pensée « triomphante et collective » du premier âge du cinéma se substitue ainsi « une pensée hasardeuse, singulière », qui veut affronter la nullité de la production cinématographique à partir de gestes isolés, qui ne peuvent que stériliser localement et momentanément la création artistique et intellectuelle sans pouvoir contenir le fléau d'une contagion par le cliché. Il est intéressant à cet égard de noter qu'alors même que Deleuze évoque la nécessité du déploiement de forces immenses d'une profonde intuition *vitale*, il qualifie ces tentatives comme proprement « zombies » car revenues du pays des morts – d'un art après la mort de l'art. Quoi qu'il en soit, à la lumière d'une considération concrète et historique des clichés – par-delà toute mystification du cliché comme « Grand Autre », il semble évident que leur « arracher une véritable image » devient pour le cinéma un défi

469Léo PINGUET, *Esthétique des clichés. Épistémologie, généalogie et usages cinématographiques aberrants d'un phénomène normatif,* Institut ACTE, Université Paris I La Sorbonne, soutenue publiquement le 5 décembre 2019, p. 449. La référence est à l'article de Pierre BOURDIEU et Loïc WACQUANT, « Sur les ruses de la raison impérialiste » *Actes de la recherche en sciences sociales,* vol. 121-122, mars 1998, pp. 109-118.

de plus en plus difficile à relever.

Une esthétisation déplacée

Si tout espoir semble perdu du côté des clichés du cinéma commercial, une tentative est esquissée, encore à l'orée des années 1990, à l'encontre des clichés de la télévision. L'on a entendu Robert Kramer se plaindre du « vide créatif » éprouvé face aux images de la Guerre du Golfe. « Cette guerre rend difficile de penser à un film », dit-il. Première opération mass-médiatique mondiale, le mariage entre guerre, technologies et télévision (retransmission en direct, mondovision, monopole de l'information et orientation de l'opinion publique) n'avait jamais été aussi parfaitement réussi. Or, c'est cette dimension proprement inédite du phénomène qui sidère celui qui est accoutumé à créer des images du cinéma. En enregistrant sur cassettes VHS des heures entières des images défilant sur la chaîne de la CNN, Kramer construit la trame négative des « images manquantes », celles que le cinéma pourra tourner une fois que la poussière du choc retombe et qu'une idée de cinéma se fraie de nouveau un chemin. Cette difficulté vient illustrer l'un des propos de la conférence prononcée à la FEMIS par Deleuze quelques années auparavant, et qui est restituée dans le texte « Qu'est-ce qu'un acte de création ? » (1987). En soulignant à la fois la rareté du phénomène (avoir une idée c'est un « événement ») et sa spécificité pour chaque domaine (avoir une idée en philosophie n'est pas la même chose qu'avoir une idée en cinéma), Deleuze insiste sur une caractérisation privative. S'il est malaisé d'énoncer clairement cette idée sans recourir à des exemples concrets de cinématographie (Bresson, Kurosawa, Straub), dans tous les cas « avoir une idée, ce n'est (jamais) de l'ordre de la communication » :

> Quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication ? Aucun. Aucun, l'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. *L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information*. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Alors là, oui. *Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication, oui, à titre d'acte de résistance*, quel est ce rapport mystérieux entre une œuvre d'art et un acte de résistance ? alors que les hommes qui résistent n'ont ni le temps ni parfois la culture nécessaire pour avoir le moindre rapport avec l'art, je ne sais pas. Malraux développe un bon concept philosophique. Malraux dit une chose très simple sur l'art, il dit « c'est la seule chose qui résiste à la mort »[470].

470 Gilles DELEUZE, « Qu'est-ce qu'un acte de création ? », *Deux régimes de fous*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, pp.300-301.

Là est la pierre d'achoppement que le cinéma rencontre dans son face-à-face avec les clichés de télévision, et plus spécialement de la Guerre du Golfe. Il ne saurait faire à peine acte d'une « communication inversée » : s'il résiste c'est parce qu'il aura réussi en vertu de ses propres ressorts à créer les conditions d'un acte affirmatif contre ce qui est programmé à la nécrose le soir venu. « Résister à la mort », c'est s'adonner à une œuvre qui va traverser le temps présent de l'actualité et survivre aux faits qu'elle présente en proposant une approche par blocs de sensations et d'affects qui sera valide pour d'autres faits, à d'autres époques, dans d'autres circonstances. Bref, une œuvre d'art est sinon éternelle du moins trans-historique.

Acceptant le pari de s'aventurer dans le pays des morts, à la fois celui de l'art après la mort de l'art et celui d'un Koweït agonisant après son invasion par les forces irakiennes, ce n'est pas à Robert Kramer mais à Werner Herzog qu'il revient d'avoir eu le premier une « idée de cinéma » à propos de la Guerre du Golfe. Rompu aux missions impossibles (Patagonie, Amazonie, Antarctique) et avec une filmographie alternant cinéma de fiction et cinéma documentaire - mais récusant l'étanchéité entre les deux genres, Herzog fait partie de la génération du *Nouveau Cinéma Allemand* qui dans les années 1960-70 s'était démarquée pour la force de sa critique sociale et politique, y compris, comme nous le verrons avec l'œuvre de Harun Farocki, à l'encontre du pouvoir de la télévision ouest-allemande. *Leçons des ténèbres* (1992) se présente ainsi comme la tentative de compenser, *par l'introduction d'une autre logique discursive et d'un autre regard*, le récit télé-visuel de la CNN et d'autres médias occidentaux qui n'accordent au désastre environnemental, économique et moral que le bénéfice d'une banalisation du mal par le ressassement en boucle des mêmes images et des mêmes commentaires. Et de fait, aucune image de télévision n'aurait pu ressembler à celles que nous donne à voir le film. Réalisé à l'aide d'un hélicoptère survolant à travers des lourds nuages de fumée les centaines de puits de pétrole koweïtiens en flammes, nous plongeons dans un paysage proprement post-apocalyptique où toute forme de vie, pétrie dans des gigantesques marées noires, semble à jamais bannie. La voix off du narrateur rompt d'emblée avec toute prétention documentaire : imaginant être l'explorateur d'« une planète de notre système solaire » mais dont il ne reste que des traces, il nous plonge dans un imaginaire science-fictionnel, celui qui vient sonner le glas de la civilisation humaine et le retour d'un temps antédiluvien où des forces naturelles (l'eau et le feu) se disputent le monde. Dans *La quête anthropologique de Werner Herzog*, l'historienne de cinéma Valérie Carré défend l'idée que plus encore que de science-fiction cette œuvre relève de la mythologie.

Figure 25. Werner HERZOG, *Lessons of the darkness,* Canal+ Première/
Werner Herzog Filmproduktion, Allemagne/France/Royaume Uni, 1992.

En se faisant prophète, Herzog renoue avec les grands récits chrétiens et rhénans, et tout particulièrement avec la tradition du *Ring* wagnérien[471]. Si l'importance du texte qui accompagne le spectateur dans cette descente aux enfers est indéniable - en grande partie tiré de *L'Apocalypse* de Jean, la musique joue un rôle tout à fait central. Le *Requiem* de Verdi, le *Crépuscule des dieux* de Wagner, mais aussi les œuvres de Grieg, Mahler, Prokofiev et Schubert, installent une atmosphère en même temps grandiose et mortuaire, mais aussi ralentissent la cadence jusqu'à atteindre une extrême lenteur contrastant singulièrement avec la vitesse des images médiatiques. Loin de jouer dans le registre de la communication inversée, nous sommes à un « stade post-communicatif », ce que nous démontre l'insertion de deux interviews fictionnelles qui viennent introduire des figures humaines dans ce paysage dévasté. Une femme ayant perdu l'usage de la parole et un petit garçon de quatre ans atteint d'aphonie témoignent de la brutalité des sévices perpétrés par les soldats irakiens et de la nécessité de nouvelles formes d'expression, là où la communication langagière, informative et journalistique ne parvient plus à combler les lacunes.

Avec *Leçons des ténèbres*, Herzog fait ainsi le pari d'une *fonction esthétique* presque outrancière pour lutter contre la fonction sociale des clichés télévisuels. Dans un mouvement que l'on reconnaîtra aisément être une mise en abyme du cinéma lui-même, du pouvoir sublimatoire des images contre le désastre du Koweït, le feu destructeur se transforme en feu créateur accompagné en cela par une bande son vivifiante (la *Résurrection* de Gustav Mahler). Mais cet hommage à l'autel de l'Art n'a pas suscité qu'enthousiasme au moment de la réception du film. Ainsi que le rapporte le critique de cinéma Alexander Schwarz, lorsque le cinéma est présenté pour la première fois à la Berlinale de 1992, il suscite le tollé parmi ses spectateurs :

> Le débat mené par les médias er par le public à propos de *Leçons des ténèbres* se concentrait sur l'opposition entre « esthétique » et « authenticité ». *L'esthétique de l'image*, *attirante et productrice d'émotion*, la part dominante de musique et, plus généralement, la forme de présentation du film provoquèrent visiblement nombre d'observateurs (…). Beaucoup de ceux que dérangeait « l'esthétique de l'horreur » herzogienne *s'étaient sans doute attendus à un autre film*, qui, par exemple, aurait utilisé ce que l'on appelle des « images authentiques » relatant la guerre ou qui aurait plus rendu compte des tragédies humaines[472].

471Valérie CARRE, *La quête anthropologique de Werner Herzog, Documentaires et fictions en regard,* Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2007, pp. 239-247.

472Alexader SCHWARZ, « Wahre Bilder des Grauens. Ästhetik und Authentizität in Werner Herzogs Lektionen in Finsternis », in Manfred HATTENDORF, *Perspektiven des Dokumentarfilms*, München, 1995, pp. 167-190. Cité par Valérie CARRE, *op. cit.*, p. 240.

Par-delà le débat creux entre fiction et documentaire, cet horizon d'attente déçu nous interpelle au premier chef : en effet, de la même manière que la dédramatisation de la guerre dans les médias télévisés avait fait naître chez Kramer « un désir de cinéma », le cinéma, en abondant dans le sens de ses ressorts propres – ressorts *esthétiques*, fait soudain naître le désir d'autre type d'image, d'un autre type de juxtaposition et de mise en récit des images, et ceci au nom d'une politique de l'image à laquelle l'on n'a pas cessé de croire. Il nous semble que se joue dans cette salle de projection de la Berlinale quelque chose d'extrêmement important eu égard au « deuxième échec » du cinéma. Le cristal, à force de briller de ses mille feux, est devenu aveuglant ; sa virtualité, chargée d'un temps à la fois passé et futur, cesse de nous parler du nôtre ; la fonction esthétique devient esthétisation excessive et inappropriée du réel. Ou pour le dire plus simplement, un choc qui serait seulement esthétique cesse d'être pertinent : un horizon d'attente semble se préciser à propos de l'existence d'images capables de restaurer la « puissance des signes » sur un terrain renouvelé de leur fonction sociale.

« Le fond de l'image est toujours déjà une image »

Est-ce à dire que la fonction esthétique-noétique du cinéma n'a plus aucune chance de résister à la vague commerciale et journalistique, ou encore de continuer à fournir les armes pour résister à une perception et à des comportements homologués par et dans le capitalisme ? Au lieu de déclarer forfait, Deleuze préfère se refaire à un « troisième âge de l'image » : « Non plus : qu'est-ce qu'il y a à voir derrière l'image ? Ni comment voir l'image elle-même ? Mais comment s'y insérer, comment s'y glisser, puisque "le fond de l'image est toujours déjà une image", et l'œil vide une lentille de contact ? » (Pp, 101). Il s'agit également d'une « troisième fonction » : en renouant avec un projet pédagogique d'envergure (qui dépasse la seule « pédagogie de la perception »), en déployant de nouveaux moyens de travailler l'image et le son (et surtout la dissociation entre les deux), le cinéma s'attelle à un travail de refonte radicale qui va transformer le choc esthétique dont il était porteur *en un choc critique, discursif et social*. Nous étudierons dans la prochaine section quelques exemples de ce « troisième type de cinéma », qui présente la particularité de joindre en lui les formes de l'essai documentaire et du cinéma expérimental, et que nous faisons le choix de ne pas subsumer sous le label du « septième art ». Mais d'ores et déjà il est nécessaire de préciser le sens d'une « insertion » ou d'un « glissement » dans les images, d'une part parce qu'il vient tout bonnement contredire

l'idée même d'un choc, soit-il esthétique ou critique, *censé arrêter un mouvement*; d''autre part, parce que ces deux termes se réfèrent à la matérialité même de l'image, *celle d'une image qui glisse*.

C'est dans un autre texte de *Pourparlers*, l'interview accordée par Deleuze à *L'Autre Journal* en 1985, que nous rencontrons des pistes précieuses. A propos des nouveaux sports (le surf et la planche à voile), paradigmatiques de notre contemporanéité, il affirme qu'ils sont du type « insertion sur une onde préexistante », se faisant accepter « dans le mouvement d'une grande vague », « au lieu d'être (eux-mêmes) à l'origine d'un effort ». Appliqué aux images du cinéma, les figures du surfeur et de l'onde sont très largement identifiables. Le succès de la télévision est écrasant, elle qui assure une fonction sociale de contrôle mais aussi une fonction sociale d'éducation. Ceci est le cas notamment en France, où l'ORTF œuvre en direction d'une satisfaction des « besoins d'information, de culture, d'éducation et de distraction du public », servant de canal principal de transmission vers le public des spectacles de cinéma, de théâtre et d'opéra et considérant la télévision avant tout comme un service public. Au lieu de s'épuiser dans l'affirmation mi-plaintive mi-aristocratique de sa spécificité, le cinéma ferait mieux, suggère Deleuze, de chercher à chevaucher la vague, en exploitant la vitesse et la force de ce médium à son profit. Il y aurait ainsi *glissement* au sein des programmes de télévision, afin de provoquer dans un deuxième temps le *choc* qui en interrompt le flux. Mais une telle astuce ne peut avoir lieu si le cinéma garde ses prérogatives esthétiques inchangées : l'insertion et le glissement ne peuvent se faire qu'en vertu de la manière dont l'image elle-même fonctionne, de sa qualité. Si « le fond de l'image *est toujours une imag*e », si « toutes les images se valent, ayant perdu le présent, le passé et l'avenir *au seul profit d'un temps qui coule* », c'est parce que l'image a cessé d'être techniquement la même image. A l'âge de l'enregistrement sur pellicule par procédé photochimique succède en effet l'âge de l'image électronique - image-vidéo, image-silicium, image des « cristaux fluides », et cette substitution est loin d'être une simple affaire de changement du support. Car avec la vidéo changent radicalement la manière de produire des images, la manière de s'y rapporter et la manière d'en consommer. Se déversant dans l'espace des foyers tel un fleuve ininterrompu, ainsi que l'indique le mot de *chaîne* de télévision, qui vient rejoindre d'autres cours d'eau par la pratique du zapping, immédiates, innombrables et en direct, les images électroniques mettent un terme à la contemplation, à l'aura et au choc esthétique du fait de la valeur d'exposition inédite de l'omniprésence.

Il existe des raisons techniques au soubassement d'un tel changement. Pour les

expliciter, nous avons besoin d'ouvrir une parenthèse technique qui présente l'avantage de rendre concrètes certaines des formules de Deleuze sur le nouveau régime d'images – l'absence d'hors-champ, la présence d'un endroit et d'un envers (et leur réversibilité), une réorganisation perpétuelle où une image peut naître à n'importe quel point de la précédente. L'invention de la cellule au sélénium gris, semi-conducteur thermosensible (sa conductivité électrique accroît avec l'augmentation de la température), photosensible (sa résistance électrique diminue à l'exposition aux photons) et surtout aux propriétés photovoltaïques (convertissant la lumière en courant électrique) date des années 1880. La mise au point par l'ingénieur Alexander Graham Bell de la technique des ondes-radio, permettant la transmission d'images par câbles électriques, ainsi que les premières recherches par le physicien William Crookes sur le rayon cathodique - dont les électrons circulent en faisceau grâce à un tube qui les capture, complètent en cette fin de 19ème siècle le tableau des découvertes nécessaires à l'existence et à la mise en circulation des images électroniques. Les premières expérimentations en dehors des laboratoires datent de l'Allemagne nazie et de la tentative de transmission en direct des Jeux Olympiques de 1936[473]. Mais c'est (heureusement) seulement avec la naissance de la télévision dans les années 1950 que nous voyons converger ces trois pans de la recherche (chimie, ingénierie et physique). On distingue trois grandes opérations du complexe « télévision », requérant ces savoirs à des niveaux distincts : 1) L'*analyse* est le procédé qui transforme l'image cadrée en signal vidéo. Elle a besoin de deux instruments : la caméra vidéo, qui semble fonctionner comme une caméra de cinéma en ceci qu'il s'agit dans les deux cas de capter des images en présence de lumière, mais qui est en réalité un petit tube cathodique ; la bande magnétique qui cachée à l'intérieur de la caméra, marque au contraire toute la différence avec la pellicule, en ceci qu'elle ne contient strictement aucune image (comme celles qu'on peut voir sur un négatif) mais seulement le signal vidéo, déposé sur le ruban de film plastique à l'aide d'une aimantation de particules d'oxyde de fer (dans une VHS on ne voit que sa bande noire). 2) C'est grâce à la transformation de l'image en signal électrique qu'il devient possible d'en assurer la *transmission* par câbles, par voie hertzienne terrestre ou plus récemment satellitaire. Le principe reste le même : le courant électrique transporte par ce qu'on nomme « l'âme » du câble, les données visuelles décomposées point par point (pixels) ou ligne par ligne (balayage). 3) C'est enfin la *synthèse* qui intervient pour recomposer le signal vidéo en images sur un écran : le tube cathodique à matrices actives, que nous nommons communément « boîtier téléviseur », réalise la

473 Ernst RUSKA, *The early development of electron lenses and electron microscopy*, Hirzel Verlag, 1980, pp. 11-13.

production (cathode) et l'accélération (anode) des électrons, puis leur déviation sur les points de l'écran divisé en cellules que l'on nomme « pixels » (abréviation pour *picture elements*). Le LCD (*liquid crystal display*), à cristaux liquides, sur la base de la même capture du faisceau d'électrons et de déviation sur la surface de l'écran, a permis à partir des années 1990 à la fois plus de précision en termes de taille de pixels (ce qui détermine la définition de l'image) et surtout l'aplatissement du tube, responsable pour la technologie de l'écran plat et pour son application dans le domaine de la téléphonie mobile (smartphone).

Figure 26. Schémas du fonctionnement du tube cathodique, Microsoft Images.

Soulignons pour une meilleure saisie de ce troisième régime d'image que ces trois opérations ne souffrent nulle césure. Il s'agit d'un seul et même mouvement, car c'est un seul et même flux électrique qui va de la caméra - matrice productive des signaux à partir d'images, à l'écran de télévision - première et dernière instance de restitution du signal en images. Il en résulte une impression de fluidité, qui se trouve accentuée par les conditions de transmission par câbles en Europe (PAL et SECAM). Celles-ci fixent la valeur de l'unité de mesure de l'image vidéo à 25 i/s, alors que les images du cinéma ont été normalisées à 24 i/s. A peine une image supplémentaire donc, mais qui crée une sensation nouvelle proprement inassignable – puisque du point de vue de la persistance rétinienne il n'est pas possible de *sentir cette image de plus*, mais aussi une perception tout autant nouvelle, accoutumé comme on l'était jusque lors par la qualité des images du cinéma. Contrairement au support photo-chimique de la photographie et du film, intégrant toujours une représentation physique des objets, *l'image-vidéo est donc surtout faite de temps*. Premièrement, parce que les points lumineux doivent se déplacer à très grande vitesse pour paraître à leur point d'impact sur l'écran, ce qui correspond à du temps parcouru. Deuxièmement, parce que le « circuit intégré » d'une image, qui passe de la captation par la caméra à sa retransmission sur écran, joue là aussi sur un temps à très haute vitesse, qui peut déboucher sur le direct (ou presque, on a toujours quelques secondes d'intervalle). Troisièmement, parce que la vidéo n'a pas besoin d'un temps de production pour ses images comme c'était le cas encore pour la révélation de la pellicule, ce qui écourte le temps de visualisation du résultat et allège le dispositif de production, une même personne pouvant surveiller d'un bout à l'autre le processus sans devoir faire appel à une équipe. Enfin, parce qu'autorisant le replay ou le rewind, et plus généralement les allers-retours dans le temps de la bande magnétique, la vidéo abandonne la succession des plans dans le temps (autrement dit le montage), pour lui préférer la coexistence des espaces et des temps de la table de mixage[474].

« Se glisser entre les images » renvoie ainsi à un conjoint d'éléments bien précis, à une nouvelle existence de l'image électronique qui n'a rien de métaphorique. Si quelques tentatives de glissement entre les images de la télévision ont été réalisées par des cinéastes, comme nous l'avons vu au chapitre 2 avec les programmes télévisés de Godard, Deleuze lui-même se montre mitigé quant au résultat, en affirmant que la télévision est

474Jean-Jacques LEDOS, *Petite contribution à l'histoire de la télévision*, L'Harmattan, Paris, 2012 ; Éric RAOULT, David CLEMENCEAU, « Formats numériques vidéo : principes et utilisations », *Documentaliste – Sciences de l'information*, Vol. 42 ; 2005/6, pp. 375-382.

une entité trop redoutable, qu'elle finit par tout engloutir sur son passage telle une onde que nul surfeur ne pourrait chevaucher :

> Si le cinéma cherchait dans la télévision et la vidéo un « relais » pour les nouvelles fonctions esthétiques et noétiques, la télévision de son côté (malgré de premiers efforts rares) s'assurait d'abord une fonction sociale qui brisait d'avance tout relais, s'appropriait la vidéo, et substituait de tout autres pouvoirs aux possibilités de beauté et de pensée.

Deleuze demande à en faire plus, d'« aller au cœur de la confrontation », d'« inventer un art du contrôle qui serait comme la nouvelle résistance » (Pp, 107). Et ceci non au nom de la résistance, telle qu'elle se jouerait sur un terrain politique de la lutte contre le monopole de la production de l'information et des contenus ainsi que nous pouvions l'escompter dans le cadre d'une problématisation « post-médiatique ». Car c'est toujours au nom de l'art que Deleuze s'insurge en raison du pari qui est le sein selon lequel l'art ouvrirait la voie à une politique du devenir :

> *Comment parler d'art encore*, *si c'est le monde qui fait son cinéma,* directement contrôlé et immédiatement traité par la télévision qui en exclut toute fonction supplémentaire ? Il faudrait que le cinéma cesse d'en faire, *cesse de faire du cinéma*, qu'il tende des rapports spécifiques avec la vidéo, l'électronique, l'image numérique, pour inventer la nouvelle résistance et s'opposer à la fonction télévisuelle de surveillance et de contrôle.

La télévision, ou plus exactement la vidéo, c'est « le faire-cinéma du monde entier ». De fait. En 1967 Sony met à disposition du grand public le premier enregistreur vidéo portable, le *Portapak* dont nous reviendrons dans un instant. Grâce à la vidéo – et donc grâce à la vitesse, à la légèreté, à la malléabilité des faisceaux d'électrons, n'importe qui peut s'improviser journaliste et cinéaste. Or, contrairement à Deleuze ou à Daney, nous pensons qu'il n'y a là rien de honteux ni rien de foncièrement rétrograde du point de vue politique. Rien qui ne soit véritablement menaçant dans la mise au point de la technique d'enregistrement et de diffusion des images sur support électronique - *si ce n'est, bien sûr, pour le cinéma lui-même.* Mais tout résidu cinéphile vaut la peine d'être éliminé si c'est pour juger, sans parti pris à la faveur de l'art, de la portée sociale et politique d'une telle dissémination dans la production et dans la réception d'images.

4.2 Les « images dialectiques » de l'art-vidéo
Pour une nouvelle pédagogie de la perception

Profondeur des images de surface

C'est à l'art-vidéo qu'il revient de rentrer « au cœur de la confrontation » avec la télévision. Cela peut paraître paradoxal dans la mesure où nous venons de nous prononcer contre le maintien d'une « zone de l'art » censée nous offrir de manière exclusive et/ou privilégiée les outils pour une perception du monde non régie par la fonction sociale du « contrôle » - soit-il exprimé en flux, en vitesse, en signes signifiants ou en induction de comportements adaptés à nos places de sujets. Mais ce paradoxe est moins le nôtre que celui de l'art-vidéo lui-même, dont le nom composé est un véritable oxymore. D'un côté *vidéo* – à savoir la technique de production et de diffusion des images élaborée *par et dans la télévision,* jouant de la représentation et du direct pour faire valoir l'idée d'une coïncidence des images et du réel, de l'autre *art visuel* - manipulation du signal électronique pour un résultat visuel original, novateur et absolument non-mimétique, l'art-video est littéralement à cheval *entre l'art et la communication,* pour reprendre le titre que l'historienne de l'art Nathalie Magnan consacre à un ouvrage qui regroupe les textes fondateurs de cette nouvelle forme expressive[475]. Mais tenir la position d'un entre-deux n'est jamais chose aisée, surtout lorsque derrière ce travail sur la matière électronique l'on voit poindre la même fonction sociale de la télévision. C'est la position défendue par Fredric Jameson dans le chapitre « Vidéo » de son ouvrage *Le post-modernisme. La logique culturelle du capitalisme tardif :*

> Le capitalisme et l'âge moderne correspondent à une période où, avec l'extinction du sacré et du « spirituel », *la profonde matérialité sous-jacente de toute chose a fini par filtrer et gagner convulsivement la lumière du jour.* (...) Nous les postcontemporains, avons un mot pour cette découverte – un mot qui a volontiers remplacé l'ancien vocabulaire des genres et des formes – et il s'agit bien sûr du mot *médium* et en particulier de son pluriel *médias*, mot qui regroupe aujourd'hui trois signaux relativement distincts : celui d'un mode artistique ou d'une forme spécifique de production esthétique ; celui d'une technologie particulière, organisée généralement autour d'un dispositif central ou d'une machine ; et enfin, celui d'une institution sociale. (…)
>
> Le débat portait sur la priorité de ces formes (littérature et cinéma) ; c'est-à-dire sur leur capacité à servir d'indicateur symptomatique suprême et privilégié du *Zeitgeist* ; à représenter, pour utiliser un langage plus contemporain, *la dominante culturelle*

475 Nathalie MAGNAN, *La vidéo entre art et communication*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1997.

> *d'une nouvelle situation économique et sociale*. Le cinéma et la littérature ne remplissent plus cette fonction, même si je n'insisterai pas plus lourdement sur la preuve en grande partie indirecte de *leur dépendance croissante envers les matériaux, les formes, la technologie et même les thématiques* qu'ils empruntent à cet autre art ou médium que j'ai en tête comme candidat le plus plausible à l'hégémonie culturelle aujourd'hui. L'identité de ce candidat n'est nullement secrète : *c'est la vidéo, évidemment dans ses manifestations jumelles que sont la télévision commerciale et la vidéo expérimentale ou « art vidéo »*[476].

La « profonde matérialité » est sous la plume de Jameson une simple boutade : la louche imbrication entre art, technologie et institution ne peut aboutir pour le penseur marxiste à un *distinguo* entre le commercial et l'artistique, qu'il considère comme des « manifestations jumelles ». L'on comprend que devant répondre à de si graves accusations, l'art-vidéo s'adonne à la quête effrénée d'un langage esthétique qui puisse occulter sa filiation télévisuelle. Menacés par l'impureté du médium, les premiers vidéastes ont tendance à abonder dans le sens d'une exploration de ses possibilités techniques en le surinvestissant de ce qu'on appellerait à la suite de Deleuze d'une « volonté d'art ». Cela se traduit d'une manière un peu juvénile par des performances à l'encontre de l'objet téléviseur lui-même. L'année 1963, que l'on retient comme étant celle du début de l'art-vidéo, voit surgir deux manifestations de ce genre. En Allemagne, le sud-coréen Nam June Paik, sur les pas de son protecteur John Cage[477], présente à la Galerie Parnass de Wuppertal *13 Distorded TV Sets*, une installation de treize téléviseurs branchés sur autant de magnétophones, diffusant des fréquences électroniques et jouant avec les sources d'information du signal électronique de manière à produire zébrures, distorsions et autres phénomènes visuellement dérangeants. Aux États-Unis, l'allemand Wolf Vostell expose à la Galerie Smolin de New York son premier « dé/collage électronique », sculpture composée de six téléviseurs déréglés dont les écrans sont maculés de peinture et troués de balles[478]. C'est seulement dans la décennie 1970, qu'une certaine accalmie donne le change à des pratiques moins agressives. Elle coïncide avec la mise au point des synthétiseurs, machines concoctées par des artistes qui se découvrent la fibre de l'ingénieur, de l'informaticien et du hacker[479]. Donnant lieu à une exploration cette fois-ci

476 Frederic JAMESON, *Le post-modernisme. La logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*, pp. 121-124.

477 *Imaginary Landscape n°4* est la pièce de John CAGE dont Nam June Paik, dont la formation et les premiers travaux portent sur la musique électronique, s'inspire directement : il s'agit d'une composition basée sur des opérations aléatoires à partir de douze radios et l'intervention des interprètes dans leurs fréquences.

478 A laquelle suivront des installations-performances qui entourent un téléviseur d'un fil barbelé, le coulent dans du béton ou l'aspergent de tartes à la crème.

479 On peut citer ici les plus importantes réalisations techniques : le *Colourizer Paik/Abe*, que Nam June Paik met au point en collaboration avec l'informaticien japonais Shuya Abe en 1970 et qui génère un tout nouveau style d'imagerie grâce à l'introduction d'un modulateur de balayage capable de colorier les images ; le *Direct Video Synthetizer* de Stephan Beck, datant de la même année 1970, conçu pour

visuelle du signal électronique, elles vont fournir à l'art-vidéo sa véritable « marque de fabrique ». La colorimétrie excessive, les images fixes, l'accélération et le ralentissement de l'image permis par la valeur de 25 i/s[480], les incrustations et le découpage des figures grâce à la technique du *chroma key* : autant d'éléments *formels* qui font signe vers une fonction esthétique de la vidéo. « De la même manière que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile. Un jour, les artistes travailleront avec des capacités, des résistances et des semi-conducteurs comme on travaille aujourd'hui avec des pinceaux, des violons et de la camelote » affirme d'un ton solennel le vidéaste Douglas Davis à propos du travail de June Paik [481]. Répondant quelques années plus tard à Jameson, l'historienne de l'art Christine Ross défend de son côté l'hypothèse d'un « duel irrésolu » entre la *surface* lisse de l'image électronique, censée dire le contrôle et le divertissement, et la *profondeur* des catégories métaphysiques (l'Idée, le sens, l'authenticité et l'origine) que l'on prête généralement à l'art en tant que porteur d'une fonction esthétique. Un point de son argumentation retient tout particulièrement notre attention, concernant la reconfiguration des arts visuels en raison de ce travail *à même la surface* :

> L'image vidéo considérée en tant qu'effet est celle qui perturbe le passage direct d'un point à un autre – de l'objet à l'image, d'une image à l'autre, de l'image au regardeur, de l'artiste au spectateur, bouleversant ainsi le cadre de ce que Norman Bryason a appelé la « copie essentielle » propre à la représentation mimétique. Cette dernière, surtout dans la tradition picturale héritée de la Renaissance, peut être brièvement définie comme *une image qui doit effacer sa matérialité pour renvoyer à la réalité qu'elle mime*. *Elle doit nier son support, ses matériaux,* le travail technique et herméneutique de l'artiste pour faire passer la vision d'origine jusqu'au spectateur. *Mais une image qui fait glisser le regard met la représentation en état de crise, elle occasionne un ratage*[482].

L'image n'a plus à s'effacer « révérencieuse » devant son contenu : parce que la vidéo est parvenue à se débarrasser de toute visée représentationnelle, elle va pouvoir afficher sa matérialité, la prendre comme objet principal de recherche, en délaissant toute travail sur le sens et le fond – en se jouant des catégories esthétiques qui ont valu des siècles durant pour la peinture, puis pour la photographie et le cinéma. L'invention de ce nouveau

construire une image en utilisant les éléments visuels de base (forme, couleur, texture et mouvement), si bien qu'aucune caméra vidéo n'était impliquée dans le processus ; le *Sandin Image Processor* de Dan Sandin (1974).

480 On ne peut ralentir une image de cinéma, si ce n'est au risque de voir apparaître des blancs.

481 Douglas DAVIS, « Nam June Paik : The Cathode Ray Canvas », *Art and the Future : a History/prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art*, Thames and Hudson, Londres, 1973, p. 147.

482 Christine ROSS, *Images de surface: l'art vidéo reconsidéré*, Montréal, Artexte, 1996.

langage esthétique, qu'on pourrait nommer une *esthétique de la surface,* est à notre sens exemplairement tangible dans la pièce de Peter Campus, *Three Translations* (1973). Première œuvre tournée en studio, il s'agit d'un triptyque performatif. Le premier volet le montre de dos, lorsqu'un couteau vient soudain transpercer son costume. De la veste lacérée, c'est lui-même qui en sort pour se recoller avec du scotch et partir. Dans le deuxième volet, l'on assiste à une séance de « maquillage électronique » : l'artiste passe sur son visage une sorte de pâte qui en l'invisibilisant laisse entrevoir en dessous un autre lui-même. Le troisième volet le montre sur une feuille de papier qui se consomme sous l'action du feu. Trois scènes de destruction, mais nul signe de mort : le visage de Peter Campus est d'un bout à l'autre impassible, ne laissant transparaître la moindre émotion alors même qu'il s'auto-lacère, disparaît ou brûle. Il est parfaitement étranger à ce qui lui arrive, et pour une simple et bonne raison : rien ne *lui* arrive, car « tout arrive *à l'image* ». En assistant à cette pièce, l'on convoquerait en vain les catégories métaphysiques du soi, de l'image, du narcissisme, du trouble d'identité, du double ou de la mort pour en livrer une interprétation psychanalytique ou philosophique. L'apathie du visage de Campus est en effet simple condition pour l'*effacement de la profondeur au profit de la pure surface* : en utilisant la technique de superposition (premier volet) ou celle du chroma key permettant d'incruster une image sur un fond bleu ou vert (deuxième et troisième volet), l'artiste explore les possibilités formelles de la vidéo en montrant *avec profondeur* que « le fond d'une image est toujours déjà une image ».

Il s'agit d'inaugurer une nouvelle « pédagogie du regard », plus en phase avec les propriétés électroniques de l'image de la télévision, et donc pouvant d'autant mieux s'y glisser et la subvertir[483]. Telle était en tout cas la prétention de la première génération de vidéastes. Martha Rosler, artiste féministe et théoricienne de l'art-vidéo, la rattache au rêve avant-gardiste de refondation de l'art et de la vie contre les formes de marchandisation du capitalisme post-industriel. En faisant allusion aux commencements de l'art-vidéo au sein du mouvement *Fluxus,* qui refusait le cantonnement de l'art aux formes institutionnalisées du Musée, elle écrit en 1985 :

483Dans un mot d'introduction à l'exposition *Peter Campus, Video ergo sum,* qui s'est tenue au Jeu de Paume en 2017, la journaliste Élisabeth Frank-Dumas remarque à juste titre : La légende veut que les spectateurs du premier film de l'histoire, l'*Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, prirent la fuite, terrifiés, devant la machine qui s'avançait vers eux. On rit et on s'émerveille à cette idée, nous, contemporains sophistiqués. On le sait bien, que l'image filmée d'une chose n'est pas la chose, et qu'il ne va rien nous arriver. Quel est ce trouble, alors, lorsqu'une silhouette d'homme vue de dos est soudain déchirée, une main surgissant au travers de la bâche où elle est projetée ? », Élisabeth FRANK-DUMAS, « Peter Campus, trouble-face », *Libération*, 5 mai 2017: https://next.liberation.fr/images/2017/05/05/peter-campus-trouble-face_1567629.

> Ce que nous appelons aujourd'hui l'*art vidéo* a traversé dans la première phase de son développement une période utopique, encouragé par les événements des années 60 (…). Les artistes cherchaient une nouvelle formulation d'une image d'eux-mêmes, interventionniste (voire chamaniste et magique), *un itinéraire de plus vers le pouvoir de l'art* – que ce soit dans la discordance ou l'harmonie – au pouvoir de façonnement exercé par les mass-media sur la culture occidentale. (…) Nombre de ces premiers utilisateurs se targuaient d'exécuter un acte de critique sociale virulente, une critique spécialement dirigée *contre la mainmise des groupes et des individus, incarnée par la télévision officielle et peut-être toute la culture officielle et technologique occidentale*. Cet acte critique était réalisé lui-même grâce à un médium technologique dont le potentiel de communication interactive et multiple semblait paradoxalement illimité[484].

Par-delà la gêne que lui fait éprouver son caractère hybride, c'est en réalité parce qu'il se sait à la fois art et communication que l'art-vidéo peut mettre au défi la télévision, en apportant un brouillage au sein du flux lisse des images électroniques. Mais il ne le fait pas non plus exactement « au nom de l'art ». En effet, c'est d'emblée et tout autant contre la compréhension canonique qu'on a de l'art que l'art-vidéo s'insurge : 1) L'image-vidéo *n'est pas un objet* et sa reproductibilité technique est bien supérieure à celle du cinéma, raison pour laquelle le marché de l'art peine à trouver le moyen de s'en emparer. 2) Les manifestations qui lui sont immédiatement associées, à savoir les installations-vidéo et les vidéo-performances, en revendiquant une filiation à l'Actionnisme Viennois, à l'Internationale Situationniste et à Fluxus, prônent une habitation différenciée des espaces consacrés de l'art (avec parcours, interventions, déambulations, intégrations du spectateur) ou une occupation des espaces qui ne sont pas consacrés à l'art (appartements, bars, murs de la ville). 3) Les projets de télévisions locales ou de laboratoires créatifs vont à l'encontre d'une qualification des pratiques vidéos comme étant exclusivement « artistiques ». Autrement dit, par son infrastructure technologique, mobile, légère et facile d'accès, la vidéo remet en question « les lieux de production de l'art dans la société, les formes et les "canaux" de leur distribution, et la passivité de réception qu'ils suscitaient de façon inhérente »[485]. Elle ouvre la voie à un faire qui dépasse largement la sphère de l'art, pour proposer une interchangeabilité réelle entre le producteur et le récepteur. Comme le rappelle l'historien Boiddy William dans un texte de 1988, « La télé de guérilla revisitée »[486], il y a eu très tôt création d'une communauté entre les vidéastes qui était tablée sur une même marginalisation de la part des instances de la télévision et du

484 Martha ROSLER, « Vidéo : le dissipation d'un moment utopique », in Nathalie MAGNAN, *La vidéo entre art et communication*, *op. cit.*, p. 17

485 Ibidem, p. 17.

486 Boddy WILLIAM, « La télé de guérilla revisitée », *Vidéo*, *Communications* n°48, 1988.

Musée. Si l'art-vidéo acquiert ses lettres de noblesse au sein des instances muséales dans les années 1970, elle ne se laisse donc pas totalement engloutir par le formalisme qui met à distance la fonction sociale de manière problématique.

L'excessive importance accordée aux ruptures formelles du langage visuel, aux reconfigurations apportées par l'art-vidéo dans les arts de la fin du 20ème siècle, serait ainsi le résultat d'une manière de « fabriquer » l'histoire de l'art-vidéo qui n'est ni la seule possible, ni la plus pertinente. Dans un article qui retrace l'historique de ce geste, « L'art-vidéo : histoire d'une sectorisation », Norbert Godon se demande suivant quels principes une histoire officielle a pu se constituer autour de la notion de « art-vidéo » qui a fini par évincer les démarches les plus contestataires au profit des plus artistiques. Il va sans dire que le rôle des institutions est déterminant, et ce pour au moins deux raisons. La première, c'est que le matériel vidéo utilisé dans les années 1960 pouvait se détériorer très vite, si bien que n'ont été conservées que les œuvres appartenant aux collections des institutions qui disposaient des moyens de les transférer sur d'autres supports, notamment par la numérisation des bandes magnétiques. La deuxième est que le financement des travaux par les institutions a été une porte ouverte à la marginalisation des collectifs, souvent les plus subversifs en termes de critique sociale, dans la mesure où les subventions revenaient beaucoup plus facilement à des individus qu'à des groupes. La posture de certains vidéastes, encouragée par les institutions, a accéléré l'éclosion d'une production « art-vidéo ». Il ne restait plus dès lors qu'à distinguer cette pratique des autres pratiques vidéographiques telles que la vidéo militante, la vidéo documentaire, le journal intime digital, les expériences de télévision locale[487]. Faire le choix d'inscrire la vidéo dans une histoire de l'art, comme si celle-ci était une entité homogène et non problématique, l'enveloppe dans un idéal où n'a même pas à être considérée la question de la réception de l'œuvre et de ses effets, de création de nouveaux canaux de diffusion et de circulation, d'intervention dans le règne des signes de la télévision en rendant manifestes ses modèles, c'est-à-dire *son existence sociologique*. Or, nous pensons que c'est cette existence sociologique qui est la plus conforme aux défis qui ont été à un moment précis les siens, et qui le définit en propre compte tenu des hybridations que son médium autorise. Raison pour laquelle nous allons nous consacrer à présent à l'étude de certaines œuvres qui ont l'immense mérite de ne jamais perdre de vue la critique sociale à l'encontre de la télévision, inscrite au fondement même de la démarche vidéographique.

487Norbert GODON, « Art vidéo, histoire d'une sectorisation », *Sens public*, 05/2008, (en ligne) http://sens-public.org/articles/574/, qui se réfère à l'article de Marita STURKEN, « Les grandes espérances et la construction d'une histoire », *Vidéo*, *Communications* n°48, 1988, pp. 125-148.

« VT is not TV » : Qu'est-ce qu'un « contre-dispositif ? »

Cri de bataille, premier combat, slogan facile : « *VT (videotape) is not TV* » est assurément une formule séduisante, qui joue du simple renversement syllabique pour ériger la vidéo en une sorte de remède naturel contre la télévision et ses effets. Il importe toutefois de préciser que si les pratiques de la vidéo ont commencé à se développer en réponse au fonctionnement centralisé de la télévision et à l'hégémonie de son discours, il n'est pas sûr qu'elles aient trouvé d'emblée la manière de la contester *efficacement*. On aurait à l'inverse tendance à se représenter les premiers vidéastes comme des petites fourmis essayant en vain de chatouiller un géant endormi. En 1971, Douglas Davis présente à la Galerie Reese Palley de New York *Images from the Present Tense.* Le visiteur, pénétrant dans une petite pièce sombre, perçoit dans un coin une maigre source de lumière provenant d'un écran de télévision qui tourne le dos. Cet événement, inscrit dans une liste d'expositions à la fin des années 1960 et dont la plus importante est *TV as a creative medium* de la Howard Wise Gallery (1969), remet en question le phénomène social de la télévision mais depuis un espace consacré à l'art contemporain, ce qui est une tare non négligeable dans la mesure où, milieu impénétrable par le large public, il semble impossible d'atteindre de la sorte la masse des téléspectateurs. En 1969, Gerry Schum, propriétaire à Düsseldorf d'une galerie vidéo allemande de renom, la *Fernsehgalerie*, charge Jan Dibbets de produire *TV as a fireplace*, un enregistrement de la durée de vingt-trois minutes d'un feu brûlant dans un foyer. Si Dibbets prétend dénoncer avec cette pièce la manière dont la télévision a fini par jouer un rôle majeur dans structuration du lien social, rôle qui était autrefois celui de la cheminée, en mettant en parallèle l'effet incantatoire de l'étincellement du feu et celui du balayage électronique, de son côté Gerry Schum considérait les émissions de télévision comme un véhicule de l'art parmi d'autres. Il demande donc au radiodiffuseur allemand WDR3 de transmette la pièce les huit derniers soirs de 1969 sans faire aucune mention de l'artiste ni de la dimension artistique de l'œuvre, mettant la télévision au défi d'une hétérogénéité qui n'est pas sienne. Quel est l'effet produit par un tel « glissement » du *médium* vidéo aux *médias* ? Nous manquons de documents relatifs à la réception de ces premières manifestations artistiques à la télé, mais il y a des fortes chances pour qu'il soit resté sans conséquences majeures. Différente est peut-être l'expérience visuelle que Chris Burden fait subir aux quelques 25.000 téléspectateurs américains de la TV AD en 1973 : en achetant un espace-temps de dix secondes pour un peu moins d'un mois, l'artiste montre, au beau milieu des programmes

du soir, son corps nu sur des éclats de verre[488]. Ces images - leur nudité, leur cruauté, leur violence, qui seront la marque de fabrique de Burden, contraste singulièrement avec les images lisses et consensuelles de la télévision.

Mais est-ce suffisant pour parler d'un basculement de l'insertion dans le flux d'images de la télévision à un choc critique provoqué de l'art-vidéo ? Quoi qu'il en soit, ces trois tentatives de dépassement de l'attitude purement vidéoclaste, en jouant sur des registres différents (détournement fonctionnel de l'objet, création d'un canal de diffusion, occupation de l'écran télé) montrent au moins une chose : que l'écart qui s'instaure entre la perception ordinaire et la perception de l'expérience esthétique n'est plus assignable à ce qui se passe *sur l'image, du fait d'une qualité intrinsèque de l'image*, frappante de beauté, de pensée, de violence, voire de spécificité comme pour les images électroniques, mais bien *entre les images, du fait du dispositif au sein duquel les images sont exposées et reçues*. Confrontés comme nous le sommes au flux d'informations, il n'y a plus lieu d'attendre qu'une vision nous saisisse pour son potentiel esthétique ou pour l'enrichissement perceptif qui lui serait corollaire. Ce que l'art-vidéo invente, et que le cinéma ne pouvait inventer figé qu'il est dans la forme du spectacle, c'est le *contre-dispositif* : un réseau d'éléments hétérogènes, comportant des objets, des techniques, des discours, des concepts et des modèles de diffusion réunis dans une visée stratégique. Si l'on aura reconnu la définition foucaldienne du dispositif, c'est parce que le contre-dispositif y ressemble beaucoup : il est ce qui, en adoptant le même format en vue d'une même efficacité sur les comportements, se tient *face au dispositif et contre le dispositif*. Un contre-dispositif visuel subvertit les ressorts de la visualité, définie 1) comme une vision saisie à partir l'ensemble des *conditions matérielles concrètes* de l'acte de vision ; 2) comme une vision qui soutient des opérations sociales *en vue de la réalisation d'objectifs politiques ou économiques* ; 3) comme une vision *structurée par le pouvoir*. Si parler de la télévision comme d'un « dispositif de la visualité » tombe immédiatement sous le sens - tant la télévision coche de manière obvie les trois cases, parler de contre-visualité requiert de en revanche d'admettre au préalable l'hypothèse selon laquelle la socialisation de l'acte de vision n'est ni une ni définitive, que la visualité est donc un terrain de dispute par la création de

488Ces premiers épisodes d'art-vidéo sont détaillés sous différents angles par le théoricien des médias Gene YOUNGBLOOD, dans la Partie V « Television as a creative medium » de l'ouvrage *Expanded Cinema*, E. P. Dutton & Co, New York, 1970 ; par l'historienne de l'art Françoise PARFAIT dans le chapitre « Art et télévision : l'inscription d'une histoire » de *Vidéo, un art contemporain,* Paris, Éditions du regard, 2001 ; et par Pascale CASSAGNAU dans « "Tv as a creative medium" : vidéo et télévision » de l'ouvrage *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?*, dirigé par la commissaire d'exposition Stéphanie MOISDON, Paris, Beaux-Arts éditions, 2008.

nouvelles conditions matérielles de production et de diffusion des images, par la formulation de *nouveaux objectifs*, et par une *prise de position contre l'emprise psychologico-comportementale des mass-médias.* Les contre-dispositifs visuels demandent de comprendre ce qui dans l'image électronique déborde ses propriétés esthétiques. Les images de l'art-vidéo doivent être analysées à l'aune du réseau d'images avec lequel elles dialoguent, y compris les images télévisées, au sein de l'œuvre avec laquelle elles deviennent installations ou performances, au sein des espaces où elles sont diffusées (galerie, musée, foyer du téléspectateur). C'est l'ensemble de ces éléments qu'il faut prendre en considération pour juger de l'exactitude de la formule « *VT is not TV* », sans tomber dans une trop facile mystification de l'art-vidéo.

A l'assaut de l'ennemi ! Ant Farm, téléviseurs et Cadillacs

Pour étayer la différence entre une rupture sensori-motrice provoquée par certaines images et les effets d'un contre-dispositif de visualité, il nous semble intéressant de commencer par analyser les œuvres du collectif américain Ant Farm. Né de la rencontre de quelques architectes de la côte ouest des États-Unis et actif durant la décennie 1968-1978, Ant Farm participe de la vague contestataire qui agitait ces mêmes années la « San Francisco Bay », Eldorado de la contre-culture émergeante, en proposant une attaque joyeuse de la culture *mainstream* américaine, de ses nouveaux modes de communication, de sa passion invétérée pour la consommation et de ses symboles fallacieux. Pour détailler en quel sens leurs œuvres nous semblent être des contre-dispositifs, nous allons nous concentrer sur trois :

1) *100 Televisions sets* de l'année 1972 est une installation-vidéo d'un nouveau type. Tout en suivant la piste de l'utilisation du téléviseur, elle la resignifie sur le terrain du Land Art dont le projet est porté par Robert Smithson à la fin des années 1960. Sur les bords du Lac Mojo, à Houston (Texas), une centaine de téléviseurs surgissent de l'eau marécageuse, tels des alligators s'avançant vers la terre ferme. Alors que les rangées les plus reculées comptent avec des postes en noir et blanc, les plus proches sont des postes en couleurs. En jouant avec l'imaginaire de l'évolution des espèces darwinien, l'idée d'une évolution technologique allant de pair avec l'évolution biologique sert à étayer une pensée positive des nouvelles relations entre l'humain et son environnement technologique, ainsi qu'une pensée des mises en réseau possibles des signes et des êtres. Cette piste sera d'ailleurs creusée par le projet (jamais réalisé) de *Dolphin Embassy* (1974), structure métallique pourvue de caméras sous-marines, de magnétoscopes et de moniteurs, offrant

la possibilité de visionner les échanges entre les hommes et les dauphins. Mais le caractère inéluctable de cette avancée enferme son lot d'angoisses : un sentiment d'envahissement se dégage de l'œuvre, qui pourrait perturber des fragiles équilibres préexistants. Au lieu de naturaliser un phénomène sociologique, une critique des médias semble nécessaire qui soit à même de le situer dans les dynamiques concrètes du pouvoir des médias de masse dans le contexte de l'Amérique des pères.

Figure 27. ANT FARM, *100 Televisions sets,* 1972, in Sophie BELLE, Emmanuel CYRIAC, Marie-Ange BRAYER, *Ant farm : exposition*, Orléans, Frac Centre, 2007.

2) C'est de cette nécessité critique que découle la performance *Media Burn* de 1975. Le 4 juillet, jour de l'Indépendance nationale, devant des faux reporteurs et un faux public venus assister à un faux événement à caractère historique, un faux Président des États-Unis, entouré de faux gardes du corps, prononce un discours grandiloquent teinté de patriotisme. Après le chancellement de l'esprit américain lors d'une décade marquée au feu par une guerre qui n'en valait pas la peine, des scandales politiques et un collapse économique, « l'image qui va être créée aujourd'hui ne sera jamais oubliée », affirme-t-il. C'est alors que Scherier et Michels, deux membres de Ant Farm, arrivent sur scène. Habillés en astronautes au bord d'une Cadillac customisée et équipée d'un système d'enregistrement vidéo - la *Phantom Dream Car*, ils lancent une course à toute vitesse contre un mur de téléviseurs pour le traverser au milieu des flammes. La télévision, la Cadillac et le 4 juillet : ces trois symboles de « l'esprit américain » se rencontrent dans un impact qui leur sera fatal. En s'emparant de tous les codes journalistiques (avec plusieurs prises de caméra, un ralenti sur l'image de l'impact), en mettant en scène une société qui se met en scène, en déconstruisant ses mythes par une construction fictionnelle qui

renvoie à la fiction des médias, Ant Farm met en dérision la télévision, sa narration et sa culture dominante. Mais s'il y parvient c'est paradoxalement en raison du relai assuré par la télévision elle-même. Les images produites depuis la Cadillac et celles tournées par les faux journalistes sur place sont en effet montrées dans les jours qui suivent sur les journaux télévisés des stations de télévision locale. Dans une interview accordée à l'artiste Pierre Huygues, que Chip Lord, membre de Ant Farm, revient sur cette « trouvaille » tactique :

> PH : Lorsque vous présentez un événement, vous intégrez toujours son image, sa représentation à travers le média en question. Et vous appelez cela un événement médiatique. Vous êtes les premiers à avoir intégré l'idée *qu'il n'y a pas moyen d'échapper à l'image* : au lieu de la nier, elle est devenue une dynamique de votre travail.
> CL :(…) *Media Burn* commence par une image, une idée qui jaillit de la culture du début des années soixante-dix, de l'insatisfaction à l'égard de la télévision traditionnelle et de l'image d'une voiture fracassant des téléviseurs. (…) Vous mentionnez l'intégration des médias ? A un moment donné, nous avons rédigé un communiqué de presse. Nous nous sommes pliés à un certain nombre de protocoles et nous nous sommes chargés nous-mêmes des relations publiques (…).
> PH : C'est donc la télévision qui donne une réalité au projet ?
> CL : Effectivement, c'est la réalité. *Nous jouions du même jeu médiatique* ; la planification, le développement et la mise en scène n'étaient que quelques-uns des points communs[489].

Figure 28. ANT FARM, Media burn, 1975, in Sophie BELLE, Emmanuel CYRIAC, Marie-Ange BRAYER, *Ant farm : exposition*, Orléans, Frac Centre, 2007.

489 Chip LORD et Pierre HUYGUE, « Entretien/Conversation, in Sophie BELLE, Emmanuel CYRIAC, Marie-Ange BRAYER, *Ant farm : exposition*, Orléans, Frac Centre, 2007, pp. 45-46.

Figure 29. ANT FARM, Media burn, 1975, in Sophie BELLE, Emmanuel CYRIAC, Marie-Ange BRAYER, *Ant farm : exposition*, Orléans, Frac Centre, 2007.

Le succès de la performance se mesure à la manière dont le collectif réussit à faire parler de lui en exploitant la « vague préexistante » des médias officiels, ce qui n'est à son tour possible que parce qu'il se plie au même exercice (les médias) et dans le même médium (la vidéo). Ant Farm réalise ainsi un *glissement entre les images de la télévision* et grâce à la portée créative d'un événement « qui fait image », il réussit à ne pas être englouti par les discours que les journalistes produiraient à son égard.

3) La même année, Ant Farm réalise une vidéo-performance, *The eternal frame*. Cette fois nul besoin de faire semblant : les affiches qui invitent le public à venir assister à la performance annoncent que le 22 novembre se tiendra un « re-enactement » (re-production fictionnelle) de l'assassinat de John Kennedy survenu douze années plus tôt (le 22 novembre 1963). Si le collectif joue cartes sur table, c'est parce que le fond de l'affaire est autre. *The eternal frame* se présente en effet comme une critique du devenir de l'événement dans une société de la communication-spectacle, celle qui condamne une image à se répéter en boucle tel un disque rayé, en condamnant du même coup toute analyse journalistique sérieuse. L'historienne de l'art Constance Lewallen la commente comme suit :

Cette (re)présentation filmée de l'assassinat du Président Kennedy, avec Doug Hall

dans le rôle du président, Michels, dans celui de Jackie et Procter, en agent des services secrets, est considérée comme un chef-d'œuvre des débuts de la vidéo. *Il s'agit d'un commentaire quintessenciel misant sur le remplacement de l'expérience réelle et de la mémoire par la version des mass-media*. Dans le cas de l'assassinat de Kennedy, les projections nombreuses du film de Zapruder contribuèrent à l'enracinement de l'événement dans l'inconscient collectif. La couverture télévisuelle jusqu'à saturation d'événements tragiques est devenu un phénomène courant – une des illustrations les plus célèbres étant l'attaque « en direct » du World Trade Center. S'il semble évident que Kennedy fut le premier président à devoir sa victoire à la télévision, sa mort fut la première grande tragédie américaine, couverte en direct et sans coupure publicitaire[490].

Figure 30. T.R. Uthco & Ant Farm, *Eternal Frame*, vidéo-performance, 1975, Dallas, archives Doug Hall

La visualité joue sur le plan des images concrètes comme sur celui de l'imaginaire : si l'agence Zapruder réussit si parfaitement son tour (comme ce sera aussi le cas des agences internationales lors de l'attaque aux Twin Towers), c'est parce qu'elle s'appuie sur l'effet incantatoire d'une image et d'un discours pour les ressasser jusqu'à les vider de tout sens. En qualifiant ironiquement ce processus d'éternel, Ant Farm met en exergue l'immobilisme de ce type d'information, ainsi que la conséquente paralysie que l'on éprouve devant elle - un choc sensori-moteur si l'on veut, mais dans le sens le plus

490Constance LEWALLEN et Steve SEID, *Ant Farm 1968 – 1978* , 2004, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, (en ligne : https://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/ant-farm/the-eternal-frame-64.html?authID=8&ensembleID=462).

apolitique qui soit. Le choix que le collectif fait de se placer sur le terrain de la parodie, du *remake* fantasque et hilare, revient à proposer une antidote à cet ensorcellement, à montrer la manière dont certaines images viennent s'ancrer à un inconscient collectif pour orienter des comportements ou l'absence de réaction, et par-là à briser le dispositif de la visualité mass-médiatique.

Mais à quel genre de public les performances de Ant Farm sont-elles destinées ? Comment ces expérimentations artistiques, qui font de la vidéo et l'image le centre du processus créatif et de la démarche critique, tout en témoignant d'une certaine vivacité de leurs idéaux anticonformistes, pourraient concerner la masse de téléspectateurs assommée par les médias ? Nous discuterons en dernière session du présent chapitre des conditions théoriques et pratiques de la performativité de l'image, en analysant la manière dont le public reçoit, décortique et « résiste » spontanément aux informations des médias sans nul besoin d'être épaulé par les contre-dispositifs visuels de tel artiste ou de tel collectif. Toutefois, à la faveur de Ant Farm, l'on dira que nous ne pouvons évacuer le problème de la portée politique de leur geste d'un simple revers de main. Si nous avons pris la peine de situer le collectif dans le contexte de la contre-culture californienne, c'est que se joue dans cette participation à un mouvement culturel bien plus que le jeu amusé et innocent de quelques enfants dans une cour d'école. En prenant pour la première fois le risque de se hisser contre des valeurs dominantes, en proposant un système de valeurs alternatif à travers une pluralité de formes culturelles (la musique, l'écriture, l'art, la théorie), en incarnant les cris et les visages d'une révolte contre les positions politiques de la guerre ou de l'ingérence d'État, les exposants de la contre-culture ont l'intelligence de transformer ce qui aurait pu être des simples frictions intergénérationnelles en un germe révolutionnaire. Theodor Roszak, auteur en 1969 de l'ouvrage *The Making of Counter culture,* avance ainsi l'argument selon lequel ces postures juvéniles tendent à créer une véritable fissure au sein de la classe bourgeoise, pouvant contester à terme son hégémonie culturelle et économique :

> Par le détour d'une dialectique que Marx n'aurait jamais pu imaginer, l'Amérique technocratique produisit un élément potentiellement révolutionnaire au sein de sa propre jeunesse. La bourgeoisie, au lieu de découvrir l'ennemi de classe dans ses usines, le trouve de l'autre côté de la table à manger, chez ses propres enfants dorlotés[491].

491 Theodor ROSZAK, *The Making of a Counter Culture : Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Londres, Faber and Faber, 1969, p. 34.

La vision idéaliste d'un changement social qui se produit sous l'impulsion d'une nouvelle culture est moins celle qui anime les rangs des propres agitateurs culturels que celle insufflée par les théoriciens du mouvement, dont la tendance à appréhender le phénomène contre-culturel suivant le paradigme de la classe sociale ou d'une politisation prétendument homogène de ses acteurs est pour le moins problématique. Dans un article qui se propose de passer au crible cette production théorique, le sociologue Andy Bennett soutient cependant qu'en dépit de ce biais idéologique, deux arguments demeurent valables pour plaider en faveur de la dimension politique de la contre-culture. Premièrement, à l'encontre des attaques qui voudraient qu'elle soit l'affaire d'une minorité blanche issue des classes moyennes, l'auteur rappelle les résultats des études quantitatives menées par Peter Clecak en 1983 qui montrent que « non seulement des gens venant d'une grande variété de groupes sociaux et culturels s'impliquèrent dans la contreculture », comme elle permit à une large panoplie de groupes et d'individus (Amérindiens, Hispaniques, Noirs, Asiatiques, femmes, classes défavorisées, prisonniers, gays et lesbiennes) de « trouver des formes symboliques pour leurs mécontentements et espoirs sociaux et spirituels »[492]. Deuxièmement, parce que les appropriations individuelles de ces formes culturelles donnent invariablement lieu à des « modes de vie situés et stratégiques » (*lifestyle sites and strategies*), à des manières de se rapporter à des objets, à des images et à des textes en les marquant de significations particulières, relatives aux situations sociales vécues par chaque individu[493].

La tactique du cheval de Troie : la télévision version Jean-Christophe Averty

Sans vouloir préjuger du type d'appropriation individuelle pour des modes de vie situés que les performances de Ant Farm ont occasionné, et ce même pour des individus ne maîtrisant pas les codes de la performance artistique, l'on est bien forcé d'admettre que les conditions de circulation des images doivent être prises en compte et que celles du collectif s'avèrent fort limitées : seul un petit cercle de connaisseurs accède à ses contenus, de sorte que son rayonnement ne dépasse pas la sphère de l'extrêmement local, tant sur le plan géographique (la Californie) que sur le plan social (le monde de l'art). C'est justement pour ne pas se cloisonner dans un milieu spécifique, qu'une autre tactique a consisté à essayer de se glisser dans la télévision autrement que par des épisodes

492Peter CLECAK, *America's quest for the ideal self : dissent and fulfillment in the 60s and 70s*, New York, Oxford university press, 1983.

493Andy BENNETT, « Reappraising "Counterculture"" (traduction « Pour une réévaluation du concept de contre-culture »), *Volume !* N° 9, 1, 2012, p . 24. (En ligne: https://doi.org/10.4000/volume.2941).

sporadiques dont la décision revient *in fine* aux directeurs des journaux télévisés. Si Godard est l'un des premiers cinéastes à percer le petit écran en s'improvisant reporteur et documentariste, le nom de Jean-Christophe Averty est du côté des vidéastes l'un des plus importants, pour avoir réussi à porter la télévision jusqu'aux extrêmes limites de sa fonction sociale, là où le divertissement bascule vers la création d'une nouvelle esthétique. Après une courte expérience au cinéma, au théâtre, en musique jazz et à la radio, fort de ce parcours multiple et multimédia, Averty commence à faire partie de l'équipe de la RTF (*Radio Télévision France*) en 1952. Chargé initialement de la production d'émissions enfantines (*Martin et Martine* et *Pile ou face*), jouissant de ce fait d'une grande liberté formelle pour la puissance des ressorts imaginatifs que l'on prête généralement à un public d'enfants, il commence à forger un style d'images très personnel, qui sort littéralement l'image télévisuelle de ses gonds. Averty use en effet de toute la gamme des techniques autorisées alors par l'électronique : le découpage des figures, leur agrandissement ou leur rapetissement, leur placement sur un fond provenant d'une autre image, l'insertion d'éléments dessinés, la coexistence de différentes scènes sur le même plan (*split screen*)... La liste est forcément longue puisque le degré d'expérimentation formel atteint sous Averty un niveau paroxystique, dont on peinerait à déceler aujourd'hui les résidus, si ce n'est précisément dans certaines émissions pour enfants. Si de prime abord l'on dirait que l'imaginaire graphique de l'univers avertien puise dans le registre classique du fantastique, il en diffère radicalement pour ne pas se situer dans le partage factice entre ce qui est réel et ce qui est irréel. La force des images qu'Averty façonne réside en effet dans une conception originale de l'image : surface d'inscription de signes et objet de manipulations techniques, elle n'est jamais saisie comme lieu d'une représentation du réel. Les diverses techniques du collage utilisées, soient-elles de facture cubiste ou surréaliste, parviennent au contraire à le mettre on ne peut plus à distance – ce qui à l'intérieur du boîtier qui prétend présenter « tel quel » le réel acquiert un sens forcément détonant.

Après des années passées à disputer des financements et des horaires de diffusion décents, Averty obtient de la part de Robert Bordaz, alors directeur général de la RTF, de piloter une première émission de variété à destination d'un public adulte. *Les raisins verts*, programme diffusé sur les chaînes françaises du 12 octobre 1963 au 6 juillet 1964 et sur le créneau de plus grande visibilité des programmes (la première partie de soirée), rénove le genre de l'émission de variété à plus d'un titre. Le collage entre sketchs humoristiques, performances musicales, tours de magie et numéros de cabaret fait partie de la forme

même de la variété (comme son nom l'indique). Mais ces différents formats trouvaient une unité grâce à la figure du présentateur : en l'ôtant, Averty livre le téléspectateur à une expérience nouvelle, qui relève davantage du zapping et qui requiert de sa part un degré d'autonomie accru. Confronté à des images qui refusent obstinément tout naturalisme, qui abondent dans un effet d'abstraction - voire de géométrisme du fait du renoncement à toute nuance de gris, le téléspectateur sent sa perception coutumière violentée. Les répercussions d'une telle brutalité ne se font d'ailleurs pas attendre : dès le lendemain de la première transmission, le courrier de plusieurs centaines de téléspectateurs inonde les bureaux de la RTF. L'on dénonce la « manifestation douteuse d'un surréalisme retardé », en prenant position contre la nouveauté de ces images sur un plan esthétique, mais aussi le « scandale visuel » de ces images sur un plan moral : la télévision est avant tout « un spectacle familial », les programmes du soir doivent respecter la bienséance et ses codes visuels en tant que l'un des principaux canaux d'éducation[494]. Nous avons ici par contraste un exemple de ce qu'une nouvelle pédagogie de la perception signifie, à savoir la tentative d'accoutumer le public de la télévision à quelque chose qui ne relève pas seulement du divertissement, de la fabrication de consensus et de l'information, mais d'un nouveau rapport esthétique à l'image. *Les raisins verts* auraient pu amuser, distraire, détendre, tout en ouvrant une brèche dans l'ordre du monde par l'introduction d'un nouveau regard. Parce qu'il n'en est rien, Averty récidive. Placé désormais sous l'aile de Bordaz – dont le parcours atypique pour un haut fonctionnaire sera confirmé dès la fin des années 1970 avec la direction du Centre Pompidou puis de l'IRCAM, le vidéaste réalise en 1965 *Ubu roi ou les Polonais*. Avant même qu'il ne soit transmis à la télévision, l'éditorial du 21 septembre 1965 de *Le Monde* prend les devants :

> Que la « rentrée » à la télévision s'effectue avec *Ubu roi* (c'est-à-dire avec Alfred Jarry doublé de Jean-Christophe Averty), voilà certes qui ne provoquera pas l'indifférence. Si le public accepte l'Averty « sage » des Passing Shows ou de Happy new Yves, il est toujours très divisé au sujet de l'homme des *Raisins verts*. Un rien suffirait à ranimer les flambées de passion soulevées par cette émission de variétés non conformiste. Qu'*Ubu roi* puisse être ce « rien » est plus que probable (…). Le public qu'indisposent les « excentricités d'Averty » risque donc d'éprouver une surprise désagréable dès le premier moment. Aller au-delà de cette surprise désagréable est pourtant nécessaire pour le téléspectateur un peu curieux[495].

494 Bernard PAPIN, « *Les Raisins verts* : le « surréalisme attardé » de Jean-Christophe Averty », *Télévision*, vol. 6, no. 1, 2015, pp. 143-156.

495 " UBU ROI " mis en scène par Averty », *Le Monde*, 21 septembre 1965. (En ligne: https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/09/21/ubu-roi-mis-en-scene-par-averty_2202163_1819218.html). *Happy New Yves* est un programme musical conçu pour les reprises de Yves Montand en 1965 programmé du 1er janvier 1965 au 19 octobre 1968.

Le choix de la pièce n'est pas anodin. *Le Monde* rappelle que lorsqu'elle fut jouée pour la première fois en 1896, les acteurs de *Ubu roi* durent achever leur performance sous les huées du public. Mais ce sont surtout les prouesses visuelles d'Averty qui inquiètent : l'adaptation s'annonce comme parodie et la mise en page électronique avertienne – qui doit autant à Rauschenberg et au pop'art qu'aux magazines et aux publicités de l'époque, produit des images où l'épuration des signes et des figures est proportionnelle à leur puissance de frappe.

Figure 31. Jean-Christophe AVERTY, Planches de préparation de *Ubu roi ou les Polonais*, 1965 ; in Anne-Marie DUGUET, *Jean-Christophe Averty,* Paris, Dis voir, 1991.

Là est le paradoxe de la télévision « version Averty » : tout en usant des ressorts d'une culture visuelle contemporaine et coutumière, leur utilisation au sein de ses programmes est inédite et dérange. L'intérêt que nourrit Averty pour les productions culturelles destinées à un large public n'est cependant pas ironique. Celui-ci affiche au contraire à maint reprises sa prédilection pour les programmes dits « populaires » : non pas le film (comme Rossellini) mais l'émission de variété ; non pas le documentaire

(comme Godard) mais l'adaptation d'une pièce de théâtre à l'esthétique télévisuelle ; non pas l'opéra, qui était l'un des premiers spectacles à la télévision durant la décennie 50, mais le clip musical pour des interprètes tels que France Gall, Yves Montand ou Serge Gainsbourg. Car outre le désir de produire une « fête visuelle dont la télévision prive ses téléspectateurs », qui révèle par contraste l'extrême conformisme des autres programmes, il y a chez Averty la profonde conviction que la télévision joue un rôle politique de tout premier plan et qu'elle ne peut le faire qu'en restant proche du goût des téléspectateurs. Fidèle à la ligne esquissée par ses premiers défenseurs d'une télévision pédagogique en France, il n'a de cesse d'alerter les différents Ministres de l'audiovisuel sur sa dégradation avec la part toujours plus grande du commercial au long des années 1960. Menant la barque de plus en plus en solitaire, il n'accepte pas de capituler : en 1973, il accepte l'invitation de Georges de Caunes pour participer à l'émission *La boîte à malice* afin de révéler au grand public les mystères de ses truquages électroniques – non parce que les coulisses font désormais spectacle, comme Deleuze s'en plaint à Daney, mais avec l'intuition d'« ouvrir la boîte noire » de l'image télévisuelle. Une brève discussion encadre la démonstration de la fabrication d'images :

> GC : Vous avez libéré la télévision de la pire des oppressions, l'oppression de la forme et l'oppression de l'image. Vous avez tout fait partir en éclats, les têtes sont parties d'un côté, et les jambes de l'autre. Grâce à vous on a inventé un mouvement qui déplace les lignes.
> JCA : Je pense que le truquage électronique est une manière de *poétiser la télévision*, qui trop souvent est terre à terre et se contente de filmer ce qu'elle voit. Je pense que l'une des voies possibles de la télévision c'est de faire rêver. Et le rêve c'est fait avec des images. *Les images que je fabrique sont des images « jamais vues »*. Si bien que je ne comprends pas les gens qui n'aiment pas mes émissions. Ils devraient, même si ça leur plaît pas, être contents de voir enfin quelque chose de différent ![496]

À la différence des intellectuels condamnant les industries culturelles au motif d'une aliénation inéluctable de leur public de consommateurs, Averty n'envisage jamais les téléspectateurs comme une masse abrutie et incapable d'émettre un jugement. C'est au contraire à la sensibilité esthétique et critique de chaque individu qu'il s'adresse, avec l'espoir de faire naître un intérêt pour une proposition télévisuelle originale. Comme pour Ant Farm, il ne saurait être question d'homogénéiser les perceptions et les modes de vie situés, en postulant que les images avertiennes débouchent sur tel type d'expérience critico-esthétique. Mais il est à remarquer qu'Averty mise sur *une maximalisation des*

496« La télévision de Jean-Christophe Averty », Archive INA, Chaîne youtube Ina Culte, de 7'09 à 8'20, https://www.youtube.com/watch?v=fwllq9YUJtw

Figure 32. Jean-Christophe AVERTY, Sur le plateau de tournage de *Ubu roi ou les Polonais*, 1965 ; in Anne-Marie DUGUET, *Jean-Christophe Averty*, Paris, Dis voir, 1991.

chances d'atteindre le plus large nombre possible, une audience faite d'individus quelconques qui ne seraient pas préalablement rompus à l'exercice de décodage des œuvres d'art[497]. La relation que Averty noue avec la télévision est ainsi double : d'une part il ne s'agit pas de la critiquer depuis un dehors mais de s'y insérer; de l'autre, il espère modifier depuis l'intérieur sa fonction sociale, orienter les choix éditoriaux, et pour tout dire ajouter ce « supplément d'âme » que de l'avis de Deleuze et de Daney les images télévisuelles ne posséderons jamais. L'anathème que Daney jette d'un seul tenant contre elle et contre

497Anne-Marie DUGUET, « La création électronique selon Jean-Christophe Averty », *Déjouer l'image, Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, Collection Critiques d'art, 2002.

Averty s'en trouve ainsi expliqué :

> Il y a deux raisons de se plaindre lorsqu'on s'appelle Averty. La première est connue, la seconde moins. La première dit que c'est une honte que la télévision française se soit à ce point obstinée à hériter du cinéma (ou à rivaliser avec lui), au lieu de cultiver son jardin à elle. La seconde découle de la première. Averty est depuis tellement longtemps *le seul à cultiver ce télé-jardin, à en être l'unique et acharné défenseur*, qu'il est devenu difficile d'évaluer son travail. Comment critiquer quelqu'un qui est le seul à aller dans une direction, seul à connaître un champ, ses impasses et ses possibilités ?[498]

Partageant ses principes (sans forcément apprécier ses goûts), Daney livre un éloge nuancé du « Méliès de la télévision ». Se méfiant au plus haut point du petit écran, le critique de cinéma ne peut accorder que peu de crédit à la tentative avertienne de « libérer l'image de son oppression formelle ». Si nous avons certes le plus grand mal à évaluer de l'efficacité de ses contre-dispositifs visuels, car là aussi manque une étude sociologique de la réception de son œuvre, le potentiel poético-politique des émissions de Averty témoigne malgré tout d'un flair hors normes, qui l'érige en l'une des figures pionnières de l'art-vidéo, au même titre que Paik ou Vostell. Reste à comprendre la raison de son échec. Au lieu de dévaloriser les images électroniques en les comparant à la « puissance des images du cinéma », comme le fait Daney, nous gagnerions peut-être à avancer l'argument suivant : l'on ne change pas aisément une institution aussi puissante et bien installée qu'est la télévision en cette fin des années 1960. La leçon est dure à tirer, mais elle deviendra le socle à partir duquel sera entonné un nouveau cri de bataille : *il faut s'emparer de la vidéo, l'arracher aux plateaux de la télévision.*

Corps en jeu, caméra au poing

Le Portapak

Ce cri n'est pas l'expression d'un désir irréalisable. S'il est vrai que la vidéo a tout d'abord été l'apanage de la télévision, sa condition matérielle et son exploit réussi, rien ne la soumet à son allégeance. À l'inverse, ce sont les caractéristiques qui lui assurent une indépendance vis-à-vis des studios télévisés – à savoir la rapidité, la facilité, le bas coût, la transportabilité, qui sont immédiatement louées pour autoriser une démocratisation du processus de production d'images. L'émergence de l'art-vidéo, des expériences politiques

498 Serge DANEY, « Averty forever », *Libération,* 22 décembre 1987, repris par Nathalie MAGNAN, *La vidéo entre art et communication*, *op. cit.*, p. 79.

de la télévision locale et de la vidéo militante, doivent être analysées à l'aune d'une histoire des techniques audio-visuelles, celle qui fait briller le Sony CV-2000, plus connu sous le nom de *Portapak*. Son importance pour la présente étude ne saurait être surestimée : en parcourant les divers témoignages écrits et oraux de ceux qui ont fait l'histoire de la vidéo dans les années 1960-70, le Portapak apparaît comme l'objet absolument incontournable de la stratégie *d'appropriation des techniques télévisuelles par des individus quelconques*. Rappelons ici que le cinéma n'offrait pas une telle chance. Des expériences artistico-sociales comme le Groupe Dziga Vertov chapeauté par Godard (1968) ou le Groupe Medvedkine fondé par Chris Marker (1967) ont tenté la voie d'une éclosion de la bulle-cinéma grâce à la transmission des techniques cinématographiques aux collectifs qui le souhaitaient. Mais l'extrême lourdeur du dispositif d'enregistrement des images sur pellicule - avec des caméras pesant jusqu'à des dizaines de kilos, un coût onéreux des appareils et du développement des films, la nécessité d'un véhicule pour transporter le matériel jusqu'au lieu du tournage et d'une équipe spécialisée à la réalisation des différentes tâches (réalisateur, chef opérateur, technicien du son, monteur) leur faisait inévitablement obstacle. Or, ce dispositif s'allège considérablement avec le passage à l'enregistrement sur bandes magnétiques : rétro-alimenté par une batterie, reliant sans aucun délai les images de la caméra au magnétoscope, doté d'un système d'enregistrement de son synchrone, pesant cinq kilogrammes et coûtant environ 1500 dollars, le Portapak est le premier caméoscope en noir et blanc véritablement destiné au grand public et dont la vente était le plus souvent accompagnée d'un plateau (*deck*) pour revoir les images et pouvoir les monter. Les conséquences de l'introduction de cette petite machine dans le monde des producteurs d'images sont considérables. Comme le rappelle Newman dans *Video Revolutions – On the history of a medium*, en citant Ben Keen, « pour la première fois, un individu non-expert était à même de transporter avec lui l'ensemble des moyens de production télévisuelle », cumulant à lui seul les fonctions d'opérateur, de réalisateur et de développeur, entièrement auto-suffisant[499]. Simple à manipuler, sans mode d'emploi, autorisant la réutilisation des bandes magnétiques pour de nouveaux enregistrements en cas de ratés, le Portapak possède tous les atouts pour susciter un fort attrait. Sans surprise, cette facilité devient un argument de vente : l'une des premières campagnes publicitaires de Sony en 1965 met ainsi en scène une femme moderne,

499 « Like amateur-gauge film cameras, portable video recording technology often known as the Sony Portapak made for a more flexible and mobile mode of media production and made possible videotape usage outside of television studios and institutions (…). As Ben Keen describes its impact : « for the first time a non-expert individual was able to carry around the complete means of televisual production... the user could be entirely independent », Michael Z. NEWMAN, *Video Revolutions. On the history of a medium*, New York, Columbia University Press, 2014, p. 31.

cheveux courts et robe à la mode, avec une caméra à la main et le magnétoscope en bandouilière. Dans l'un des rares ouvrages dédiés à cette première décade, *Vidéo, la mémoire au poing* (1981), Anne-Marie Duguet ironise sur le sexisme d'une telle stratégie marketing : « Même les femmes peuvent s'en servir ! Aussi simple qu'une machine à laver la vaisselle, il suffit d'appuyer sur la gâchette. C'est enfantin, à votre portée, donc à celle de tout le monde »[500].

Les femmes sont grandement responsables de la démultiplication des producteurs d'images, mais ce ne sera pas pour enregistrer un « pique-nique à la montagne ». Une remarquable conséquence de l'introduction du *Portapak* est en effet à chercher du côté des services que la vidéo rend au mouvement social qui lui est contemporain :

> Les vidéogrammes (…) jalonnent d'une part les étapes majeures de la lutte : vote de la loi sur l'avortement, grèves d'ouvrières et concernent d'autre part des interrogations moins liées à l'actualité comme la sexualité, la santé, la vieillesse et l'image de la femme façonnée par les media[501].

En France ce sont les façonneurs des tentatives plus ou moins réussies d'un « cinéma pour tous et par tous » - à savoir Godard, Marker et Alain Jacquier, dénommé le « passeur électronique», qui les premiers manipulent ces caméras portatives dans une visée immédiatement politique et collective[502]. Dès l'année 1969, nous assistons à la création du premier magazine-vidéo intitulé *Vidéo 5*, et diffusé grâce à un téléviseur à la librairie *La Joie de lire* de François Maspero. Le vidéaste Jean-Paul Fargier, proche de ce milieu pionnier de la vidéo en France, rappelle quelques-uns des événements marquants de ces premières années et notamment la centralité de la figure de Godard :

> Tout ce petit monde, avec ses Portapak, en fait, faisait quoi ? Surtout de la politique. De la politique au sens large. Au sens où l'on disait alors que « tout est politique ». La vidéo se veut *un art de vivre son temps en acteurs engagés* dans divers combats. Écologie, gauchisme, féminisme, antipsychiatrie, syndicalisme sauvage, libertarisme sexuel... On est encore près de Mai 68 et la sève utopiste de ce printemps fou continue à circuler un peu partout. Et Godard montre l'exemple. Godard prêche la vidéo comme saint Bernard la croisade. Certains entendent son appel et laissent tout tomber, comme à l'appel du Christ saint Pierre ses filets[503].

500 Anne-Marie DUGUET, *Vidéo, la mémoire au poing,* Paris, Hachette, 1981, p. 95.
501 Ibidem, p. 95
502 Côté Amérique, Nam June Paik, l'un des premiers acheteurs d'un Portapak grâce à une bourse allouée par la Fondation Rockefeller, s'en sert pour réaliser une vidéo sur le trajet qu'il fait de chez lui jusqu'à son café depuis un taxi, inaugurant de la sorte un usage qui peut être facilement étiqueté d'« artistique ».
503 Jean-Paul FARGIER, « Histoire de la vidéo française, structures et forces vives », in Nathalie MAGNAN, *La vidéo entre art et communication*, *op. cit.*, p. 50.

Répondant peut-être à l'appel de Godard, mais avant tout au besoin impérieux de garder une trace matérielle de la prise de conscience politique d'une génération, et ceci en vue de l'alimenter et de la soutenir, les collectifs de vidéastes pullulent (*Vidéo Out* et *Vidéo 00* en 1971, *Les Cent Fleurs* en 1973, *Vidéa* et *Les insoumuses* en 1974), qui viennent grossir les bataillons d'une « croisade anti-télévision ». Alors qu'au commencement le choix de la vidéo est dicté par des aspects surtout pratiques (moins chère, plus facile), « la vidéo devient un drapeau, une cause » pour laquelle on milite. Trois règles fondamentales sont respectées par les vidéastes afin de contrer le fonctionnement de la parole et de l'image mass-médiatiques : 1) « la parole édicte la longueur du plan », et non à l'inverse une parole qui serait coupée par la nécessité d'un nouveau plan ; 2) la présentation d'une multiplicité des points de vue « à rebours des interviews express et des micro-trottoirs simplificateurs » ; 3) « la trajectoire des mouvements obéit à la loi du direct » afin d'éviter un montage qui oriente trop massivement le sens des images, comme c'est le cas pour les journaux télévisés. Concurrençant la production de studio pour les sujets d'actualité, privilégiant aux plateaux le terrain et la rue, le Portapak accompagne le flux de réunions, d'assemblées, de manifestations et de grèves qui rythment la vie des jeunes militants de la décennie 1970. Le FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire) et le MLF (Mouvement pour la libération des femmes) sont les mouvements les plus connus, pour lesquels les archives vidéo sont abondantes. Mais le Portapak est aussi présent pour documenter les agissements de mouvements en marge de la scène politique, comme ceux d'appui aux migrants ou de vie de quartier, ainsi que le montrent les deux réalisations du collectif Vidéo 00 *Enfants immigrés de Belleville* (1976) et *Communes, le temps de l'autogestion* (1977)[504]. Il en résulte une production audiovisuelle foisonnante qui confronte le spectateur d'aujourd'hui au témoignage d'une époque - avec son langage, sa gestuelle et ses débats de fond, tantôt sérieux tantôt très drôles. Bien que l'intuition de ces vidéastes n'ait jamais été de créer un fond d'archives mais de servir la diffusion des luttes dans leur présent, c'est néanmoins grâce à une « caméra au poing » que ces visages et ces discours ont accédé à une existence concrète, qu'un régime mass-médiatique aurait soit invisibilisée soit excessivement encadrée.

504Le séminaire « Vidéo des premiers temps » s'inscrit au sein du projet *Cinéma/vidéo, art et politique en France depuis 1968. Dispositifs, archives, numériques*, du Labex Arts H2H. Voir notamment : Julie GUILLAUMOT, « La vidéo contre la télévision, tout contre », 18 mars 2016 (https://earlyvideo.hypotheses.org/884), Christine CHEDALEUX, « Les premiers collectifs : Vidéo Out, Vidéo 00, Les Cent Fleurs et Vidéa », 23 décembre 2012 (https://earlyvideo.hypotheses.org/105), « Usages de la vidéo dans les luttes féministes », 22 avril 2013 (https://earlyvideo.hypotheses.org/113), Expérimentations en vidéo légère et premiers usages militants », 20 novembre 2012 (https://earlyvideo.hypotheses.org/66).

Par-delà ces usages documentaires, il est souvent arrivé qu'en empoignant un caméoscope les vidéastes aient tourné l'objectif vers eux-mêmes, mêlant le statut de réalisateur à celui d'acteur. Ce phénomène - rarissime au cinéma où les lois de la mimesis ont globalement primé et où le réalisateur s'est presque toujours fait l'œil invisible à l'écran, peut être expliqué par la simplification du dispositif de prise de vue, n'exigeant pas de deuxième personne et désinhibant de la sorte d'éventuelles réticences ou timidités à se montrer. Mais une telle explication est insuffisante en ceci qu'elle se contente d'affirmer que cette démarche a été rendue techniquement possible, sans émettre donc d'hypothèses quant aux raisons de son surgissement. Or, il nous semble que celles-ci doivent être cherchées d'une part du côté de la transformation qu'a subi le corps dans le champ de l'art à partir des années 1950, de l'autre (et conséquemment) du côté de la prise de conscience du corps comme cible politique. Si la mise en scène du corps appartient depuis toujours au régime des arts visuels, c'est seulement à partir du milieu des années 1950 que l'on cesse de le considérer comme *modèle* pour l'envisager comme *médium* de l'expression artistique. Les foyers d'élaboration de ce qu'on nomme la « performance » sont au nombre de trois : 1) le Japon, qui voit naître autour des années 1956-59 le mouvement avant-gardiste *Gutaï* (littéralement « corps-instrument ») autour de la figure de Jirō Yoshihara ; 2) la France avec Yves Klein, qui après de nombreux voyages au Japon dans les années de diffusion du *Manifeste Gutaï* et en s'en inspirant largement introduit le procédé du « corps-pinceau » ; 3) les États-Unis, et plus exactement le *Black Mountain College* dans la Caroline du Nord, où on mène les expérimentations formelles qui déboucheront sur le « body art ». Le « happening », né dans les années 1960 sous l'influence de l'Actionnisme viennois, se définit quant à lui par un nouveau déplacement : le corps n'est plus seulement *médium* mais *support d'actions et de gestes*, qui seront considérés comme la dimension matérielle de l'œuvre. Il s'agit d'un niveau ultérieur d'implication du corps dans le processus créatif qui par une « mise en situation » (qui diffère de la « mise en scène » du théâtre) vise à montrer une sorte de vérité du corps performé, grâce à laquelle celui-ci se délivre en même temps des entraves sociales et des contraintes créatives. Or, lorsque l'art vidéo invente la « vidéo-performance », il n'est pas seulement question de réaliser la *captation* d'une performance artistique. Comme le souligne Françoise Parfait, il existe des interférences bien plus complexes entre la vidéo et la performance, où la vidéo acquiert « valeur de commentaire eu égard à l'action elle-

même ». Celui-ci est formulé souvent à l'encontre de la passivité du spectateur - comme c'est le cas pour les installations « en circuit fermé »[505] de Campus (*Interface*, 1972) et de Dan Graham (*Present Continuous Past(s),* 1974) ou encore pour les interpellations au visiteur de Vito Acconci (*Centers*, 1971)[506]. Mais c'est surtout sur le terrain du corps politique que la vidéo prend valeur de commentaire. Dans un texte resté célèbre, publié dans la revue *October* en 1976, l'historienne de l'art Rosalind Kraus avance l'idée d'un « narcissisme » constitutif de l'art vidéo. Pris entre les parenthèses de la caméra et du moniteur, en raison de l'instantanéité du médium qui l'apparente à un miroir, les corps du spectateur et de l'artiste relèveraient d'un exhibitionnisme gratuit :

> Tout comme la psychanalyse considère que le patient s'engage dans une récupération de l'histoire authentique de son être, le modernisme considère que l'artiste place sa propre expressivité dans la découverte des conditions objectives de son médium et de leur histoire.(...) À l'inverse, le circuit fermé de la vidéo semble être l'instrument d'une double répression, à travers laquelle la conscience de la temporalité et de la séparation entre le sujet et l'objet fusionne simultanément. La conséquence de cette submersion, pour le créateur comme pour l'observateur de la plupart des œuvres d'art vidéo, est une sorte de chute en apesanteur dans l'espace du narcissisme[507].

Affirmer que la vidéo joue un rôle de commentaire de ce qui est performé, c'est au contraire dépasser l'enjeu purement formel de la vidéo-performance pour la saisir à partir d'une *nécessité à la fois de la performance et de l'emploi du médium vidéo*. Ce qui se produit précisément au croisement de l'investissement politique du corps performant et de l'irruption de l'image de ce corps dans le paysage médiatique.

La démonstration est d'une ahurissante simplicité si on la réalise à partir de l'œuvre des vidéastes féministes. Rappelons pour commencer que le statut de femme vidéaste n'a rien d'exceptionnel, celles-ci étant surreprésentées dans l'art naissant de la vidéo. Cela s'explique moins par la facilité dans la manipulation des appareils, comme le pensent les publicitaires de Sony, que par une sorte de liberté éprouvée devant un terrain vierge. Ulrike Rosenbach, pionnière de l'art vidéo en Allemagne, suggère en effet que c'est parce que « la vidéo n'a aucun antécédent dans l'histoire culturelle où, pendant des

505 On appelle « circuit fermé », le dispositif qui relue une caméra à un moniteur afin que celui-ci diffuse les images filmées avec un léger décalage temporel (16 secondes), correspondant au temps de transmission du signal.

506 Alors qu'avec Peter Campus et Dan Graham, l'installation vise à sortir le spectateur de sa position passive en l'insérant sur l'image, son interpellation par Acconci se fait par le regard et par un doigt de l'artiste pointés en sa direction.

507 Rosalind KRAUS, « *« Art vidéo : L'esthétique du narcissisme », October*, Vol. 1, 1976, pp. 50-64. (En ligne) : https://archive-magazine.jeudepaume.org/2019/07/art-video-lesthetique-du-narcissisme-de-rosalind-krauss-2/index.html

siècles, les critères de qualité ont presque sans exception été définis par les hommes », que les femmes se sentent encouragées à formuler de nouveaux concepts dans un nouveau langage esthétique. Et la vidéo-performance devient le moyen le plus efficace pour contester l'image sur le terrain de l'image elle-même. *Don't believe, I'm an Amazone* (1975) en est une parfaite illustration. Rosenbach se filme de face en train de viser un objet avec des flèches, elle relie les images enregistrées sur le moniteur, qui affiche sur le même écran les images d'une deuxième caméra reproduisant un tableau de la Renaissance allemande, *La Madone au buisson de roses* de Stefan Lochner (1451). Il en résulte une superposition en direct entre une image culturelle de la femme - celle que l'histoire de l'art a pu véhiculer à travers la Vierge, et l'image de l'artiste. Mais en lieu et place d'une dissociation entre l'idéel et le réel, la peinture fixe et l'image en mouvement, l'ancien et le contemporain, Rosenbach use des techniques vidéo pour être elle-même atteinte par les flèches, signe de l'impossibilité de se défaire d'une imagerie qui colle à la peau. Dans un texte qui commente cette pièce, la vidéaste s'en explique :

> Mon travail est une *confrontation avec ma propre identité de femme*. C'est un travail critique et expérimental, pris dans une phase de discussion permanente. Au-delà du niveau de l'auto-représentation, les actions sont des *descriptions d'états mentaux, les produits rétroactifs des conditions sociales.* Une composante de ce sujet est une analyse artistique de l'image culturelle de la femme dans l'histoire. La femme comme mère de famille, comme femme au foyer, comme prostituée pour les hommes, comme sainte, vierge ou amazonienne. L'image de la Madone - représentative, distante, belle, douce et timide, un cliché traditionnellement utilisé comme image féminine, plutôt insipide - fait désormais partie de moi. *Les flèches frappant l'image m'ont également frappée* [508].

Ou bien c'est que la vidéo-performance doit accomplir un geste encore plus ferme pour que les conditions d'une dissociation avec ces images sociales soient réunies. La vidéaste autrichienne Valie Export, dont le nom d'art est emprunté à une marque de cigarettes (pour mieux refuser celui du père), nomme ce procédé le *split reality*, qui sert à réaliser le partage entre deux niveaux de réalité de l'image. C'est précisément ce à quoi s'emploie Martha Rosler. L'ensemble de son œuvre explore la notion d'une « sphère publique » structurée par les médias : grande adepte du collage photographique, dont la pièce la plus connue est *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* (1966-1972) - série de photomontages faisant coexister les images publicitaires, c'est tout naturellement qu'elle se tourne vers la vidéo-performance afin d'incarner cette dissociation et la faire éclater au grand jour. *Semiotics of the Kitchen* (1975) est l'un de ses premiers essais visuels : dans un

508 Ulrike ROSENBACH, « «Don't Believe I'm an Amazon », Medien Kunst Netz (en ligne) http://www.medienkunstnetz.de/works/glauben-sie-nicht/

environnement d'intérieur, debout derrière une table, entourée d'un réfrigérateur, d'une cuisinière et de maint ustensiles de cuisine, on la voit nommer un par un en ordre alphabétique les objets présents. Les programmes de cuisine télévisés, popularisés aux États-Unis par Julia Child dans les années 1960, montrant invariablement des femmes douces et souriantes qui expliquent comment faire un poulet rôti ou un clafoutis aux cerises, sont ici tournées en dérision. Mais le ton devient virulent au fur et à mesure que l'alphabet se déroule. Maniant couteaux, casse-noisette et rouleau de pâtisserie, les gestes se font à leur tour secs et brutaux, tandis qu'une voix et un visage impassible expriment une rage légitime, celle d'être associée à cet ensemble d'objets à titre d'un objet de plus, appartenant au décor cuisine, arrimée à l'espace domestique. Martha Rosler nomme très exactement le problème :

> Je m'intéressais à quelque chose comme la notion d'un « langage disant le sujet », et à la *transformation de la femme elle-même en signe dans un système de signes* qui représentent un système de production alimentaire, un *système de la subjectivité maîtrisée*[509].

C'est dans ce contexte sémiotique, relayé et sans cesse refaçonné par les mass-médias, qu'il devient urgent de montrer que le corps en tant que producteur de gestes mais aussi en tant que porteur d'une identité sexuelle, raciale et culturelle, peut prétendre renverser la tendance de la subordination et de l'assujettissement social. Refusant la séparation entre vidéo artistique et vidéo militante, Rosler anime une émission de la chaîne de télévision locale *Paper Tiger Television.* La pièce *Martha Rosler Reads Vogue: wishing, dreaming, winning, spending* de 1982 examine les messages du magazine féminin *Vogue* et les déconstruit en les mettant au regard de la logique d'exploitation des ateliers clandestins de l'industrie de la mode. D'une manière moins pédagogique, les images des vidéo-performances contribuent à faire circuler une « contre-sémiotique », fonctionnant comme l'ensemble de *signes agissants,* qui ne se contentent plus de « re-signifier » le rôle de la femme dans la sphère publique.

509 « I was concerned with something like the notion of 'language speaking the subject,' and with the transformation of the woman herself into a sign in a system of signs that represent a system of food production, a system of harnessed subjectivity », Martha ROSLER, *Semiotics in the Kitchen*, 1975, Archives Moma https://www.moma.org/collection/works/88937.

Figure 33. Martha ROSLER, *Semiotics of the Kitchen*, États-Unis, 1975.

Car c'est bel et bien d'une dispute de l'espace public qu'il en va avec la fabrication d'une nouvelle image de la femme. Alors que les années 1960 consacrent un partage genré des tâches et des espaces, grâce à une représentation télévisuelle massive de la femme à la maison et de l'homme se mouvant dans la rue et autres lieux publics, les années 1970 prennent leur revanche en transformant l'espace domestique en espace public du fait de l'introduction d'une Portapak. Cette intuition est au fondement du travail de la vidéaste brésilienne Leticia Parente. Chimiste de formation et professeure à l'Université du Ceará et de Rio de Janeiro d'un côté, femme au foyer et mère de trois enfants de l'autre, elle vit le *split reality* dans sa propre chair et trouve dans l'art vidéo le moyen de joindre le trait entre ces deux mondes en faisant de la domesticité une affaire publique. Dans *Preparaçao I* (1975), on la voit face au miroir de sa salle de bain, s'apprêtant au rituel quotidien du maquillage. Sauf que ses gestes déjouent l'attente créée par le titre (« préparation ») : le maquillage consiste en effet à couvrir avec du scotch les parties du visage qui sont généralement retouchées - les yeux et la bouche, et à dessiner par-dessus des yeux et une bouche. L'image vidéographique se redouble en image dessinée, et ce redoublement en raison de la facticité du résultat finit par réaliser une mise à distance de l'aliénation spéculaire de la femme. Dans la série de vidéo-performances *Tarefa* (1982), la vidéaste réitère ce questionnement en se filmant en train de réaliser plusieurs besognes domestiques quotidiennes - ranger des vêtements dans une armoire, repasser le linge. Mais c'est alors elle-même qui se pend en accrochant les vêtements qu'elle porte à un

cintre, elle-même qui se fait repasser sur une table de repassage, objet parmi les objets. L'on comprend dès lors que dans *Marca Registrada* (1975), Parente puisse coudre sous son pied l'inscription « Made in Brazil ». Dans ces trois œuvres, le corps - recouvert, fragmenté, scarifié, déréalisé, devient corps politique grâce à la promotion de ce qui advient entre les quatre murs à un espace médiatique. Sherry Millner, sans pouvoir être rangée à proprement parler du côté des vidéastes féministes, fournit au caractère politique du corps l'argumentaire suivant :

> Pour ma part, je tiens surtout à produire des œuvres qui mettent en avant la vie quotidienne, la famille, le corps ; j'essaie de représenter, même de façon modeste, ce qui n'est pas montré par les médias dominants. Et cette attitude s'applique à des problèmes formels autant qu'au contenu – c'est un engagement d'où émerge, de la réalisation, de la façon dont les images sont assemblées, une esthétique absente des médias dominants. Le but est d'encourager les gens à *prendre le contrôle de leur propre vie, de leurs propres images*, à commencer à exprimer leurs propres luttes sans nécessairement posséder un haut niveau de connaissance technique.

Figure 34. Leticia PARENTE, *Preparaçao I,* Brésil, 1975.

Parce que les femmes ont longtemps été réduites à être des images, aussi répétitives que fallacieuses, prendre le contrôle sur les images coïncide pour elles à prendre le contrôle sur leur corps et sur leur vie. Le Portapak, mais aussi l'emploi des techniques vidéographiques (collage, circuit fermé, superposition et performance) auront grandement contribué à la

déconstruction de cette imagerie socio-culturelle et à la construction d'une image nouvelle, plus forte car anti-patriarcale.

Pratiques du found-footage : nettoyer les images de leur « déjà-vu »

Cinéma expérimental et art vidéo

Parallèlement à la naissance et au développement de l'art-vidéo, la branche du cinéma que l'on nomme « expérimental » fait peau neuve. Né dès les prémices du septième art, connaissant un premier âge d'or dans les années 1920 sous l'égide des dadaïstes et des surréalistes (notamment *Le Ballet mécanique* de Léger en 1924, *Jeux de reflets et de la vitesse* de Chomette en 1925 et *Anemic Cinema* de Duchamp en 1926), le cinéma expérimental peut être défini à partir de son refus des formes narrative et figurative du cinéma ainsi que d'une expérimentation formelle très poussée, qui isole les éléments constitutifs de l'image cinématographique (formes, lumière, durée, cadrage) de façon à obtenir des images nouvelles au fort impact visuel, dérangeant la perception à coup de découpages, dédoublements, renversements, mouvements en spirale et montages bout à bout sans aucun fil conducteur. Ce n'est pas un hasard si ce cinéma est le fait d'artistes plasticiens, rompus aux opérations de transfigurations de l'art abstrait et du collage. Parce qu'il ne se préoccupe nullement de satisfaire les attentes du public de salle - devenu massif et assidu au cours des années 1920 et 1930, le cinéma expérimental finit par prendre un pli anti-conformiste et anti-capitaliste prononcé. Comme le rapporte l'historien de l'art Dominique Païni dans *Le temps exposé, Le cinéma de la salle au musée,* c'est la cinéaste Germaine Dulac qui en 1932 donne la formule la plus achevée des enjeux artistiques et politiques qui se nouent autour de ce nouvel art des images en mouvement, proposant - suivant le pur credo avant-gardiste, sa version du lien entre l'expérimentation formelle et la critique sociale :

> On peut qualifier d'expérimental tout film dont la technique utilisée, en vue d'une expression renouvelée de l'image et du son, rompt avec les traditions établies pour chercher dans le domaine strictement visuel et auditif des accords pathétiques et inédits. *Le film expérimental ne s'adresse pas au simple plaisir de la foule*. Il est à la fois plus égoïste et plus altruiste. Égoïste, puisque manifestation personnelle d'une pensée pure ; altruiste, puisque dégagé de tout souci autre que le progrès. Le film expérimental d'inspiration sincère à cette qualité primordiale de contenir en germe, sous une apparence parfois inaccessible, les découvertes susceptibles d'acheminer les films vers la forme cinématographique des temps futurs. *L'expérimentation naît à la*

fois de la critique du présent et de la prescience de l'avenir [510] .

L'égoïsme et l'altruisme de la fonction esthétique s'entrechoquent, mais finissent par trouver une voie commune, celle d'un progrès social fondé sur l'art. La Seconde Guerre Mondiale aura vite démontré l'exact opposé, mais sitôt après l'on assiste à la résurgence du cinéma expérimental : le mouvement lettriste porté par Isidore Isou (*Traité de bave et d'éternité*) et Maurice Lemaître (*Le film a-t-il déjà commencé* ?) en est à l'initiative (1951). À l'instar des réalisateurs du Nouveau Réalisme, les cinéastes expérimentaux tâchent de secouer les cendres d'une image corrompue par la propagande fasciste. Mais ils laissent entendre que c'est la forme narrative du cinéma qui en a été responsable. Ils s'en prennent donc à la fois à ce qu'ils estiment être *les limites du film* – ses personnages et leur psychologie, sa trame narrative, sa durée de deux heures ; et aux *dispositifs matériels du cinéma* – la caméra, la projection, la salle de projection et le public. Isidore Isou déclare dans son *Traité* :

> Je crois premièrement que le cinéma est trop riche. Il est obèse. Il a atteint ses limites, son maximum. Au premier mouvement d'élargissement qu'il esquissera, le cinéma éclatera ! (…) J'annonce la destruction du cinéma, le premier signe apocalyptique de disjonction, de rupture, de cet organisme ballonné et ventru qui s'appelle film[511].

De son côté, Lemaître, en rédigeant en 1967 l'ouvrage *Le cinéma lettriste* ne perd pas une once de la veine caustique de ces premières années :

> 1951 : - Le cinéma français était à la remorque du cinéma américain ou admirait bêtement une vague de néo-italiens, copies de son propre réalisme d'avant la dernière guerre. - Les critiques faussement avancés de l'époque (Bazin, Doniol-Valcroze, Billard, Rohmer, Kyrou, Benayoun, etc) disputaient gravement du « cinéma-art-ou-industrie », du « metteur-en-scène-véritable -auteur-du-film », ou encensaient le sous-Stroheim-sous-Lang appelé Orson Welles »[512].

Pour contrer le cinéma dans sa forme ankylosée, l'on poursuit le travail sur les images qui avait été commencé par la première génération de cinéastes expérimentaux. Les techniques du « montage discrépant », disjonction radicale entre le son et l'image et des images entre elles, et la technique de la « ciselure », consistant à peindre, gratter et à intervenir directement sur la pellicule (et donc sur chaque photogramme pris isolément),

510Dominique PAÏNI, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée* , Cahiers du Cinéma, Essais, 2002, p. 56.
511 Isidore ISOU, *Traité de bave et d'éternité*, Autoproduction, France, 1951.
512Maurice LEMAÎTRE, *Le cinéma lettriste*, Centre de Créativité, Paris, 1967, p. 21.

en constitueront les fondements plastiques. Mais on dépasse tout aussi bien l'expérimentation formelle sur laquelle insistent les expressions de « cinéma d'art », « cinéma pur », ou « cinéma abstrait », en s'en prenant aux usages reçus de ces images dans les circuits de la distribution et de l'exposition : en produisant des films sans les projeter, en croisant les modalités de l'image cinématographique avec celles de la danse, des arts plastiques, de l'installation et de la performance, en se passant carrément de caméra, le cinéma expérimental « inquiète l'image » selon l'expression de la théoricienne du cinéma Nicole Brenez, et inaugure de nouveaux dispositifs de distribution en marge de l'industrie cinématographique, comme le montre le travail pionnier de Jonas Mekas, figure phare du cinéma underground et fondateur en 1962 de la première entreprise de diffusion de cinéma indépendant, *The Film-Makers' Cooperative*[513].

Or, c'est par le *found-footage* que ce travail de refonte des enjeux esthétiques de l'image et de réflexion sur ses dispositifs est porté à son point culminant. Désignant littéralement un « enregistrement trouvé », cette pratique consiste à recycler des bouts de pellicule qui n'ont pas été tournés par le réalisateur lui-même et à les faire coexister dans un « montage discrépant ». Forme de remploi qui appartient à la catégorie de montage intertextuel que Nicole Brenez nomme l'« anamnèse » :

> Il s'agit de rassembler et d'accoler des images de même nature de façon à leur faire signifier non pas autre chose que ce qu'elles disent, *mais exactement ce qu'elles montrent mais que l'on ne veut pas voir*[514].

La référence à la mémoire du terme « anamnèse » peut légitimement surprendre à la lecture d'une telle définition. Avec le found footage il semble en effet moins question de *raviver* le passé de ces images accolées les unes aux autres, de leur donner les moyens de lutter contre l'oubli en accédant à l'éternité de l'œuvre d'art, *que de les autonomiser* afin de faire surgir à partir d'une « discrépance » entre le montrer et le voir, une pensée critique qui porte sur ces images en particulier et sur l'image en général. La forme de found footage la plus répandue dans les années 1970 a été ainsi la récupération des images de l'industrie cinématographique, afin de « se livrer à leur détournement voire à leur destruction dans un esprit souvent violent ». Jonas Mekas annonçait la généralisation de

513Ces deux aspects sont érigés en critères distinctifs dans l'ouvrage de Dominique NOGUEZ, *Eloge du cinéma expérimental*, « Qu'est-ce que le cinéma expérimental ? », Éditions Paris Experimental, Centre Pompidou, Paris, 2010, pp. 23-28.

514Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », Cinémas, *Journal of Film Studies*, vol. 13, n 1-2, 2002, pp. 49-67. (En ligne: https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2002-v13-n1-2-cine616/007956ar/).

ce procédé d'appropriation: « Je pressens que l'ensemble de la production hollywoodienne des quatre-vingts dernières années pourrait devenir un simple matériau pour de futurs artistes cinéastes »[515]. Et la raison est simple : les images du cinéma, tout comme les images mass-médiatiques, baignent dans le cliché. Le cinéma expérimental entend procéder à un « nettoyage perceptif », à la création d'un « désert » - celui même que Deleuze appelait de ses vœux dans sa lettre à Daney, et il le fait en délaissant la fonction purement esthétique au profit d'une fonction en même temps critique, esthétique et sociale. En dépit de toutes les nouveautés dont le cinéma expérimental est porteur, qui le dressent contre le cinéma, il y aurait selon Nicole Brenez une continuité entre ces deux formes qui permet de maintenir des traits définitionnels du cinéma pris comme un tout. Nous pensons à l'inverse que les déplacements opérés par le cinéma expérimental transforment la nature « cinématographique » des images. La dissociation systématique entre les éléments formels, notamment entre le son et l'image, ainsi que le résultat escompté d'une telle dissociation - *mieux voir ce qui nous est montré*, plaident à notre sens en faveur d'un rapprochement entre le cinéma expérimental et l'art-vidéo. Ces deux genres récusent les canons du cinéma et inventent un nouveau langage esthétique qui les fait taxer d'élitistes (alors même que leur pratique était due à une démocratisation des moyens de production de l'image), ils sont à l'origine de ce qu'on nomme le « cinéma élargi » (*expanded cinema*)[516] pour lequel toile et écran ne sont qu'une partie infime d'un dispositif matériel d'exposition plus vaste et pour cette raison marginalisés et en butte à des difficultés financières. L'art-vidéo et le cinéma expérimental partagent une histoire commune.

Images contre elles-mêmes : les contre-dispositifs de Harun Farocki

Harun Farocki est exemplairement une figure de cette histoire commune par sa double appartenance au cinéma expérimental et à l'art vidéo. Passant de l'un à l'autre, adoptant le format le mieux adapté selon la circonstance de visualisation, il a opéré un brouillage effectif entre ces deux genres qui se justifie par le travail de fond sur le « dispositif image », rendant le débat sur le support (pellicule d'un côté, vidéo de l'autre) absolument secondaire. Son œuvre nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de la présente étude car elle fournit, dans sa diversité même, une palette d'exemples les plus réussis de « contre-dispositifs visuels » pour la période 1970-2000. Si nous ne pouvons

515Jonas MEKAS (1972, p. 350) cité par Nicole BRENEZ, Ibidem, p. 53.

516Gene YOUNGBLOOD, *Expanded Cinema*, New York, E. P. Dutton & Co., Inc. 1970. (En ligne: http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html).

passer en revue l'ensemble des problèmes soulevés par sa recherche sur les images, nous allons à travers l'étude de quelques œuvres qui jalonnent son parcours d'artiste-militant mettre en exergue les principaux instruments au fondement de sa méthodologie. Nous allons pour cela nous appuyer sur les écrits de l'historienne du cinéma Christa Blümlinger, notamment *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias* (2013) et *Reconnaître & poursuivre* (2002), sur l'article de Jeremy Hamers, « *Videogramme einer Revolution* : le dispositif farockien retourné » (2007) et sur l'ouvrage de Thomas Voltzenlogel issu de sa thèse, *Cinémas profanes. Straub-Huillet, Harun Farocki et Pedro Costa : une constellation* (2018)[517].

Commençons par situer cette œuvre dans son contexte d'émergence. Farocki se forme à la *Deutsche Film und Fernsehakademie* de Berlin à la fin des années 1960. A la fois école de cinéma et établissement de préparation aux métiers de la télévision, alors en plein essor en Allemagne de l'Ouest, il y reçoit une formation audiovisuelle complète qui aboutit à une réflexion liminaire sur le statut de l'image lorsqu'elle est insérée dans un dispositif de diffusion, et partant à une première confrontation entre l'image du cinéma et l'image de la télévision, *une confrontation de l'image à elle-même*. Il commence tout juste à travailler pour la télévision que ahuri par le conformisme de ce milieu fermé sur lui-même et indifférent aux nouveautés formelles de la vidéo, il décide de rejoindre les rangs du Jeune Cinéma Allemand - dont les Straub-Huillet, Herzog, Fassbinder et Wenders sont les figures les plus en vue. Comme pour la Nouvelle Vague, le Jeune Cinéma Allemand se caractérise par une opposition à une production fictionnelle et narrative qui reproduit sans les interroger les codes du cinéma d'avant-guerre. Mais contrairement à la Nouvelle Vague, les cinéastes allemands adoptent une posture plus « situationniste » en s'inscrivant dans la branche du cinéma militant, imprégnés qu'ils étaient plus directement par les idées marxistes et par la radicalité des groupuscules d'extrême gauche. Si le format du long-métrage reconduit assez vite nombre d'entre eux aux schémas narratifs – comme c'est le cas pour *L'amour est plus froid que la mort* de Fassbinder (1969) ou *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* de Wenders (1972), la spécificité de Farocki sera au contraire de creuser la voie expérimentale, en restant pour cela proche de l'esprit du court-métrage et du pamphlet visuel. Avec le maintien de l'unité de chaque scène et de l'hétérogénéité des scènes, avec une voix-off qui décale constamment le sens des images qui défilent, Farocki montre avoir bien retenu la leçon de Godard, à son tour influencé

517Jeremy HAMERS, « *Videogramme einer Revolution* : le dispositif farockien retourné », dans *Cahier Louis-Lumière* n°4 « Les dispositifs », École Nationale Supérieure Louis-Lumière, Paris, 2007.

par le théâtre épique de Berthold Brecht. C'est donc le montage qui lui permet de s'attaquer efficacement au « règne des images » des sociétés occidentales, en s'attachant à explorer les effets de la circulation des images médiatiques.

L'un des premiers films de Farocki, *Feu inextinguible* (*Nicht löschbares Feuer*, 1969), est un exemple du traitement de ce « problème des images ». La guerre du Vietnam a commencé deux ans plus tôt, contre laquelle l'opposition ne s'est pas faite attendre aux États-Unis comme en Europe. Une « nouvelle arme », mais qui avait déjà été utilisée par les Américains en 1944 dans le Pacifique et par les Français en 1951 lors de la Guerre d'Indochine, fait son apparition : il s'agit du napalm, sorte de gel aux propriétés combustibles qui en collant à la peau brûle les tissus épidermiques et musculaires jusqu'à l'os, sans que l'action de l'eau ou de tout autre élément puisse en arrêter la combustion. Sur ce « feu inextinguible », les problèmes pour le cinéaste sont au nombre de deux : comment rendre l'idée des ravages physiques et psychologiques du napalm sans les montrer, c'est-à-dire sans verser comme le font les médias dans la spectacularisation ? Ensuite, pour que cette information en soit une, c'est-à-dire une information à partir de laquelle il est possible de faire quelque chose, comment connecter le napalm au système de production capitaliste auquel nous participons ? « Premier film punk », selon le mot de Farocki, qui emprunte son langage à l'agit-prop des ciné-tracts et aux expérimentations de la vidéo-performance,
Feu inextinguible répond à ce double défi. Dans un style que Blümlinger baptise de « théâtre vidéographique », le film s'ouvre avec l'image du réalisateur, assis à un bureau et lisant la déposition au Tribunal des crimes de guerre de Stockholm par Thai Binh Dham, un jeune vietnamien de vingt-trois ans qui a été frappé par une bombe napalm alors qu'il était chez lui en train de faire la vaisselle. A la suite de cette lecture, Farocki s'adresse aux spectateurs :

> Comment vous montrer le napalm en action ? Comment vous montrer les blessures causées par le napalm ? Si nous vous montrons l'image d'une blessure causée par le napalm, vous fermerez les yeux. Premièrement, vous fermerez les yeux face aux images. Ensuite, vous fermerez les yeux face au souvenir de ces images. Puis, vous fermerez les yeux face aux faits. Puis, vous fermerez les yeux face à tout le contexte[518].

Farocki refuse la fonction spectacle du dispositif mass-médiatique sur laquelle nous nous sommes attardés au premier chapitre, mais ce n'est évidemment pas de peur de froisser les

518 Harun FAROCKI, *Feu inextinguible* (*Nicht löschbares Feuer)*, Allemagne, 1969

sensibilités des spectateurs, en raison de l'évidente brutalité de ces images. Son refus vient plutôt de la nécessité de ne pas déplacer ce qui doit être le centre des inquiétudes : les victimes sont celles frappées par le napalm, et non celles qui se sentent frappées par les images du napalm. Comme le montrera la publication quelques années plus tard du cliché de la jeune fille brûlant au napalm (Kim Phuc, 1972), la commotion vient prendre la place de l'analyse sur les raisons et les intérêts qui ont mené la guerre. « Ici et ailleurs ». Comme chez Godard, il y a chez Farocki la volonté de produire des images capables de rappeler au spectateur les conditions de visionnage qui sont les siennes. La fuite qu'il esquisse est partie intégrante du problème : au prétexte que ces images ne le concernent pas directement, celui-ci renonce jusqu'à former les images mentales de l'horreur. La suite du film a comme objectif de le ramener de force à la pensée d'une collaboration avec ce qui se passe « ailleurs », en mettant en parallèle sa passivité et celle des divers ouvriers qui participent au processus de production des armements :

> Beaucoup de techniciens et de chimistes ne reconnaissent plus leur participation à la fabrication d'armes d'extermination. Relativement aux crimes qui sont commis au Vietnam, ils se sentent comme des spectateurs[519].

La division technique du travail qui régit le système de production capitaliste, en isolant les tâches réalisées et en créant les conditions d'une impossibilité de saisir les objectifs de la production, ne la justifie pas. Divers personnages conceptuels du film, incarnés par le même acteur – l'industriel, l'étudiant, l'homme de science, le politicien, se disent tous consternés par ce qui se passe au Vietnam, s'auto-proclament contre la guerre et la destruction qu'elle provoque, mais sans se donner véritablement les moyens de comprendre les liens entre production et destruction qui se tissent pour chacune de leurs activités. Le travail de Farocki est alors de rétablir cette connexion au moyen d'un langage ouvertement fictionnel et d'un montage discrépant : au spectateur d'accomplir en visionnant le film le travail que ces divers ouvriers ne réalisent déjà plus.

Ces « effets de distanciation » transposés du théâtre à l'écran correspondent à l'ensemble des éléments scéniques visant à créer une *distance* – et donc une *position critique* vis-à-vis des images, en lieu et place d'une représentation mimétique et d'une identification aux personnages du film par le biais des acteurs. L'objectif est comme chez Brecht de briser le cercle de la passivité en induisant une conscience des faits et la conscience d'une action possible pour en changer le cours. Mais alors que le théâtre

519 Ibidem.

brechtien se veut « didactique », Farocki refuse de son côté toute pédagogie : il faut certes sensibiliser le spectateur aux conditions de fabrication d'une image, le mener sur le terrain d'un démontage de la rhétorique qui enveloppe de manière systématique les images mass-médiatiques, mais c'est un parcours que ce dernier doit réaliser seul, à partir de la mise en branle d'une connexion personnelle entre ces images qui ne sera guidée par aucun commentaire en voix off élaborée en amont par le réalisateur.

Mais en quel sens parle-t-on d'une « rhétorique des images » ? Farocki s'explique comme suit lors d'une interview :

> Il faut être aussi méfiant envers les images qu'envers les mots. Images et mots sont tissés dans des discours, des réseaux de signification. Ma voie, c'est d'aller à la recherche d'un sens enseveli, de déblayer les décombres qui obstruent les images[520].

C'est l'ensemble de ces interrogations sur le rôle du réalisateur comme étant à la fois un médiateur d'images et un démystificateur de la force des images qui le conduira à partir de 1986 à abandonner le cinéma d'acteurs et d'entretiens pour privilégier la récupération et la mise en confrontation d'images circulant déjà dans nos paysages médiatisés, autrement dit le cinéma de found-footage. À la manière de Marker en France, Farocki devient un collectionneur scrupuleux de matériaux audiovisuels divers. Les vidéos amateur, les enregistrements de télévision, les chutes de film ne sont pas juxtaposées en raison d'une recherche formelle mais, là encore comme chez Marker, en raison d'une interrogation sur *la vie de l'image*, c'est-à-dire sur les pratiques sociales et politiques qui se nouent autour des images. C'est le début de ce qu'il convient d'appeler une « archéologie des médias », à savoir un travail d'exhumation « du sens enseveli » des images, de « décombrement » de la rhétorique sédimentée sur elles, mais aussi de mise en exergue des conditions de possibilité de ces discours et de ces images et des dispositifs de pouvoir qui les occasionnent. Dans « La question de la visibilité selon Harun Farocki », Christa Blümlinger insiste sur un « enracinement épistémique des images », qui autorise d'établir un parallèle entre l'œuvre du réalisateur et celle de Foucault[521] . Dans les deux cas, les « visibilités » sont issues des relations de pouvoir qui se nouent autour du déploiement des signes, de sorte qu'une archive n'est jamais innocente, « pur témoin », mais toujours pièce

520 Cité dans Christa BLÜMLINGER, « Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux », in Harun FAROCKI, *Reconnaître & Poursuivre*, textes réunis et introduits par C. Blümlinger, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2017, p. 11.

521 Christa BLÜMLINGER, « La question de la visibilité selon Harun Farocki », Patrick NARDIN(éd.), *Archives au présent.* Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », 2017, pp. 29-45. (En ligne : https://www.cairn.info/---page-29.htm).

d'un dispositif, d'un discours et d'une signification dominante :

> On peut appeler le travail de Farocki « archéologique », au sens où Michel Foucault donne à voir un système de pensée historiquement déterminé et fait un travail sur les sources qui cherche à rendre compte de l'ordre de la pensée. Chez Farocki, la succession de deux plans ne suffit pas à libérer la charge de signification, le « choc » des images passe au contraire par leur reprise, leur confrontation avec d'autres images, accompagnée d'un commentaire distancié. Cette combinaison, qui s'effectue sur le principe de la répétition et de la différence, donne aux images ainsi « reprises » une nouvelle *lisibilité*, mettant en relief leur *visibilité*[522].

Vidéogrammes d'une révolution (*Videogramme einer Revolution*) réalisé en 1992 avec le réalisateur roumain Andrei Ujică, montre bien les enjeux politiques de cette recherche archéologique. Le film regroupe des images d'archive de nature diverse, couvrant les faits de la Révolution roumaine de 1989 depuis le dernier discours de Ceausescu le 21 décembre jusqu'à son procès télédiffusé le 26 décembre. « Nous avons réunis ces différents documents dans l'intention de construire *la chronologie visuelle de ces jours* », affirme Farocki. Plusieurs éléments sont à relever, tous d'une extrême importance pour l'enquête que le film se propose de mener à propos des transformations du paysage médiatique :
1) *La prolifération des caméras portatives en Roumanie.* Si ce phénomène est digne de commentaire au moment de l'apparition du Portapak, il semble en revanche ne pas devoir recevoir une attention particulière lorsqu'il date des années 1990, à un moment où la possession d'un caméoscope est un fait banal. Mais ceci est sans compter avec les conditions particulières de liberté d'expression qui régissent les pays de l'Europe de l'Est, alors affiliés à l'Union Soviétique. Vu le nombre impressionnant de vidéos amateur que Farocki parvient à collecter, une explication s'impose :

> Comment les particuliers pouvaient-ils acquérir des caméras vidéo dans un pays dont la police recensait strictement les machines à écrire, conservant les échantillons de leurs caractères ? La réponse qui vient d'abord à l'esprit est la bonne : la police est obnubilée par l'écrit. (…) Alors qu'une feuille de papier peut être utilisée pour promouvoir une vie différente et la méthode qui y conduirait, un film vidéo sert plutôt à enregistrer et restituer ce qui s'est passé[523].

Le paradoxe étant que « durant la révolution roumaine les caméras vidéos n'ont même pas rempli cette fonction documentaire ». Ce qui se jouait entre les mains des preneurs d'images, c'était en effet surtout la fabrication d'un *discours contrapuntique au discours dominant,* l'éclatement du noyau de production mass-médiatique dont les contenus

522 Ibidem. (En ligne) https://www.cairn.info/---page-29.htm
523 Harun FAROCKI, *Reconnaître & poursuivre*, *op. cit.*, pp. 116-117.

étaient orchestrés depuis des décennies par le Comité central, par une démocratisation post-médiatique que les caméoscopes rendaient soudain possible.

2) *Le conflit entre ces images et les images de la télévision officielle*. Cela débouche sur une coexistence conflictuelle de ces deux discours. Une scène du film est particulièrement réussie pour la signifier, qui fait se juxtaposer trois types d'images et deux niveaux médiatiques. Elle s'ouvre avec un long extrait d'archives de la télévision officielle roumaine, montrant Ceausescu sur le balcon du Palais du Comité central à Bucarest, s'apprêtant à prononcer son discours sur les objectifs de l'année 1990. L'on y voit, selon les canons de l'image de propagande, une foule compacte applaudissant Ceausescu à la fin de chaque phrase, de larges drapeaux rouges en hommage aux soviets et ici et là quelques portraits du leader roumain. Mais d'un coup la caméra se met à trembler, l'on voit des proches de Ceausescu courir derrière lui et le discours est soudain interrompu : un écran rouge vient prendre la place du buste du Secrétaire général. Grâce au travail d'exhumation des archives officielles, un deuxième type d'image prend le relai sur le film : les images que les caméras de la télévision officielle continuent de capter en « off » du direct. On voit un mouvement de foule au fond en train de quitter la place en courant, et sur le parvis du palais de nombreux individus essayant de rentrer dans le Palais du Comité central. Ceausescu s'empare en même temps du microphone pour essayer de minimiser ce qui est en train de se passer et ordonner aux gardes de restaurer le calme : « Mais calmez-vous ! Restez à votre place ! Mais est-ce qui vous prend ? ». Il achève devant la foule présente et surtout devant les milliers de téléspectateurs de toute la Roumanie le discours qui avait commencé avant le trouble. L'écran rouge que Farocki place en miniature en bas à gauche diffuse de nouveau les images que l'on voit sur la toile, le off rejoint le direct. Mais c'est à ce moment que Farocki confronte le spectateur à un troisième type d'image : dans un salon, un poste de télévision est en train de transmettre la fin du discours de Ceausescu, avant que l'image ne se déplace lentement vers la fenêtre et montre des centaines d'individus en train d'arpenter la ville de manière agitée. Le montage relève d'un vrai coup de maître : alors que les deux premiers types d'images présentent d'une manière assez classique l'endroit et l'envers d'une dictature, son contrôle sur les images et sur les discours, ce troisième type, en introduisant la niveau post-médiatique, déplace le problème du contrôle en le formulant autrement que comme l'opposition entre la vérité et le mensonge. La multiplication exponentielle des points de vue aux quatre coins de la ville sert à démultiplier les points de vue sur les événements et dissout le problème de la vérité plus qu'elle ne la substitue :

> Si au début de la révolte roumaine une seule caméra osait filmer, le lendemain il y en avait déjà cent. Du 21 décembre 1989 (dernier discours de Ceausescu) au 26 décembre 1989 (première résumé TV de son procès), les événements qui se déroulaient dans les endroits les plus importants de Bucarest étaient presque intégralement filmés[524].

À la fois aléatoires et précises, ces vidéos amateur parviennent à saisir des moments-clés de la Révolution, sans forcément avoir conscience de la dimension historique de ce qui advient sur l'image et donc de la nécessité de départir, une fois de plus, le vrai du faux. Comme l'explique Farocki, se joue en ces quelques jours de révolte, la possibilité d'une nouvelle distribution des rôles sociaux :

> L'homme qui depuis son balcon a réussi à saisir l'instant où les soldats de l'armée ont tiré par-dessus les têtes de la *Securitate* (se plaçant ainsi du côté de la révolution) a donné sa bande vidéo à des archives d'étudiants sans se préoccuper de son exploitation. Beaucoup cependant ont essayé d'obtenir des postes dans les médias grâce à leurs prises de vues sur la révolution. *Il faut se représenter devant les caméras l'équipe des futurs politiciens et, derrière la caméra, la future équipe de la télévision*[525].

3) *La « prise de la télévision » par les révolutionnaires*. Cette nouvelle distribution est une préparation à celle des responsabilités politiques de l'immédiat post-révolution. Elle est tangible dès les événements survenus le jour suivant, le 22 décembre, lorsque la foule s'empare du siège du Comité central mais surtout des locaux de la TVR, rebaptisée de

524 Fiche de présentation du film *Vidéogrammes d'une révolution* du Centre Pompidou: https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cXEx6ne
525 Ibidem, p. 116.

Figure 35. Harun FAROCKI, Andrei UJICA, *Videogrammes d'une révolution* (*Videograms of a revolution*), Harun Farocki Filmproduktion, Bremer Institute Film Fernsehen, Produktiongesellschaft, Allemagne, 1992.

TVRL (*Televiziunea Română Liberă*, Télévision Roumaine Libre). L'on peut avancer que cette « prise de la télévision » - comme on dirait « prise de la Bastille », était nécessaire, dans la mesure où le réseau national des médias était la seule instance à pouvoir communiquer avec le restant du pays et ainsi l'informer de la fin de la dictature de Ceausescu. Mais Farocki parvient à montrer avec des images tournées depuis l'intérieur des studios de la TVRL, l'effet proprement mystificateur de la télévision sur les révolutionnaires. Dans cette scène absolument capitale du film, l'on voit les révolutionnaires se disputer sur le sens de leur révolte, sur l'importance ou non que l'armée soit à leurs côtés, mais sans que les personnages qui se sont auto-désignés comme porte-paroles de la révolte de Bucarest ne bougent d'un millimètre. Quelqu'un s'empresse de dire « Chaque instant est important ! » pour écourter le débat. Les preneurs de vuerappellent avec gravité que « dès que l'on passe au direct, vous allez parler à 23 millions de spectateurs ». Mircea Dinescu, poète roumain qui avait été expulsé de son journal pour avoir critiqué le régime lors d'une interview à *Libération* en mars 89, trône au milieu de ces nouveaux visages, éprouvés émotionnellement par les heures de guérilla dans les rues de Bucarest, mais aussi par le fait d'occuper la place visuelle qui était jusqu'à la

veille celle de Ceausescu. « La télévision est avec nous ! » (comme on dirait « L'armée est avec nous! »), répètent-ils à plusieurs reprises avant la fin du direct. Dans un pays où les médias ont servi le pouvoir montant du Secrétaire général depuis 1965, et en particulier entre 1985 et 1989, en raison d'un programme d'économie d'énergie qui réduit la programmation à deux heures par jour (presque entièrement consacrées au culte des époux Ceausescu), l'on comprend que cette « prise de l'image » suscite quelques émois.

4) *Le basculement à une logique mass-médiatique*. Cependant, à l'occasion de ce passage à la télévision, c'est le rapport à l'image qui se trouve radicalement modifié. Alors que les caméras amateures, leur flânerie et leurs découvertes chanceuses, montrent avec force une rupture avec toute prétention à la vérité et au témoignage des images, les révolutionnaires devant les caméras se sentent chargés d'une mission politique, au point qu'ils finissent par épouser la logique mass-médiatique du régime. C'est ce qui explique la télédiffusion le 26 décembre 1989 du procès et de l'exécution de Nicolae et de Helena Ceausescu sur la chaîne nationale, visant des millions de Roumains et jouant sciemment avec le registre du spectaculaire. Sur un tel choix, Daney aura beaucoup à commenter[526]. Mais ce qui nous intéresse ici est bien plutôt la manière dont le film permet de comprendre ce basculement de l'attitude des révolutionnaires. C'est l'insertion de cet extrait dans un film, la place qu'il occupe dans le montage du film, par comparaison avec ce qui le précède et lui succède, qui invite le spectateur à connecter ces scènes entre elles, à les arracher de leur contexte de diffusion et ainsi à faire naître un réseau de significations inédit. Autrement dit, par-delà la nature spectaculaire de telle ou telle scène, le film ne renonce pas à la *dialectique à l'œuvre dans les images,* dont l'objectif est de mettre en crise les significations dominantes (fussent-elles de Ceausescu ou des révolutionnaires). Un « contre-dispositif visuel » est

526Nous rapportons ce long passage, extrait de l'article « Nicolae et Helena lèguent leurs corps à la télé » du 2 avril 1990, parce qu'il nous semble soulever depuis un autre point de vue le problème de ce rapport à l'image mass-médiatique : « Si l'on a pu en vouloir à Elena et Nicolae Ceausescu d'avoir si mal gouverné la Roumanie de leur vivant, on ne peut que féliciter leurs cadavres de passer si souvent – et avec un vrai succès - à la télévision. De même, si l'on a pu en vouloir à la télévision d'avoir si mal informé sur les Ceausescu du temps qu'ils gouvernaient, on ne peut que la féliciter d'avoir donné leurs cadavres l'occasion de faire leurs débuts sur le marché mondial de l'émotion. (…) Comment on en est arrivé là ? C'est ce dont on a discuté à maint colloque consacré à la façon dont Roumanie et la Télévision se sont finalement manipulées l'une l'autre. (…) Habitués à mentir pour la mauvaise cause, les Roumains n'ont pas cru que le jour où leur cause deviendrait bonne, on leur tiendrait rigueur d'un léger forcing de l'information. D'où ce procès truqué et tronqué et ce charnier de Timisoara hâtivement proposé aux journalistes étrangers. Coup de l'opération : lourd. Obligés de retirer le charnier et de compléter le procès, les Roumains donnent le sentiment non seulement d'être passés à côté de l'"acte télévisuel unique" de leur révolution mais de fournir à la place un feuilleton macabre, monté en dépit du bon sens, lacunaire et truffé d'arrière-pensées et de non-dit. On avait donc trop vite glosé sur l'exemplarité de l'arrêt sur image de la chute de Ceausescu puisque à la façon des revenants, le fantôme vidéo de cette image ne cesse de nous hanter. C'est vraiment un échec ». Serge DANEY, *Devant le recrudescence des vols de sacs à main*, *cinéma, télévision, information: 1988-1991*, Paris, Aléas, 1991, p. 143.

précisément cela : non pas un outil de contre-information, proposant une autre version des faits et une autre écriture de l'histoire, mais une machine à *montrer la visualité qui régit les diverses typologies d'images.*

Ainsi que le souligne Thomas Voltzenlogel dans « Harun Farocki (1944-2014) ou la dialectique dans les images » :

> Le travail du cinéaste ne réside pas dans le décryptage des images, dans la révélation de ce qui y serait enfoui, caché ; il réside dans l'invention d'un dispositif cinématographique qui invite les spectateurs à apprendre par eux-mêmes à regarder les images et à faire leur histoire. Cela dans le but, non pas d'y découvrir ce qu'elles dissimulent, mais d'y voir précisément le peu qu'elles montrent, d'y voir leur(s) fonction(s) dans les cadres où elles sont produites et diffusées (ou non)[527].

La production d'un contre-dispositif visuel à partir d'images recyclées, ainsi que le « décombrement du sens » qu'une confrontation entre ces archives visuelles rend possible, engagent Farocki à poursuivre sa recherche sur le statut de l'image. Une troisième période s'ouvre en 1995 par un marqueur absolument hasardeux : la demande du Musée d'Art Moderne de Lille de présenter son travail, alors dans une phase de relative invisibilité, qui sera pour Farocki l'occasion d'opérer un important retour réflexif sur son parcours de réalisateur. *Interface* est la première œuvre de cette nouvelle série. On y retrouve le thème des interactions entre guerre, industrie et politique sur fond d'une histoire audiovisuelle qui l'a fortement marqué dès ses premiers travaux, mais aussi la mise en exergue des visualités de *Vidéogrammes d'une révolution,* qui sont pour la première fois traduites visuellement dans l'espace muséal par une installation de deux écrans côte à côte :

> Aujourd'hui, je ne saurais plus écrire un mot sans avoir sur l'écran une image à regarder. *Ou plutôt sur deux écrans.* Un lieu de travail, de montage, de traitement des images et des sons. Console de réglage – magnétoscope pour la lecture, pour l'enregistrement . Ce qui nous arrête : il y a deux images à voir en même temps, une image relativement à une autre. (…). Une dualité qu'on peut appréhender comme le commentaire d'une image par une autre. *Jusqu'à présent les images ont toujours été commentées par des mots, quelquefois par de la musique. Ici les images commentent des images*.

On ne saurait être plus clair sur le sens à donner à l'« interface ». Le travail du réalisateur sur la table de montage est *à l'interface entre deux images*, d'où se dégage le temps nécessaire à une juxtaposition critique entre deux discours. Mais derrière les mains qui

527 Thomas VOLTZENLOGEL, « Harun Farocki (1944-2014) ou la dialectique dans les images », *Revue Période*, septembre 2014. (En ligne) : http://revueperiode.net/harun-farocki-1944-2014-ou-la-dialectique-dans-les-images/

coupent, collent et réagencent le matériel audio-visuel, pointe également l'interface reliant langage informatique, humain et machine. À partir de 1991, Farocki commence en effet à s'intéresser à des images d'un nouveau type, que la Guerre du Golfe et ses « frappes chirurgicales » ont contribué à généraliser. Il s'agit des prises de vue réalisées à partir d'un missile, d'une bombe ou d'un drone. Conscient du déplacement qu'elles opèrent dans le concept même d'image, Farocki se propose de mettre en lumière la visualité de ces « machines de vision » (Virilio) avec la série d'installations *Œil/Machine* (*Auge/Maschine*, 2000-03) :

> Il était impossible de faire la distinction entre les images photographiées et les images (informatiques) simulées. La perte de la « véritable image » signifie que l'œil n'a plus de rôle de témoin historique. On a dit que ce qui a été mis en jeu pendant la guerre du Golfe n'était pas de nouvelles armes mais plutôt une nouvelle politique sur les images. De cette façon, la base de la guerre électronique a été créée. La troisième partie du cycle *Œil-Machine* structure le matériau autour du concept de l'image opératoire. *Ce sont des images qui ne représentent pas un processus mais font elles-mêmes partie d'un processus*[528].

comme la manière dont la socialisation de la vision est commandée par une opération de pouvoir (nommer, diviser, contrôler, frapper). Nous avons longuement insisté sur l'importance de saisir la visualité à partir dispositifs matériels de la vision. L'immense force du travail de Farocki réside dans le fait de rendre explicite l'interdépendance des notions d'image et de guerre qui se réalise au moyen de ces dispositifs concrets (ordinateurs, simulateurs, caméras de surveillance) et donc de proposer une méthodologie pour la contrer et la déstabiliser. La « contre-visualité » farockienne s'appuie sur cette découverte de l'interface comme confrontation/ communication/opposition entre images, étant donné que celles-ci se présentent désormais comme des opérations discursives.

Les « images opératoires » structurent la nouvelle visualité, entendue, souvenons-nous, factuellement solidaires d'un rapport de pouvoir. En usant désormais principalement de l'installation vidéo comme moyen pour extérioriser la brèche ouverte entre deux images et les réseaux de significations correspondants, des œuvres comme *Contre-Chant* (*Gegen-Musik*, 2004) ou *Serious Game* (*Ernste Spiele*, 2009) interrogent le rôle que jouent les images opératoires dans l'organisation de nos espaces civils et militaires. La première est un hommage aux premiers films urbains du cinéma, de Ruttmann et de Vertov, qui joue du contraste entre types d'images. Schémas du trafic dans les rues et dans les transports en

528 Harun FAROCKI, Présentation de l'œuvre *Oeil/Machine* sur le site du réalisateur: https://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2000/eye-machine.html

Figure 36. Harun FAROCKI, *Ernste Spiele I: Watson ist hin*, Harun Farocki Filmproduktion, Berlin gefördert durch medienboard, Berlin-Brandenburg, Allemagne, 2010.

commun, schémas des émissions du réseau de téléphonie mobile ou images issues des thermo-caméras pour détecter les pertes de chaleur de tel ou tel immeuble, ces images font partie d'un processus de contrôle, qui transforme les villes modernes en « machines à vivre et à travailler », selon le mot de Farocki. *Serious Game* est quant à elle issue d'un travail mené au sein de l'*Institute for Creative Technologies*, spécialisé dans la production de modules de réalité virtuelle et d'images de simulation par ordinateur, dans le but de recruter, d'entraîner et de soigner les soldats de l'US Army participant à la guerre en Afghanistan. Le spectateur confronté à ces images sur double écran – une rue et les graphiques du trafic, les soldats munis d'un casque avec visière et le jeu vidéo auquel ils sont en train de jouer, *voit la visualité et en mesure donc de saisir sa redoutable efficacité*. La contre-visualité façonnée par Farocki n'est cependant pas une visualité alternative, mais la mise à nu radicale de la manière dont est structurée notre vision aujourd'hui.

Vidéo : « la dissipation d'un moment utopique »

Nous citons des œuvres relativement récentes, des années 2000. Mais la recherche vidéographique de Farocki ne saurait à elle seule occulter les problèmes relatifs à l'art-vidéo. Dans les années 1980, des voix se multiplient rappelant le « déclin annoncé » d'une forme d'expression qui avait su tant bien que mal faire tenir ensemble l'élaboration d'un nouveau langage esthétique et la critique sociale, avec les diverses formes de profanation de la télévision (1960), les projets de télévision locale et l'émergence de la pratique

politisée du documentaire (1970). Il s'agit notamment de la sociologue Anne-Marie Duguet dans *Vidéo, la mémoire au poing* (1981), de la vidéaste et théoricienne de la vidéo Martha Rosler dans « Vidéo : la dissipation du moment utopique » (1985), et de l'historienne de la vidéo féministe-queer Martha Rever dans « Histoire polémique de la vidéo féministe » (1996). De ces textes, nous retiendrons les éléments qui constituent des analyses convergentes en procédant à une énumération.

1) *La muséification*. La naissance de l'art-vidéo date du moment où certains artistes s'emparent d'une technologie née pour la télévision, consistant à enregistrer des images sur bande magnétique pour les retransmettre aussitôt grâce à l'interprétation du signal lumineux en signal électronique. Il s'agit de marquer le médium du sceau de la *différence artistique* dans le traitement réservé aux images. Ce n'est donc pas un hasard si ce moment coïncide avec un espace, celui des galeries, tant en Allemagne (*Galerie Parnass* de Wuppertal) qu'aux États-Unis (*Galerie Smolin* de New York). Que peut dès lors signifier une « muséification » de l'art-vidéo ? Sous la plume plaintive de Duguet comme sous celle acide de Rosler, ce terme vise à prendre les distances vis-à-vis des représentants de la branche de l'art-vidéo dont l'enjeu a surtout été une légitimation de leur pratique vidéographique par les tenants de l'institution muséale, comme la *Rockfeller Foundation*. Cette attitude est exemplairement incarnée par Nam June Paik, venu du Japon pour recevoir l'adoubement de l'artiste occidental le plus éminent, John Cage. Gever parle de « couronnement » pour son exposition personnelle en grande pompe au *Whitney Museum of American Art* (1982), Rosler lui préfère le terme de « sanctification » en ceci que Paik semble avoir été chargé d'une mission : absoudre la vidéo de tous les péchés. « Il a posé toutes les fondations, atteint tous les buts, en libérant la vidéo de la domination de la télévision commerciale »[529], ironise la vidéaste. Le caractère spiritualiste de ses installations semble servir une critique de la consommation mass-médiatique, mais ne fait que remplacer les messages d'État et du marché par des « divertissements esthétisants ». Rosler le qualifie pour cela de mythe, suivant la définition de Barthes, à savoir celle d'« une parole dé-politisée » dont la fonction est de « purifier les choses, de les innocenter, de les fonder en nature » et donc d'abolir la complexité du réel. Les vidéos de Paik, ouvrant la voie à la catégorie de l'artiste-vidéaste dont la plus fidèle réplique est à ce jour Bill Viola[530], ne fournissent aucun contre-dispositif, aucun contre-discours, aucune arme

529 Martha ROSLER « Video : la dissipation d'un moment utopique », in Nathalie MAGNAN, *La vidéo entre art et communication*, *op. cit.*, p. 37.

530 L'œuvre de Bill VIOLA est marquée par un événement séminal, une presque noyade dans une piscine alors qu'il avait six ans. C'est une expérience dont il parle en de nombreux textes et interviews. L'on retrouve dans d'aussi nombreux éléments formels comme la lenteur et la présence de l'eau et dans un questionnement sur le visible et l'invisible, le temps et le passage de la vie et la mort. On peut citer à

contre l'arrogance rampante des mass-médias. Elles bercent le spectateur dans une passivité béate, celle de « l'enrichissement personnel » devant les œuvres de l'esprit. Certes, un chemin a aussitôt bifurqué, qui fidèle à Fluxus, une mouvance de l'anti-art (*Un-Art*) dont l'objectif est de s'anéantir dans les formes de vie concrètes, s'attaque à la citadelle « Art » avec son carcan d'œuvres, d'espaces consacrés et de marché de la gratification sociale et monétaire. La domestication de l'art-vidéo s'est réalisée seulement pour ceux qui se sont laissé faire, mais ce sont à eux que l'histoire de l'art-vidéo a donné raison. Parce que la branche plus politisée n'a pas su sortir du ghetto de l'art, la vidéo « n'a fait que répéter aux personnes concernées ce qu'elles savaient déjà » (Duguet) et s'est battue en vain pour essayer de donner à ses contre-dispositifs une existence ultra-muséale.

2) *Retour à une posture négative et fascination pour l'imaginaire médiatique*. Certains n'ont toutefois pas voulu céder aux miroir aux alouettes de la reconnaissance ni renoncer au combat contre la culture mass-médiatique. Mais le désir seul ne peut suffire. Martha Gever s'attache à fournir les clés d'un problème qu'elle nomme « dialectique négative » pour rendre compte du basculement advenu à la charnière des années 1970-80 dans le rapport du féminisme avec la vidéo. Les années 1970, favorisés par le contexte social contestataire, regorgent de pratiques vidéographiques *positives,* telles les vidéos documentaires dénonçant les stéréotypes féminins et proposant *des modèles de référence réels* à propos d'enjeux sociaux comme l'amour, la famille, la santé, l'éducation et l'emploi domestique non rémunéré. A la fin des années 1970, la vidéo s'engouffre au contraire dans la critique stérile de l'objectification de la femme sans parvenir à offrir des possibilités positives à l'identité féminine, dans la mesure où « l'identité/la perception de soi, s'élabore par le biais de systèmes de représentation » *élaborés dans et par le patriarcat*. Face à la prise de conscience d'une telle impuissance, il ne reste plus qu'à « faire en sorte que ces stéréotypes parlent d'eux-mêmes pour dévoiler les trucs des ventriloques ». C'est alors que la pratique vidéographique adopte une posture *négative* en épousant ces stéréotypes, en jouant des phantasmes populaires communs et finalement, par un renversement complet de la donne, en subissant le conditionnement de la part des représentations de la culture de masse. Des exemples viennent étayer cette intuition. *Technology/ Transformation : Wonder Woman* de Dara Birnaum (1978) est une œuvre de réappropriation des images de la télésérie américaine *Wonder Woman* qui tourne en dérision les scènes de métamorphose d'une femme ordinaire (Diana Prince) en super-héroïne. Mais la déconstruction du message médiatique trahit une certaine fascination

titre d'exemple *The Sleepers* (1992) et *The Dreamers* (2003).

pour l'idole fétiche[531]. De même, dans *Made for TV* du vidéaste Tom Rubnitz, Ann Magnuson se cimente au virtuose exercice de jouer toute la gamme des rôles féminins qui passent à la télévision dans une journée type. Mais le défilé des répliques humoristiques de la sympathique femme au foyer, de la présentatrice de télévision au visage plastifié, de l'évangéliste désespérée et de l'étudiante hippie restent malgré tout des répliques :

> Ces personnages reproduisent les clichés féminins que véhicule la télévision dans son ensemble. Et lorsque l'investissement psychologique des femmes dans les fantasmes mythiques est sujet à caution, l'industrie du petit écran fournit des exemples en pagaille. La télévision tout particulièrement, puisque l'idéologie masculine s'y imbrique si efficacement avec d'autres manifestations du pouvoir – les discours politiques officiels et les intrigues policières[532].

La force de la télévision et donc de l'industrie culturelle de masse demeure intacte. De la même manière que la vidéo ne sait sortir du musée, elle se trouve coincée dans un labyrinthe parodique peuplé de clichés et débouchant dans les vidéos réalisées par les propres féministes sur « des femmes fatales et des cadavres de femmes », témoins de la profonde incapacité à créer un système de représentation non masculiniste, qui se pense *indépendamment* de la télévision.

3) *Déconnexion du terrain des luttes*. L'une des raisons de cette difficulté, faisant jouer les obscurs ressorts psychologiques de l'accommodation aux modèles signifiants, doit être identifiée avec la déconnexion de la vidéo des luttes qui ont constitué le terreau sur lequel elle a éclos. Comme le souligne Gever, « les documentaires réalisés par des féministes américaines dans les années 1970 faisaient pendant à des projets féministes dans d'autres domaines », comme celui qui prenait corps au sein des universités, et plus particulièrement dans les départements de sciences sociales, qui ont fourni aux vidéastes les méthodes empiristes ou positivistes de l'entretien. Ces divers projets pouvaient rentrer en résonance parce qu'il existait un mouvement social de grande ampleur leur donnant un horizon de lutte commun. Or, ce mouvement se ternit à la fin des années 1970, laissant place à un climat politique condescendant. Le glas sonne pour de nombreux projets

531 Une analyse similaire quant à la faillite de ce geste d'appropriation des stéréotypes de la culture populaire a été menée pour le champ de l'art contemporain par le critique d'art et co-directeur de la revue *October* Douglas CRIMP, dans le puissant article « Appropriating appropriation » (1983). L'œuvre photographique de Martha Rosler, de Sherrie Levine et de Dara Birnaum sont cependant analysées comme pouvant offrir une solution aux « imposteurs de l'appropriation » qu'ont été les exposants du Pop Art Johns (*Flag*, 1956), Warhol (*Campbell's Soup Cans,* 1962) et Rauschenberg (*Buffalo II,* 1967), qualifiés de « simulationnistes » par Hal FOSTER.

532 Martha GEVER, « Histoire polémique de la vidéo féministe », in Nathalie MAGNAN, *La vidéo entre art et communication*, *op. cit.*, p. 171-172.

collectifs, en même temps que l'on assiste à l'affirmation de quelques voix individuelles. Rosler commente :

> Le pouvoir de la télévision repose sur sa capacité d'accaparer le marché des messages, messages intéressants, messages ennuyeux, images répétées instantanément et inlassablement. Certainement, nous pouvons offrir un choix de contre-pratiques plus investies et plus productives socialement, qui font une vertu de se centrer sur la personne, de venir de la personne – et non d'industries ou d'institutions[533].

Mais ce recentrement ne suffit pas à combler le hiatus entre l'« agencement collectif d'énonciation » et l'« agencement machinique des corps », tels que nous les avons analysés au chapitre 2. Alors qu'un agencement d'énonciation se caractérise par un horizon pragmatique, la pratique vidéographique, en perdant sa dimension collective, perd du même coup de sa performativité sociale. Elle ne sait plus donner le change à de nouveaux mots d'ordre, à de nouvelles images et à de nouveaux signes. Dans l'épuisement des possibilités de création, elle tourne à vide avec les signes qu'elle emprunte aux agencements d'énonciation plus invétérés, en essayant de les affaiblir par un geste de ressassement de ses clichés. Comme le résume Duguet dans une formule lapidaire empreinte de résignation, l'art-vidéo « pouvait tout et ne peut plus rien »[534].

4.3 Les « images négociées » de la *vidéopoïese*
Hors-champ de l'art et pratiques artivistes du réseau

Autour du concept de *vidéopoïèse*

Quels autres outils, quels autres procédés, quels autres canaux est-il possible d'investir pour retrouver une énonciation collective dont la force pragmatique soit de nouveau attestée par des changements sociaux ? Après des années de marasme, la mise au point d'internet marque un véritable tournant dans ce contexte d'indigence énonciative. Comme nous l'avons vu, débute à l'orée des années 1990 une « ère post-média » qui crée les conditions d'une production de signes décentralisée, interactive et partagée. Le réseau, résultante d'une logique à la fois technologique et sociale de l'interconnexion, se trouve investi de la part d'un nombre croissant d'individus, et offre tout spécialement à ceux qui

533 Martha ROSLER « Vidéo : la dissipation d'un moment utopique », in Nathalie MAGNAN, *La vidéo entre art et communication*, *op. cit.*, p. 39.
534 Anne-Marie DUGUET, *Vidéo, caméra au poing*, *op. cit*., p. 243.

avaient été silenciés et invisibilisés par les médias - à savoir les minorités politiques, la possibilité de faire entendre une voix dissonante, de proposer d'autres images et d'autres récits, en emboîtant ainsi le pas à l'expérience pionnière du Chiapas zapatiste. C'est là sa plus grande nouveauté : parce qu'il se prête à des usages ayant trait en première instance à la communication et au partage, ce nouvel agencement d'énonciation perd dans un premier temps tout enracinement dans le champ de l'art. Le Portapak avait déjà inauguré la possibilité pour tout un chacun de produire du contenu visuel et donc de réaliser des vidéos sans nulle prétention esthétique - comme ce fut le cas de Carole Roussopoulos, dont le travail a surtout servi à la constitution d'une archive visuelle du MLF[535] Mais cette possibilité restait renfermée dans une caractérisation de la pratique vidéographique susceptible de s'autonomiser à tout moment d'une fonction sociale émancipatrice, dans la mesure où les modalités d'*exposition* et de *circulation* des images étaient essentiellement du ressort des tenants de l'art officiel. Avec le passage de la bande magnétique au fichier numérique, le stockage et la conservation des données cessent de dépendre des institutions, de sorte que l'internaute se trouve débarrassé du système de validation et de valorisation de sa pratique dans le marché de l'art[536]. Mais c'est l'appropriation des moyens de diffusion qui constitue le grand pas en avant de l'âge des réseaux. Les individus finissent en effet par régir le processus d'un bout à l'autre, depuis la production des images, en passant par leur montage/mixage, jusqu'à commander leur existence sociale sur la toile.

Avec une composante visuelle qui ne cesse de gagner en importance depuis le lancement du navigateur web *Mosaïc* au début des années 1990, le réseau devient le terrain le plus approprié à la mise en place d'une « vidéopoïèse ». Composé des termes « vidéo » et « poïèse », ce terme désigne sous la plume du philosophe des médias Matteo Pasquinelli moins la nouvelle donne médiatique que *le retour à la politisation du geste créateur d'images* de la part de ceux qui pratiquent la vidéo en ce nouveau contexte médiatique[537]. La fin de l'opposition entre les blocs américain et soviétique n'est pas étrangère à ce retour en force du politique : un monde de possibilités s'ouvre qui n'est plus pris dans une logique polarisante et immobilisante. Mais pour Pasquinelli c'est bien

535 Le *mouvement de la libération des femmes* est un mouvement féministe autonome et non-mixte qui est né en France en 1968. Carole Roussopoulos, d'origine suisse et installée à Paris comme photographe de Vogue depuis 1967, accompagnera le mouvement et sera une des figures de sa médiatisation.

536Marita STURKEN, « Les grandes espérances et la construction d'une histoire » , *Communications* n°48, 1988, p. 125-148.

537Matteo PASQUINELLI, « Warporn Worpunk! Autonomous Videopoesis in Wartime », Sarai Reader 2005, Bare Acts, pp. 492-499. (En ligne: http://matteopasquinelli.com/docs/Pasquinelli_Warporn_Warpunk.pdf).

au contraire d'une nouvelle guerre que naît la nécessité de se constituer en alternative politique, en empoignant les armes sur le terrain même où cette guerre se joue. En reprenant à son compte certaines conclusions de Bruno Latour, il fait état d'un « vidéoclash des civilisations », avec d'un côté les États-Unis et leur arsenal d'images mass-médiatiques, s'imposant comme l'étape ultime de la vidéocratie occidentale, de l'autre la culture islamique, historiquement iconoclaste mais dont une frange extrémiste va user du pouvoir des images pour maximaliser ses résultats, « préparant des attaques conçues pour la diffusion en direct et utilisant les chaînes satellite comme moyen de résonance pour sa propagande »[538] . Cet état de guerre a du moins le mérite de nous faire sortir de l'attitude résignée face aux médias de masse, pour nous remettre à la *responsabilité politique des représentations* :

> Dans un tel choc entre vidéocratie et vidéoclasme, un troisième acteur, le mouvement mondial, tente d'ouvrir une brèche et d'y *développer une vidéopoïèse autonome*[539].

Comparées aux images sur bande magnétique, les images numériques peuvent en effet donner lieu à des contre-dispositifs plus puissants, car infiniment reproductibles et susceptibles d'atteindre n'importe quel autre usager connecté de la surface du globe. C'en est fini donc du monopole médiatique sur les images et l'internaute se mue en un pôle émetteur potentiellement dangereux :

> Caméras vidéo parmi les civils, blogs mis à jour par des journalistes indépendants, téléphones intelligents utilisés par les soldats américains dans la prison d'Abou Ghraib : chacun représente une variable incontrôlable qui peut renverser l'appareil de propagande. *L'imagerie vidéo produite par la télévision est désormais entrelacée avec l'infrastructure auto-organisée anarchique des médias numériques en réseau* qui est devenue un formidable moyen de distribution.

Mais ce serait se méprendre que réduire la vidéopoïèse à « la prolifération de caméras entre les mains des militants » en vue de produire une information alternative[540]. Un épisode peut démontrer la parfaite inanité de la contre-information, qui a été commenté par Judith Butler et rapporté par Elsa Dorlin dans *Pour une philosophie de la violence* : le 3

538Bruno LATOUR, « What is iconoclash ? », in *Iconoclash, Beyond Images In Science, Religion and Art,* Centre for New Art and Media (ZKM), Karlsruhe, The Art Bulletin, 2003.

539 Matteo PASQUINELLI, « Warporn Worpunk! Autonomous Videopoesis in Wartime », *op. cit*., p. 493.

540« On dira que le régime nazi, la guerre, les camps de concentration ne furent pas des images, et que la position de Syberberg n'est pas sans ambiguïté . Mais l'idée forte de Syberberg, c'est que *nulle information, quelle qu'elle soit, ne suffit à vaincre Hitler ».*

mars 1991 à Los Angeles, un conducteur de taxi afro-américain (Rodney King) est poursuivi par trois voitures de police et un hélicoptère pour un excès de vitesse, arrêté celui-ci se défendant est brutalement frappé au visage et au corps par de nombreux coups de matraque. La scène de lynchage a été capturée par une vidéo amateur par George Holliday dont l'appartement donnait sur l'autoroute où Rodney King a été arrêté : grâce aux chaînes télévision et aux réseaux socio-numériques, cette scène fait le tour du monde et suscite la révolte chez les populations afro-descendantes. Mais un an après les faits, au procès des policiers, c'est cette vidéo qui est utilisée par les avocats des forces de l'ordre pour clamer leur innocence, en témoignant d'une « légitime défense » des policiers face au colosse menaçant qu'était Rodney King. Dorlin se demande :

> Comment comprendre un tel écart interprétatif ? Comment les mêmes images peuvent-elles donner lieu à deux versions, deux victimes radicalement différentes selon que l'on soit un juré blanc dans une salle d'audience ou un spectateur ordinaire ?[541]

La réponse lui vient de Butler, dans un texte qu'elle écrit quelques jours après le verdict rendu par les juges qui innocente les policiers :

> Dans la perspective fanonienne dont elle se réclame, Butler estime que ce qui doit faire l'objet d'une analyse critique, ce n'est pas la logique des opinions contradictoires, mais le cadre d'intelligibilité de perceptions qui ne sont jamais immédiates. La vidéo ne doit pas être appréhendée comme une donnée brute, matière à interprétations, mais comme la manifestation d'un « champ de visibilité racialement saturé »[542].

Autrement dit, le problème est moins la révélation d'une information qui sinon resterait secrète ou confidentielle, mais la production de ce qui est perçu dans ce qui est montré. La pratique du « cop watching » qui s'est développée aux États-Unis dans les années 2000 en raison d'un usage très largement partagé des smartphones, est certes utile à une prise de conscience croissante des brutalités policières, mais non à leur terme.

Le raisonnement de Pasquinelli rejoint cette conclusion. Puisque le pouvoir de la télévision durant plus d'un demi-siècle a surtout consisté à réussir « un devenir-vidéo du cerveau collectif » alimenté qu'il est par une imagerie toute-prête, la vidéopoïèse a surtout comme tâche de surmonter le pouvoir des médias à créer les modèles de notre pensée, de notre action et de notre perception :

541 Elsa DORLIN, P*our une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte Poche, 2019, p. 11.
542 Ibidem, p. 12.

> La société occidentale peut-elle penser sans télévision ? Ça ne peut pas. Même si nous devions arrêter de regarder la télévision en raison d'une panne de courant mondiale ou d'une guerre nucléaire, nos images, nos espoirs et nos craintes continueraient de réfléchir dans un cadre cérébral télévisé. Il ne s'agit pas de toxicomanie, la vidéo est simplement notre langage collectif principal : il était une fois la religion, la mythologie, l'épopée et la littérature. Nous pouvons réprimer le rituel (regarder la télévision) mais nous ne pouvons pas réprimer le mythe. Nous pouvons éteindre la télévision, mais pas nos images. Pour cette raison, l'idée d'une vidéopoïèse autonome *n'est pas de pratiquer l'information alternative mais de nouveaux dispositifs mythiques pour l'imagerie collective*[543].

Pour que les médias cessent de jouir d'une prise si importante sur les subjectivités, il importe donc de maîtriser les moyens de production et de diffusion, mais surtout de réussir une production de signes susceptible de disputer aux médias les images et le sens - ce qui signifie s'engager une nouvelle fois sur *le terrain de la création de nouveaux modèles subjectifs*. Mais en vertu de quoi une telle création aurait plus de chance d'aboutir à l'âge des réseaux qu'avec la vidéo ? Premièrement, parce que la production d'images circulant dans les réseaux socio-numériques est *massive*, rivalisant avec la télévision d'une manière si crédible que ce sont les pratiques médiatiques collectives qui s'en trouvent radicalement modifiées (la télévision se voyant contrainte de migrer sur la toile). Deuxièmement, parce que la *fonction expressive* qui prime dans les usages d'internet démultiplie les effets d'une quantité si importante d'images en circulation. Enfin, parce que le réseau est transformé en une véritable machine post-médiatique par des *usagers tactiques,* ancrés dans le terrain de lutte et conscients des enjeux politiques de la représentation, qui refusent d'être en butte à une attitude d'opposition stérile aux médias, supposée éteindre la créativité des pratiques énonciatives. Le pari que doivent relever tant les activistes que les subalternes est donc le façonnement d'un nouveau modèle d'investissement politique des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC), capable de retrouver l'unité perdue entre expérimentation esthétique et expérimentation politique, et donc d'œuvrer à la *disparition de la frontière entre fonction esthétique et fonction sociale des images*.

Afin de rendre ce concept plus tangible et sa portée politique plus évidente, nous

543 « Can Western society think without television? It cannot. Even if we were to stop watching TV because of a worldwide blackout or a nuclear war, our imagery, hopes and fears would carry on thinking within a televised brainframe. This is not about addiction; the video is simply our primary collective language, just as once upon a time there were religion, mythology, epic and literature. We can repress the ritual (watching TV) but we cannot repress the myth. We can switch television off, but not our imagery. For this reason, the idea of an autonomous videopoesis is not about alternative information but about new mythical devices for the collective imagery ». Matteo PASQUINELLI, « Warporn Worpunk! Autonomous Videopoesis in Wartime », *op. cit.*, p. 498.

nous proposons dans cette section de détailler quelques exemples de vidéopoïèse, chacun mettant en lumière un aspect de la solution au problème de l'assujettissement sémiocapitaliste : A) la *réappropriation de la production sémiologique,* grâce aux spécificités sociologiques des minorités dans le médiascape; B) la *réappropriation de moyens de production*, grâce à la réorganisation économique des instances de production de contenu visuel ; C) la *réappropriation des espaces de distribution* des images, par le biais d'une occupation des plateformes web et des réseaux socio-numériques en tant qu'espaces de la confection d'un nouveau regard.

A) Agentivité sémiologique: peaux noires, corps gros, cheveux gris

Le tournant expressiviste du web

Dans un article de 2005, Tom O'Reilly introduit l'expression « web 2.0 » pour rendre compte des transformations advenues dans les usages du web depuis le début des années 2000 du fait de l'apparition de services facilitant le maniement de l'outil internet[544]. Les principaux sont les « plateformes numériques » - nécessaires à la recherche d'un contenu indexé sémantiquement grâce aux mots-clés/ *tags* (autrement appelé « web sémantique »), le « wiki » qui rend possible la participation de plusieurs collaborateurs à la construction d'une page internet, et enfin les « médias sociaux » pour un partage d'informations rendu plus aisé grâce à la syndication du flux RSS, permettant d'intégrer dans une page le contenu d'autres pages (ces deux derniers services étant à la base du « web social »). Bien que l'hypothèse d'un point de bascule ne fasse pas consensus, dans la mesure où certaines des caractéristiques *techniques* retenues pour qualifier cette nouvelle période du web seraient en réalité de mise dès ses commencements[545], en revanche du point de vue des *usages sociaux* il nous paraît difficile de contester l'avènement d'un changement dans les pratiques[546]. L'éclosion des blogs et la généralisation de la souscription aux réseaux sociaux, entraînant la disparition ou la réorientation des forums

544Tom O'REILLY « What is web 2.0? », (En ligne: https://www.oreilly.com/pub/a//web2/archive/what-is-web-20.html).

545Les forums sont contemporains à l'invention de l'internet. La fonctionnalité *usenet* qui autorise le partage du contenu par des liens dans les forums de discussion, date quant à elle de 1979. En revanche, le système de gestion de contenu (*Content Management System* ou CMS), qui permet de gérer différemment forme et contenu en fournissant une forme déjà toute prête (comme c'est le cas pour *Wordpress*), date bel et bien des années 2000.

546« Le WEB 2.0 est venu alors à désigner la dernière mue d'internet en plateformes de communications et en plateformes d'échanges sociaux via des données expressives, émanant des usagers », Laurence ALLARD, Note 5 de « L'impossible politique des communautés à l'âge de l'expressivisme digital », *Cahiers Sens public*, 2008/3 n°7-8, p. 107.

de discussion et des sites personnels, en sont à notre sens la preuve. Aux fonctions de communication et d'échange propres à l'internet des origines, succède une fonction expressive clairement assumée[547], qui se cristallise autour de la création du « profil utilisateur ». Celui-ci n'est plus une simple identité numérique provisoire, nécessaire à la participation à une discussion en ligne ou à l'apposition de sa signature sur une pétition. La tendance est au contraire au dédoublement de l'identité de l'usager dans l'espace virtuel, convié qu'il est à des pratiques multiples de construction de soi à partir de ce qu'il relaie, de ce qu'il partage et du contenu original qu'il produit. *Wordpress* (2001), *Myspace* (2003), *Second Life* (2003) *facebook* (2004), *Youtube* (2005), *twitter* (2006) *Tumblr* (2007) et pour finir *instagram* (2010) sont les balises de ce que les chercheurs en information et communication nomment le « tournant expressiviste du web »[548].

Proposé par Laurence Allard en 2009 et adopté comme un concept opératoire majeur dans la discipline, ce terme renvoie en premier lieu au *mélange de pratique éditoriale et d'applications logicielles,* venant bouleverser les conceptions les plus tenaces en esthétique et en technique. D'une part, en raison de la reconfiguration du partage classique entre producteur et consommateur de contenu - les rôles culturels étant désormais réversibles, qui rendent caduque la figure de l'amateur par opposition à celle du professionnel. Que ce soit dans le domaine du son, du texte ou de l'image, les blogs personnels de type *Wordpress* et les plateformes de partage de type *Myspace* ou *Youtube,* fonctionnent comme des vitrines pour une auto-production relevant du bricolage (et valorisée comme telle). Au lieu d'une mise à disposition de compétences dont on serait déjà en possession, comme c'était encore le cas pour les plateformes collaboratives de type *Wikipédia*, se trouve ainsi admis le principe d'une acquisition de compétences « sur le tas », relatives à un champ de savoir qui se constitue en même temps que sa pratique - comme le montre le nombre croissant de *youtubeurs*, ces bricoleurs de la vidéo produisant des vidéos sur le bricolage. D'autre part, en raison d'une réévaluation de ce qui revient à l'hôte et à l'usager des réseaux socio-numériques. Le terme « usager » lui-même se révèle impropre, dans la mesure où l'internaute se mue en co-développeur de ces applications à part entière, façonnant par ses usages expressifs l'architecture et les fonctionnalités d'un réseau, ainsi que les spécificités d'un réseau par rapport à un autre. Le tournant

547Comme le montrent certaines auto-présentations de réseaux numériques, telle celle de *Tumblr* (« *Tumblr* is a place *to express yourself, discover yourself*, and bond over the stuff you love. It's where your interests connect you with your people »), ou de *Youtube* (« Enjoy the videos and music you love, *upload original content*, and share it all with friends, family, and the world on *YouTube* »).

548Laurence ALLARD (dir.), « 2.0 ? Culture numérique, cultures expressives », *Médiamorphoses* n°21, 2007. (En ligne : http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/23355).

expressiviste fait donc signe vers *une nouvelle étape au sein de la culture digitale émergente* – un « design techno-culturel » mettant en exergue un continuum culture/technique, « la créativité ordinaire des internautes », tout autant que les dangers d'une récupération de cette créativité par les tenants d'un « capitalisme du partage »[549].

Mais c'est assurément à partir de *l'expression médiatisée du soi et du soi médiatisé* qu'il convient d'appréhender l'opérativité de ce concept : le tournant expressiviste du web marque de fait « l'entrée dans le terrain de l'identité » du monde social digitalisé. S'appuyant sur les recherches de Taylor à propos des conditions théoriques et historiques de l'expression du moi dans le romantisme, Allard compte bien saisir les spécificités de l'individualisme expressif digital, mais en refusant toute solution de continuité avec cette « source du moi moderne » dont les caractéristiques sont déjà la contingence dans le choix des éléments pour la construction d'une identité, la mise à distance des modèles subjectifs traditionnels et enfin l'exploration de la subjectivité, autrement appelée « subjectivation », requérant en référence explicite à Foucault la mise en place de « technologies du soi ». Analysées sous l'angle néo-moderniste, les affirmations quant à l'injonction « à chercher sa propre voie », à l'« obligation de se mesurer à sa propre originalité », restent valides[550]. Ce qui n'empêche pas de relever les traits distinctifs de l'expressivisme tel qu'il est pratiqué à l'ère digitale.

En premier lieu, aux antipodes de la recherche d'un style original en tant que marque du génie conceptualisé à l'âge romantique, on peut faire le constat d'une *esthétique du patchwork* largement dominante (1). Elle découle tout droit des possibilités techniques et architectoniques du web et de ses applications : ainsi, les procédés de réemploi et de réappropriation de contenu visuel, textuel et/ou sonore, dénommé *mashup*, sont des conséquences directes de l'usage de logiciels créatifs (qui permettent la réédition) et de la syndication en flux RSS. Mais il vaut rappeler qu'elle est avant tout issue de la mise à mal

549Dans l'introduction au dossier de *Médiamorphoses*, Laurence ALLARD met en garde contre le « "capitalisme du partage", qui pourvoit aux connexions et aux architectures informatiques et tire des bénéfices substantiels du travail expressif de "ceux qui sont le web" », « Émergence des cultures expressives, d'internet au mobile », *op. cit.*, p. 19. Voir aussi une compréhension possible de l'amateur comme un « algorithme vivant », filtrant pour ses proches le contenu disponible sur le web, dans l'article de Sylvie OCTOBRE, « Les cultures numériques sont-elles vraiment collaboratives ? », *Revue Projet*, 2016/4 n° 353, pp. 82-88. (En ligne : https://www.cairn.info/revue-projet-2016-4-page-82.htm).

550 « La notion de différence individuelle n'est pas nouvelle mais ce qui est nouveau c'est que les différences ne sont pas seulement des variations accessoires à l'intérieur de la même nature humaine fondamentale ; ou encore des différences morales entre les individus bons ou mauvais. Elles impliquent plutôt l'idée que *chacun d'entre nous doit suivre sa propre voie* ; elles imposent à chacun l'obligation de se mesurer *à sa propre originalité* (nous soulignons). Charles TAYLOR, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Le Seuil, 1999, p. 461.

du paradigme historique dans le courant esthétique post-moderniste, accentuant davantage les effets d'une globalisation des flux d'information et donnant lieu à une culture du mixage et de l'hybridation. Le *billet* du blog comme le *post* du profil socio-numérique deviennent les plaques tournantes de contenus fortement hétérogènes. Si dans une œuvre de Rauschenberg l'unité entre bouts de journaux collés, peinture et sérigraphie est assurée par la matérialité de la toile, l'unité du contenu relayé par l'internaute réside dans le profil de l'internaute lui-même.

Ce qui nous amène au deuxième trait : le « bricolage identitaire » (2). Contrastant avec le mythe d'un moi unitaire, transparent à lui-même et se servant de l'expression à la manière d'un canal de sortie pour une intériorité déjà existante, l'idée d'une identité ficelée, fagotée, retapissée, se fabriquant au gré d'assemblages multiples et hasardeux, heurte la compréhension philosophique du sujet et invite à penser la subjectivation, ainsi que nous l'avons vu longuement au chapitre 4, comme une opération de facture « polyphonique ». Se référant à Guattari, Allard insiste sur la « conceptualisation transactionnelle du sujet », qui se présente comme le terminal d'une hétérogénèse machinique, avec ses « blocs individus-groupes-machines-échanges multiples ». Les agencements textuels, visuels et sonores des blogs et des profils constituent « l'une des tentatives par lesquelles les internautes essayent de se façonner et de se construire *une identité par bricolage* »[551]. Mais le bricolage ne se confond pas avec « l'invention d'un soi hyperconstructiviste ». Premièrement, parce que le postulat d'une pure construction serait anti-sociologique, en ce qu'il tendrait à gommer les conditions économiques, technologiques et politiques de l'expressivisme digital – s'interdisant, par exemple, de penser suivant quels filtres sont sélectionnés les contenus du web, à quelle fréquence on les publie, avec qui et comment on les partage. Ensuite, parce que suivant cette hypothèse, l'on aurait affaire à une « mise en scène de soi » dénouée de toute authenticité, sorte de jeu sans suites, alors même que l'expressivisme sur le web semble motivé *in primis* par la recherche d'une cohérence et d'unité pour une subjectivité aux prises avec un monde extrêmement éclaté et lui parvenant à la fois sans filtres et en flots continus[552].

Cette recherche de soi n'est pas pour autant une affaire solipsiste : le troisième trait de l'expressivisme est en effet sa « dimension hypersocialisante » (3). Comparés de façon

551 Laurence ALLARD Laurence, Frédéric VANDENBERGHE, « Express yourself ! Les pages perso. Entre légitimation technopolitique de l'individualisme expressif et authenticité réflexive peer to peer », *Réseaux*, 2003/1 (n° 117), p. 194.

552 « Reconnaître et accepter pleinement le pluralisme des styles de vie et le caractère expérimental de la recherche de soi ne signifie pas l'acceptation du postmodernisme, mais bien plutôt la reconnaissance du fait que les identités sont multiples et que nous ne pouvons désormais plus nous prononcer, à la façon des anciens, sur le contenu idéal de l'identité mais seulement sur sa forme ». Ibidem, p. 201.

indue aux journaux intimes – pratique expressive corollaire de la théorisation du sujet moderne, dont on est en principe l'unique destinataire (l'écriture sert de travail introspectif, et dans le journal sont souvent déposés des secrets contrevenant aux normes sociales), les blogs et les profils des réseaux sociaux font plutôt office de « journaux extimes », la *production étant d'emblée tournée vers l'exposition*. L'effacement des frontières entre sphère privée et publique de la part de l'internaute s'explique en partie par le basculement au modèle économique de l'auto-entreprenariat, que l'architecture de ces pages reproduit et facilite à travers des « dispositifs techniques de la figuration de soi », ayant trait au profil et à ses valorisations quantitatives (« likes » et « partages »). Mais parallèlement à cette valorisation des subjectivités dans un marché connecté, il y a la mise en place de « modalités alternatives de validation et de valorisation de textes expressifs par et entre les usagers ordinaires de l'internet », qui n'est pas moins essentielle à la compréhension de cette « publicité », en ce qu'elle rend compte de la dimension intersubjective à l'œuvre dans les processus de subjectivation. On s'adresse à d'autres pour être *vu, entendu et reconnu*, pour que se trouve validée l'identité que l'on est en train de forger en l'absence de modèles subjectifs stabilisés et déjà approuvés par le socius. Ce besoin de reconnaissance *peer to peer*, qui prend chez Allard le nom d'« authenticité réflexive », déborde de plus en plus le cadre de ses proches (comme c'était le cas pour *facebook*) pour donner lieu à des agrégations transversales, grâce notamment aux pratiques signifiantes du « tagging » et du « hashtag » (très utilisés sur *twitter* et sur *instagram,* les profils étant souvent publics). Il s'agit d'agencements expressifs visant à jeter, par une interconnexion volontaire des internautes, les fondements d'une communauté.

Seulement, l'idée d'une « communauté » entre les usagers du web expressiviste pose deux problèmes. Le premier est relatif à la possibilité de l'identification d'un *je* qui en serait au soubassement, dans la mesure où la subjectivation ne part pas d'un sujet constitué mais y parvient - ce qui est tout spécialement vrai dans le contexte du « mashup culturel mondial » qui a sonné le glas pour les éléments traditionnels de subjectivation - telle la race, le sexe, l'âge, la classe. Le deuxième est relatif au passage d'échelle de l'individu au collectif :

> Comment échapper en effet au particularisme de l'expression idiosyncrasique de la personne à travers sa page personnelle ? Comment penser ensemble la singularité de l'expression factuelle de la personne et l'universalité potentielle de sa page personnelle ?[553]

553 Ibidem, p. 205.

On comprend que ces deux problèmes dérivent d'une seule et même matrice, l'enjeu étant une évaluation de l'expressivisme à l'aune de sa capacité à fonder une *politique de la subjectivation*. Politique de la subjectivation, et non de l'identité : la différence est de taille. En s'appuyant en effet sur quelques textes de Donna Haraway[554]qui rappelle que les marqueurs de l'identité ont toujours été émis dans le cadre d'une pensée occidentale, patriarcale et coloniale, Allard salue le dépassement du paradigme « de la structuration communautaire de sujets identiques à eux-mêmes formant par leur addiction un commun »[555], ainsi que les nouvelles « modalités d'instanciation d'une connexion » offertes par le tournant expressiviste du web.

Une politique de l'identité

Il nous semble qu'il faille s'attarder davantage sur le sens à donner au partage entre subjectivation et identité dans le cadre d'une pratique politisée telle que la vidéopoïèse. Dans une note, Allard reporte le mot d'esprit d'un étudiant qui au sujet de *La société du risque* de Beck écrit : « le risque, c'est pour les yuppies ». Nous nous proposons d'élargir cette remarque à l'ensemble des processus de subjectivation, nous plaçant de la sorte contre certaines des conclusions à propos du caractère nécessairement rétrograde et oppresseur d'une politique de l'identité. D'un côté, il est incontestable que la construction de la subjectivité à partir d'attributs fixes, circulant à travers les signes signifiants de la littérature, de la peinture, du cinéma ou de la publicité, a historiquement été, et reste encore aujourd'hui, l'opérateur principal de l'assujettissement social. Comme nous l'avons vu par ailleurs vu au chapitre 2, le système de la *signification* et celui de la *représentation,* particulièrement codifiés dans les dispositifs mass-médiatiques, sont corollaires à cette « assignation des sujets ». Les subjectivités, distribuées sur un échiquier social à partir d'attributs dont l'élaboration n'est pas de leur fait, se trouvent de la sorte coupées de la capacité d'agir des signes et de leur propre capacité d'agir. Butler ne manque pas de le faire valoir :

554 Laurence ALLARD. « L'impossible politique des communautés à l'âge de l'expressivisme digital », *Cahiers Sens public*, vol. 7-8, no. 3-4, 2008, pp. 105-126. Les textes cités par Allard sont notamment : Donna HARAWAY, « Ecce Homo, Ain't (Ar'n't) I a Woman, and Inappropriate/d Others : The Human in a Post-humanist Landscape », et Donna HARAWAY, « Promises of monsters », *The Haraway Reader*, London, Routledge, 2004.

555 Ibidem, p. 118.

> Si l'identité est affirmée à travers un processus de signification, si elle est toujours signifiée et qu'elle continue à signifier en circulant dans différents discours enchevêtrés, *alors on n'arrivera pas à régler la question de la capacité d'agir* en recourant à un « je » préexistant à la signification[556].

Il faudrait retrouver les conditions énonciatives pour une subjectivité qui puisse s'exprimer « comme un je », tout en contournant le régime signifiant des signes. L'on comprend dans ces conditions que le tournant expressif du web puisse avoir été perçu comme une chance historique pour se débarrasser enfin des mécanismes de l'assujettissement. Se renfermer dans un régime signifiant, représentatif et identitaire, alors même qu'on a la possibilité de faire autrement, équivaut dès lors qu'à se montrer démissionnaire face à un changement politique et culturel majeur dont on peut être les acteurs.

Toutefois, une subjectivation transversale et non identitaire est un luxe qu'on ne peut pas toujours se permettre. Non pas tant parce que *les conditions matérielles* de l'expressivisme « demeurent surtout le privilège des jeunes des classes moyennes , ainsi que le concède Allard - l'accessibilité aux machines étant amenée à évoluer, comme c'est de fait le cas depuis l'apparition des smartphones. Ni parce que les *rapports sociaux de genre et de classe conditionnent le rapport aux dispositifs expressifs*, ainsi que le montre Hélène Bourdeloie dans un article d'enquête ethnographique qui pointe en direction des changements que doivent connaître les pratiques expressives pour que l'hypothèse expressiviste puisse être acceptée sans réserves[557]. Mais surtout parce que la « libération des individus des contraintes socio-culturelles » censée faire de la classe, de la religion, de la nation, de la race ou du genre des marqueurs subjectifs « dépassés », ne peut à notre sens valoir comme constat pour l'ensemble des individus présents sur la toile et actifs sur les réseaux sociaux. À mesure que le nombre d'internautes a augmenté et que les profils sociologiques des usagers se sont diversifiés, on observe la tendance exactement inverse : une valorisation de pratiques énonciatives s'appuyant fortement sur les systèmes de l'identité, de la signification et de la représentation, ce qui explique par ailleurs l'importance croissante de l'image comme medium expressif. Un symptôme de cette inversion est la notoriété acquise par *instagram* qui non seulement se base sur un profil,

556 Judith BUTLER, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte, 2005, p. 269.

557 « L'«expressivisme» (Allard 2009) sous-tend donc une vision optimiste de ces dispositifs alors que la question des rapports sociaux de genre et de classe fait émerger une vision plus désenchantée du monde qui rappelle que le rapport à ces dispositifs est en partie conditionné par la différenciation de classe et de sexe, laquelle ne saurait être naturelle puisqu'elle se construit dans le cadre de rapports de domination ». Hélène BOURDELOIE, « Expressive Digital Media and Social Relations of Gender and Class », in Zlitni S. et Lienard F. (dir.), *La communication électronique en questions*, Peter Lang, 2013, pp. 253-266.

mais qui a la particularité de ne pas autoriser la syndication en RSS, de sorte que tous les billets visuels et textuels doivent être à la fois une production individuelle et une production à propos de soi-même. Comment comprendre cette inversion de tendance *de la « subjectivité-mashup » au sujet identitaire* ? Pour y répondre, nous voudrions partir d'une autre question, celle posée par le sociologue jamaïcain Stuart Hall en guise de titre à l'un de ses articles : « Qui a besoin de l'identité ? ». Le web expressif a facilité les usages, non seulement du point de vue de la *maniabilité technique* mais aussi du point de vue de la *simplicité expressive* : une chose est donner son avis sur la guerre en Irak lors d'un échange avec d'autres internautes, autre chose est s'exprimer sur ce qu'on est. Cette simplicité a favorisé l'arrivée de nouveaux internautes. Mais parce que la porte d'entrée à ce monde connecté était une présentation et une mise en scène de soi, cette simplicité a surtout offert à celles et à ceux qui ont historiquement fait les frais d'un système de représentation dominant – à savoir les minorités politiques (ou subalternes), la possibilité de mettre un terme à leur invisibilité et à leur marginalité.

Pour mieux saisir le type de réponse que les subalternes élaborent pour contrer cet état de fait médiatique, nous nous appuyons sur les recherches ethnographiques menées par Éric Macé sur la télévision française entre 1998 et 2006. Nous nous focalisons donc sur les minorités ethno-raciales d'un pays qui est fort hétérogène du fait des mouvements migratoires postcoloniaux et de la recomposition sociologique qui en résulte, mais qui éprouve des réelles difficultés à se percevoir comme une « société multiculturelle »[558]. Il va sans dire que la périodisation n'est pas arbitraire. Comme l'explique Macé, jusqu'en 1998, les représentations médiatiques se montrent fidèles aux principes et aux valeurs universalistes de la République : prendre en compte leurs particularités ethniques, raciales, culturelles et religieuses des individus constituerait dès lors une menace à l'unité de la Nation. Seulement, c'est justement en occultant ces spécificités que la visibilité de ces minorités se trouve subordonnée à une norme implicite, permettant de mesurer leur écart ou leur déviance. Dans les journaux télévisés comme dans les feuilletons, on procède à leur « hypervisibilisation », mais en l'appuyant sur des stéréotypes. L'année 1998 marque un tournant grâce à l'action militante du *Collectif Égalité* qui à travers une série d'actions – telles le refus de payer la redevance télévisuelle, le dépôt d'une plainte contre le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA), l'irruption lors de la cérémonie des Césars, entend sensibiliser l'opinion publique sur l'extrême homogénéité des représentations médiatiques

558 Éric MACE, « Des « minorités visibles » aux néostéréotypes », *Journal des anthropologues*, Hors-série | 2007, 69-87.(En ligne) : http://journals.openedition.org/jda/2967

nationales. C'est alors que le CSA, alerté par un rapport interne, s'engage dans une politique volontariste d'introduction de la diversité ethnico-culturelle des « minorités visibles »[559]. Mais à défaut de comprendre que la pierre d'achoppement est idéologique, cette politique ne peut déboucher sur un aucun changement véritable. Éric Macé insiste sur la nécessité de doubler l'analyse quantitative de la monstration des minorités par une analyse qualitative à propos du sens que cette présence visuelle recouvre : le problème n'est en effet pas tant l'absence de la « diversité raciale » à l'écran, mais bien l'absence des discriminations ethno-raciales que les minorités subissent[560]. À partir de l'année 2004, se multiplient deux catégories de représentations supposées lutter contre les figurations stéréotypées, mais ne faisant en réalité que renforcer le système de représentation dominant: les contre-stéréotypes et les anti-stéréotypes. Les contre-stéréotypes se définissent à partir d'une monstration inversée, à savoir des blancs non intégrés et des non-blancs parfaitement assimilés aux idéaux culturels et aux comportements économiques de la France de la classe moyenne. Ainsi, Malik Nasri, avocat dans le feuilleton de France 3 *Plus belle la vie* « s'interdit toute référence à une ethnicité singulière, ne faisant jamais de référence culturelle à sa socialisation et à sa trajectoire familiale, sinon de façon négative et pour mieux marquer sa rupture ». De même, la protagoniste du téléfilm *Notable donc coupable* (France 2, 2007), joué par comédienne d'origines algériennes Rachida Brakni, qui dans le téléfilm s'appelle Claire Laris - ce qui lui interdit « toute dimension d'ethnicité autre que celle d'une Française blanche ». Les anti-stéréotypes, quant à eux, transforment les stéréotypes en objet de réflexivité : le cas de Jamel Debbouze et celui de Gad Elmaleh, jouant avec les clichés ethnoraciaux qui les caractérisent, mais ne pouvant jamais dépasser le cadre de l'amusement du dominant, en sont deux illustrations. À partir de ces exemples ethnographiques, on mesure ce qu'on entend par invisibilité médiatique, l'impact que la sous-représentation et la représentation stéréotypée peuvent avoir sur les individus racisés, mais aussi l'immense difficulté à sortir

559 Ces actions sont détaillées dans l'article de Magali NAYRAC, « La question de la représentation des minorités dans les médias, ou le champ médiatique comme révélateur d'enjeux sociopolitiques contemporains », *Cahiers de l'Urmis* (En ligne), 13 | octobre 2011, mis en ligne le 14 octobre 2011, consulté le 22 mai 2021. http://journals.openedition.org/urmis/1054.

560 « Pour ma part, je suggère que l'observation et la mesure du traitement télévisuel différentiel des individus et des groupes en raison de leur appartenance supposée à une catégorie ethnoraciale se fassent sur la base des marqueurs mêmes qui activent ces discriminations dans les pratiques et les représentations. On pourrait ainsi observer, comme il est d'usage dans les pays anglo-saxons, comment les individus « vus comme » des Blancs, des Noirs, des Arabes ou des Asiatiques sont montrés par la télévision, afin de prendre la mesure d'éventuelles disparités de traitement (selon leur distribution dans les genres télévisuels, les rôles principaux et subalternes, les statuts sociaux incarnés etc.) et analyser en quoi ces disparités peuvent être considérées effectivement comme l'expression de discriminations ethnoraciales ». Ibidem. (En ligne: http://journals.openedition.org/urmis/1054).

de ce type de monstration au sein du dispositif télévisuel.

Qui a besoin de l'identité, donc ? Si le concept est à proscrire dans le cadre d'une pensée déconstructiviste, qui lui préfère à juste titre celui de « subjectivité » pour signifier le refus de l'assignation, en revanche il y a une *irréductibilité* du concept sitôt qu'il est compris *depuis la perspective politique de la puissance d'agir de ces acteurs sociaux.* Le basculement à un régime d'énonciation active leur permet de battre en brèche la sous-représentation et la représentation stéréotypée : dans « Nouvelles ethnicités », Hall rappelle que les travailleurs culturels noirs ont dû premièrement disputer *l'accès au droit de représentation*, pour ensuite *contester l'imagerie négative* circulant à propos des personnes noires. Il faut se faire une place dans des espaces représentationnels et discursifs normalisés par l'élaboration d'« une politique culturelle destinée à défier, combattre et si possible transformer les régimes dominants de la représentation »[561]. Le cinéma a été un premier laboratoire : Hall mobilise quelques exemples qui montrent l'importance de la présence de personnes noires sur les écrans de cinéma lorsque les films sont créés par des « black artistes » et portent sur les difficultés rencontrées par les communautés afro-descendantes en Angleterre - comme dans *Handsworth Songs* (Akomfrah, 1988), relatant les journées de révolte dans le quartier de Birmingham à la suite d'un épisode de brutalités policières. Ni déni d'ethnicité, ni contre-stéréotype factice. Mais c'est avec le web expressif que peut se réaliser de plain-pied la réparation des déficits visuels qui ont historiquement structuré le champ de la visibilité politique. La représentation des minorités par les individus appartenant à ces minorités devient en effet systématique en raison de la dimension expressive, induisant un changement considérable dans les formations discursives du fait de l'*investissement positif du terrain de l'identité raciale, sexuelle, culturelle, de genre et de classe*. Je suis certes une subjectivité singulière, mais je me définis également comme femme, comme noire, comme palestinienne, et ces attributs ne sont pas sans déteindre sur la construction que je peux avoir en tant qu'individu. Quel type de réaction puis-je avoir face à un stigmate ou à un contre-stéréotype tels que Macé

561 « La marginalisation de l'expérience noire dans la culture britannique (…) n'était pas fortuite mais résultait d'un ensemble de pratiques politiques et culturelles particulières qui réglaient, gouvernaient et « normalisaient » les espaces représentationnels et discursifs de la société anglaise. Ces espaces définissaient les conditions d'existence d'une politique culturelle destinée à défier, combattre et, si possible, transformer les régimes dominants de la représentation, d'abord dans la musique et la mode, puis dans les formes littéraires, visuelles et cinématographiques. Les Noirs ont généralement été les objets, rarement les sujets, des pratiques de représentation ». HALL Stuart, « Nouvelles ethnicités », *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 400.

les reporte ? Est-il indifférent que je sois blanche ou noire, blanc ou arabe, homme ou femme, employé ou réfugié ? Ainsi que nous l'avons vu avec le concept de « visualisation », nous n'avons jamais affaire à une perception égale pour tout individu, celle-ci dépend des données historiques et sociales des positions que chacun occupe. Il nous semble que c'est seulement en nous montrant attentifs à cette dimension concrète des positions, que nous pouvons poser le problème des effets de l'usage que les minorités font des images signifiantes s'appuyant sur un système de l'identité, une fois qu'elles ont elles-mêmes la possibilité de les façonner.

Des pans entiers de l'expérience sociale des minorités font surface, à travers les publications d'individus qui se transforment par leur existence en porte-bannières d'une cause minoritaire. À la base de ce contre-discours, non plus des mots d'ordres mais bien la prolifération d'*images contre-hégémoniques,* qu'un message écrit et des hashtags viendront accompagner, confirmant la place centrale de celles-ci dans le contre-dispositif non seulement sur les plateformes centrées sur l'image, comme *instagram*, mais aussi sur *facebook* et *twitter* qui sont plutôt des réseaux de la prise de parole. On peut expliquer cette centralité par la nécessité de riposter à une assignation des sujets qui s'est réalisée surtout au moyen d'images stéréotypées, environnement perceptif que l'on peut deviner accablant combien même nous ne ferions pas partie de ces minorités. Mais ce qui nous semble surtout jouer en faveur de la centralité des images, c'est *le corps qui s'affiche sur elles*, socle d'opérations multiples d'assujettissement et de subjectivation, et avant même socle de l'identité. Hall est catégorique : on ne peut pas faire du corps l'objet d'un pur façonnement de pratiques discursives, puisque « c'est précisément le corps, chez l'individu, qui fonctionne comme *le signifiant de la condensation des subjectivités* ». Pour rendre compte des relations complexes qu'entretiennent l'individu, le sujet et le corps, tout comme de la capacité des corps à « interrompre, empêcher et perturber *l'insertion paisible des individus dans les positions de sujet* construites par ces discours », nous allons nous référer à quelques exemples tirés du web expressif en procédant à une sorte de catégorisation des pages personnelles.

1) En premier lieu, nous trouvons les *pages personnelles qui montrent et valorisent le corps en tant que celui-ci fait manifestement signe vers une minorité politique*. C'est ce qu'on pourrait appeler « le corps-identité » : les représentations de soi sont l'occasion de revendiquer son appartenance à une minorité en mettant en avant une coiffure, un accoutrement ou un corps nu facilement identifiables par tous, tels les éléments d'une sémiotique signifiante.

Ce sont les personnalités présentes dans la scène médiatique traditionnelle (télévision, mode et musique) qui ont inauguré la pratique d'une monstration quotidienne du « corps-identité » par le portrait, qui se généralise et se popularise dans le selfie. Les profils instagram des chanteuses américaines Beyoncé et Rihanna ou de la brésilienne Iza, chacun comptant avec des dizaines de millions de followers, ont servi de catalyseur à

Figure 37. Capture d'écran du clip officiel de *BAD BOY* (Yseult), 2020.

Figure 38. Capture d'écran du compte Instagram de Safia NOLIN, 13 août 2019.

l'apparition d'émules affichant leur identité noire et en en faisant un motif de fierté - alors même que dans les deux pays le racisme est un problème structurel[562]. La coiffure par

562 En décembre 2021, le profil de Beyoncé compte 224 millions de followers, celui de Rihanna 113 millions, celui de Iza 14,5 millions.

tressage, la coupe afro, le turban et même la transition capillaire vers le « naturel » deviennent des éléments visuels de plus en plus communs dans le paysage médiatique, au point qu'ils donnent lieu à des travaux originaux comme celui de Laetitia Ky, artiste ivoirienne qui à partir de 2016 publie sur instagram ses « sculptures capillaires »[563]. La chanteuse française Yseult et la chanteuse québécoise Safia Nolin poussent encore plus loin la monstration et la valorisation de leur « corps-identité », puisqu'elles assument à travers les images qu'elles font circuler sur les réseaux ce que le monde du spectacle juge inacceptable voire obscène : des corps gros aux antipodes des standards les moins questionnés de beauté féminine. Les deux femmes font de leur nudité l'objet d'une exploration esthétique sophistiquée, ainsi que le montrent les clips-vidéo de *Corps* (Colin Solal Cardo, 2020), de *Bad Boy* (Thibault-Théodore, 2020) ou de *Lesbian Break-up Song* (*Bien À Vous,* Patricia Lanoie et Jeanne Joly, 2019). Yseult explique lors de la mise en ligne de *Bad boy* que sa démarche était avant tout motivée artistiquement :

> J'voulais qu'ça transpire d'audace, de vulnérabilité, de passion, de sincérité et d'érotisme. J'voulais aller au-delà d'un clip, j'voulais qu'on filme des sensations, des sentiments, du vrai, du brut. J'voulais créer des références inédites. Cette œuvre est une lettre ouverte à l'industrie française, il est encore temps de prendre des risques et d'exciter le regard du public, oui tout est possible lorsqu'un Artiste s'écoute et suit son instinct[564].

Safia Nolin reconnaît quant à elle la dimension inextricablement politique de ce travail visuel, en raison de l'impact qu'il a eu sur la perception d'elle-même :

> Eh oui, je suis toute nue dans mon clip. On voit mes seins, mes fesses, mon pubis, mon poil. On voit les seins, les fesses, le pubis et le poil d'autres fxmmes (*sic*). On voit des corps humains. Ce ne sont pas des corps qui sont là pour être jugés, ou pour être désirables. Ce sont des corps qui sont là pour exister, c'est tout. Le mien, je l'aimais pas vraiment. (…) Puis les journées de tournage de ce clip sont arrivées et j'ai été confrontée à mon désir de vouloir gratter où j'ai peur, d'aller vers ce que je fuis et d'y plonger tête première. (...) Toutes les fxmmes (*sic*) présentes sur le plateau m'ont tellement encouragée à être moi-même. À la deuxième journée de tournage, j'ai senti que quelque chose avait changé en moi. Laissez pas vos mécanismes gagner, regardez mon/nos corps et essayez de les imaginer d'une façon neutre, avec comme fonction d'exister. Respirer, manger, pleurer, pisser, mettre au monde (OU PAS), allaiter (OU PAS), sourire, rire, aimer[565].

563 Laetitia Ky, https://www.instagram.com/laetitiaky/?hl=fr .

564 YSEULT, *BAD BOY (Clip officiel)*, réalisé par Thibault THÉODORE, le 30 octobre 2020 https://www.youtube.com/watch?v=12SFWkBWeHM

565 Safia NOLIN, Post du 12 août 2019, https://www.instagram.com/p/B1G8oKaJ9Xh/. Le clip *Lesbian Break-up Song,* Bien à vous (Patricia Lanoie et Jeanne Joly) x the Womanhood Project, Bonsound, Montréal, 2019, se trouve à l'adresse suivante : *https://vimeo.com/353415712*.

Le retour au profil instagram après ce genre de travail coïncide avec une plus grande liberté de la monstration du corps-identité, nu à présent de tout dispositif d'art. Yseult se montre nue sur beaucoup de clichés, avec une ode à son corps qu'elle apprend à aimer. Safia Nolin publie de son côté des portraits faisant suite à sa participation au projet « Les Audacieuses », porté par une association pour les enfants atteints de cancer, où elle se montre fraîchement rasée. Par un corps dépouillé de *tous* les attributs de la féminité, elle accomplit un pas supplémentaire vers la construction de son corps-identité minoritaire :

> Je sais aussi que y'a plein de monde qui se disait que ça allait être facile (plein de monde incluant moi lol) parce que je travaille fort pour me détacher de l'importance que la société colle à mon apparence physique. Mais ce l'était pas, la veille je me demandais encore pourquoi j'avais pas pris la dernière année pour shredder toutes mes livres de trop avant de me raser la tête, j'aurais pu ressembler à Winona moi too ou encore à Natalie Portman. *C'est la déconstruction de toute une vie*. Je voulais aussi que le monde sache que c'est beau aussi, une grosse avec pas de cheveux. Je regrette rien, je suis vraiment fière pis savez vous quoi? Je me trouve vraiment plus sex osti (*sic*). Je me trouve belle. Pis je ressemble à moé[566].

2) Deuxièmement, nous avons des pages personnelles *qui transforment le corps-identité en instrument d'une « identité agissante»*. Ce concept est forgé par la sociologue Fanny Georges, mais il recouvre dans ses travaux un sens différent. Elle affirme qu'à côté de l'identité déclarative « qui se compose des données saisies directement par l'utilisateur, notamment au cours de la procédure d'inscription au service », l'« identité agissante » est constituée des messages du système à propos de l'activité de l'utilisateur des réseaux et l'« identité calculée » est composée d'un rapport chiffré du système (nombre d'amis ou de groupes, nombre de likes)[567]. Nous employons pour notre part la catégorie de « identité agissante » pour désigner des données publiées par l'internaute lui-même avec l'objectif de montrer les actions réalisées par son corps-identité allant dans le sens de l'affirmation d'une appartenance à cette identité. On se contente plus de rendre visible son corps, de montrer qu'il existe et qu'il a droit à exister dans des coordonnées politiques qui doivent cesser d'être celles du racisme, de la grossophobie, de l'homophobie ou de l'islamophobie. Il faut en outre se rendre visible à travers la lutte contre cette sorte de minorisation politique : les images doublent ainsi les actes politiques et se transforment elles-mêmes en actes contre l'ensemble de ces oppressions. Montrer la quotidienneté de son couple lorsqu'on n'est pas hétérosexuel, montrer sa participation à une marche des fiertés LGTB ou à une manifestation contre les brutalités policières lorsqu'on est soi-même porteur d'un corps-identité sont des pratiques expressives différentes de celles du portrait et du selfie

566 Safia NOLIN, Post du 30 mars 2021, https://www.instagram.com/p/CNDLObNJbLt/

567 Fanny GEORGES, « Représentation de soi et identité numérique. Une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0 », *Réseaux*, 2009/2 (n° 154), pp. 165-193.

dont l'objet est le corps-identité lui-même. Or, il est intéressant d'observer comment la monstration des identités agissantes a été largement favorisée par le web expressif, même pour celles et ceux qui jouissaient d'une visibilité suffisante dans les médias traditionnels. C'est seulement après vingt ans de carrière que Beyoncé commence à assumer des positions politiques telles que sa défense de la cause féministe, son soutien à la communauté afro-descendante de la Nouvelle-Orléans ravagée par l'ouragan Katrina en 2005 (*Formation*, 2016), son enracinement culturel dans les religions africaines (*Lemonade*, 2016), son soutien au mouvement *Black Lives Matter* à travers l'hommage rendu aux Black Panthers Party lors de son exhibition au Super Bowl en 2016, avec une cohorte de danseuses vêtues en cuir, de béret noir et levant le poing – trois signes distinctifs de l'histoire du mouvement. Ces actions sont relayées sur le compte instagram de la chanteuse, comme si la notoriété de celui-ci (il s'agit du 5ème compte le plus suivi au monde) pouvait la protéger contre les invectives éventuelles des producteurs et des maisons discographiques.

Figure 39. A gauche, Black Panther Party members stand in protest outside a New York City courthouse, April 11, 1969. David Fenton / Getty Images. A droite, post de Beyoncé sur son compte Instagram le 8 février 2016.

Un autre exemple est celui de l'actrice brésilienne Nanda Costa, vedette télévisuelle de télénovelas depuis 2006, de ce fait très connue par le public brésilien. Alors qu'elle a esquivé toute question concernant sa sexualité et a même menti quant à la nature de sa relation avec la batteuse Lan Lanh lors d'une interview télévisée, elle décide de faire son coming-out quelques jours après sur son compte instagram. Celui-ci est depuis devenu un

canal de visibilité de la vie du couple : presqu'une publication sur cinq concerne les deux femmes en train de se câliner ou de s'embrasser, on les voit souvent arborer les couleurs du drapeau LGTB sur leurs t-shirt, et c'est sur le compte instagram qu'elles annoncent la venue de deux jumelles dont elles vont être mères. Sous le gouvernement de Bolsonaro, président ouvertement homophobe, les attaques législatives contre la communauté LGTB se sont démultipliées, ce qui a occasionné la nécessité de prises de positions encore plus explicites sur les réseaux sociaux. Ainsi, à propos de la proposition de loi voulant associer la visibilité LGBTI+ dans l'espace public à une « pratique dommageable » ayant une « influence négative » sur les enfants, Nanda Costa affirme sur son compte :

> Nous poursuivons la campagne pour répondre à cette atrocité de manière positive. *Nous voulons remplir les réseaux sociaux de nos moments avec des enfants ou des amis*, montrant à ce Brésil que LGBTI+ n'est pas une pagaille, ni une influence négative. Vous y êtes? *Partagez des photos, vidéos, textes, histoires, etc. avec les hashtags* : #RespectHumanidadeLgbt #AbaixaPL504[568].

Figure 40. Capture d'écran du compte instagram de Nanda COSTA, post du 17 juillet 2020.

On dira que la responsabilité politique de ces individus, jouissant d'une visibilité médiatique, est engagée dans ces exemples et façonne *leur* usage du réseau. Mais la

568 Nanda COSTA, Post du 19 avril 2021, https://www.instagram.com/p/CN2w1jrpR7n/

représentativité des minorités n'est en réalité pas réductible à la participation sur les réseaux de quelques individus. Elle ne peut en effet faire l'objet d'une « délégation », tout au plus d'une « dissémination ». Se multiplient alors les pages personnelles où les prises de positions de la part des corps-identités deviennent de plus en plus communes, façonnant u*n usage possible du réseau* par l'exploitation de son architecture et de ses fonctionnalités (comme le dispositif image-texte-hashtag sur *instagram*), ou encore par son détournement.

3) Ce qui nous amène à une troisième catégorie de pages personnelles, celles qui sont *centrées sur la visibilité et la valorisation d'un « corps-identité en construction »*. Bien qu'il s'agisse d'une pratique du web expressif à part entière, nous n'avons pas affaire dans ce cas à des pages *personnelles* à proprement parler, dans la mesure où les publications n'émanent pas d'une seule personne et surtout ne présentent pas du contenu visuel et textuel à propos d'une même personne. Il s'agit davantage de « communautés du corps-identité », l'objectif étant de réussir une transformation du regard que l'on porte sur le corps assujetti grâce à une opération de ciblage, de segmentation et d'analyse sémiotiques de l'assujettissement. Nous allons citer quelques exemples pour donner une idée plus précise de cette démarche expressive et des visées politiques qui l'animent. Le compte instagram *Grombre* - contraction de « gray » et d'« ombre », a été créé en 2016 par Martha Truslow Smith, graphiste américaine confrontée depuis l'âge de 14 ans à l'apparition de cheveux gris sur son cuir chevelu. Or, c'est pour briser le mythe d'une dépigmentation qui surviendrait seulement à la vieillesse, pour cesser de mettre la vieillesse au ban du paysage médiatique, et d'une manière générale pour bousculer les diktats de la beauté féminine qu'elle commence à publier des selfies avec sa crinière grise. Elle sollicite dans le même temps d'autres femmes qui sont de plus en plus nombreuses à lui faire parvenir des images de leur transition capillaire. Un texte accompagne les clichés, qui a une valeur de commentaire sur l'image publiée : il s'agit le plus souvent du témoignage sur leur soudaine prise de conscience du poids que les normes de beauté avaient sur la perception d'elles-mêmes et sur ses répercussions au quotidien. Comptant avec 233k abonnés en 2021, dont la grande majorité (mais pas l'exclusivité) sont des femmes, le compte regorge d'images contre-hégémoniques qui normalisent le phénomène de la canitie en le rendant visible (surtout à des hommes qui ne pensaient pas possible qu'une femme à 25 ans pût avoir des cheveux blancs), qui inspirent du courage à des femmes ayant peut-être plus de mal à se délivrer du poids des normes esthétiques, et qui essaient de re-sémantiser le phénomène (Est-on sûr que la canitie soit « prématurée » ? Ne peut-on pas qualifier les cheveux gris

d'« argentés » (*silver*) ?). Sur le même modèle que *Grombre*, des pages dédiées à la pilosité féminine, aux rondeurs et aux vergetures viennent prendre la place des comptes personnels[569]. Nous pensons que c'est cette dissociation entre l'identité individuelle et le corps-identité qui à la fois cristallise le plus efficacement les assignations-sujet et parvient à les dépasser : par la répétition du même motif qui invisibilise ou marginalise les corps, les individus l'investissent de façon à faire collectivement barrage au « sujet » qui les guette. Ils.elles s'arrogent le droit de définir eux.elles-mêmes les caractéristiques de leur corps-identité au lieu de se trouver cadenassé.e.s dans une identité-cage. Une femme est-elle moins « femme » si elle n'est pas jeune, mince et bien épilée ? Et si non, qu'est-ce qu'une femme ?

Figure 41. Capture d'écran du compte Instagram de *Grombre* : https://www.instagram.com/grombre/?hl=fr

4) Une quatrième et dernière catégorie de pages personnelles pourrait concerner *les pages d'individus qui font de cette réflexion sur l'identité la matière première de leur corps-identité*. Il s'agit de pages qui répondent en tout et pour tout aux critères du paradigme individuel du web expressif, mais dont l'identité n'est plus saisissable à partir des caractéristiques fixes

569 Nous pouvons citer @ladypithair (https://www.instagram.com/ladypithair/), @stretchmarks__ (https://www.instagram.com/stretchmarks__/).

de l'assujettissement social. Une certaine fluidité vient prendre la place de la fixité molaire des sujets, qui rend les positions proprement inassignables. Nous ne pouvons dire si la personne dont nous visitons le profil est homme ou femme, française ou sénégalaise, musulmane ou athée, hétérosexuelle ou lesbienne, car tous les indices visuels et textuels brouillent les pistes, interrogeant de la sorte le bien-fondé de ces partages. Les images publiées sur les réseaux sociaux par ces individus sont en effet à l'image de leurs corps, à savoir *mouvantes*, car elles jouent avec les codes signifiants de la sémiologie dominante en créant volontairement un flou par un mélange des styles. Le compte instagram de la chanteur.se brésilien.ne Pabblo Vittar - icône LGTB qui compte avec 12 millions d'abonnés, nous en fournit un parfait exemple. Pabblo Vittar est le nom de scène choisi par Phabullo Rodrigues da Silva en raison du caractère facilement identifiable comme masculin du prénom « Pablo » en Amérique latine. Les clichés qui le.la représentent ne permettent pas davantage d'affirmer une identité de genre. La plupart des images du profil sont en effet des portraits professionnels qui la représentent avec les traits physiques et les postures iconiques de la parfaite *diva* : une longue chevelure, un maquillage marqué et du vernis à ongles, des longs cils et des lèvres pulpeuses, un fessier rebondi, une attitude systématiquement libidinale, vêtue qu'elle est de bas résille, de bodys moulants et étincelants, de jupe en cuir et de cuissardes, de talons aiguilles, sortant de la piscine ou sous sa douche. Nous sommes dans la pure projection des fantasmes masculins sur le corps féminin lorsqu'ils rencontrent les fantasmes populaires sur une vie aisée à Miami - les deux étant particulièrement enracinés dans l'imaginaire collectif au Brésil. Mais il suffit d'observer plus attentivement ces images pour remarquer quelques détails qui mettent à mal ces stéréotypes : d'une part, les portraits pris de face révèlent des attributs masculins comme la protubérance au niveau des organes sexuels et l'absence de poitrine ; de l'autre, lorsque Pabblo Vittar affiche fièrement une large poitrine, le travail de post-production avec des filtres instagram est patent. De plus, à côté de ces clichés professionnels, nombreux sont les selfies que l'artiste publie où il se montre sans maquillage, cheveux courts, doté une musculature indéniablement masculine, tout en conservant les allures et les expressions sensuelles de la féminité. Bref, l'univers de la drag queer que l'artiste découvre à ses 17 ans déteint sur les images qu'il/elle confectionne pour assurer une juste expression du soi. Juste, c'est-à-dire : ironique quant à l'assignation des sujets et semant le trouble grâce à sa multi-assignation. Une telle démarche a indirectement inspiré la création d'autres pages personnelles, en œuvrant à un climat favorable à leur réception, soient-elles de personnalités issues du monde du spectacle comme la chanteuse Majur, ou des travailleur.ses trans telles la thérapeute Gabe/Sabine

Figure 42. Captures d'écran du compte Instagram de Pabblo VITTAR, posts du 22 novembre 2019, 26 mai 2020 et 24 décembre 2019.

Passarelli[570]. Mais il serait faux de croire que ce jeu sur les assignations concerne seulement les « troubles dans le genre » : de la même manière que Butler a déduit de la « performativité de genre » des drag queer, une performativité de genre des cis et des hétérosexuels, on pourrait de la même postuler une « performativité de l'identité » qui vaut pour toutes les minorités[571]. Performer le rôle qui nous est assigné socialement signifie bâtir son corps-identité à partir des traits de l'identité assujettie, se servir des clichés d'une sémiologie dominante disponible en termes de modèles subjectifs et d'esthétique d'images, *mais surtout* maintenir ces identités à un écart ironique, ne croyant pas un seul instant qu'elles puissent aller de soi, être naturelles ou même naturalisables. Alors que la troisième catégorie de pages personnelles était trans-personnelle, l'on pourrait dire de cette quatrième qu'elle est *trans-identitaire,* si on entend par-là la construction d'un « corps-discours » qui en récusant toutes les formes d'assujettissement, pointe néanmoins en direction d'une *nouvelle identité qui a besoin comme telle d'être identifiée et reconnue* (« Oui, je suis trans »). [572].

L'identité comme position discursive: identification et reconnaissance

Cette dernière catégorie nous éclaire rétrospectivement sur toutes les autres, car elle nous renseigne sur le sens à donner à l'identité dans l'expression « corps-identité ». Disons-le clairement: si nous nous sommes prononcés en faveur de son maintien depuis la perspective politique d'une puissance d'agir des minorités, si nous avons fourni une lecture du phénomène du web expressif sous l'angle de l'identité, c'est bien parce que nous

570 Les trois pages instagram sur lesquelles nous nous appuyons sont celles de Pabblo VITTAR (11,8m d'abonnés en juin 2021): https://www.instagram.com/pabllovittar/?hl=fr, celle de MAJUR (292k d'abonnés en juin 2021) https://www.instagram.com/majur/?hl=fr et celle de Gabe/Sabine PASSARELI (7534 abonnés en juin 2021) https://www.instagram.com/sororcuir/.

571 « En imitant le genre, le drag relève implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence ». Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, *op. cit*., p. 261.

572 Nous défendons l'hypothèse que ce sont les images produites et publiées par ces individus qui sont à la base du corps-discours : dans le cadre d'une démarche expressiviste, le corps est exhibé pour qu'à travers les images qui le font exister publiquement l'on puisse admettre et faire admettre une identité et une vie *autres*. Toutefois, il importe de préciser que les images ont parfois besoin d'un discours qui puisse accompagner la compréhension d'une nouvelle identité par tous. Le travail de la youtubeuse Natalie WYNN, plus connue sous l'alias *Contrapoints* qui donne nom à sa chaîne, est à notre sens exemplaire d'une pédagogie du contre-discours. Ancien chargé de cours au Département de philosophie de l'université Northwestern de Chicago, il se sert des outils conceptuels de la philosophie politique et de la sociologie pour vulgariser et répondre aux positions politiques de la droite ultra-libérale. Après sa transition en tant que femme transgenre, nombreuses sont les vidéos qui portent sur la performativité de genre (maquillage, chirurgie esthétique, perception de soi). Les réseaux sociaux où elle s'exprime et est le plus suivie sont sans surprise les réseaux à dominante langagière: 1,35 million sur Youtube, 472k sur twitter et seulement 256k sur instagram en juin 2021 : https://www.youtube.com/user/contrapoints, https://twitter.com/contrapoints?lang=fr, https://www.instagram.com/contrapoints/?hl=fr.

pensons qu'il ne suffit pas de remplacer « identité » par « subjectivité » pour que soudain disparaissent le racisme, le sexisme, la transphobie ou l'islamophobie. Les pages personnelles que nous avons analysées montrent qu'il est souvent nécessaire se nommer et se rendre visible à partir des assignations sociales pour qu'éclatent au grand jour les oppressions matérialisées sur les images, soit par invisibilisation soit par hyper-visibilisation stéréotypée. Mais de l'autre côté, loin de nous de penser que ces identités soient un quelconque point d'arrivée. Nous risquerions en effet d'accepter l'essentialisme qui emprisonne les subjectivités, tout en pensant naïvement lutter contre lui. C'est sur ce point précis que les textes de Hall apportent un éclairage décisif. Il n'est nullement question, dit-il, de revenir à une notion simple et transparente de l'identité telle que Locke a pu l'élaborer dans le cadre d'une philosophie du sujet issue du cartésianisme. Cela serait nier la manière dont cet appareil conceptuel est venu se greffer à l'exercice d'un pouvoir colonial et sexiste. En citant Ernesto Laclau, Hall rappelle que « la constitution de l'identité est toujours basée sur une exclusion et sur l'établissement d'une hiérarchie violente entre les deux pôles résultants », sans compter que seules les catégories minorisées sont dénotées, alors que blanc/homme/cisgenre sont des termes équivalents d'« être humain ». Si la formulation naturaliste de l'identité vise à masquer les opérations de pouvoir qui s'exercent à travers lui[573], la bonne manière de le mobiliser - tant par les acteurs d'une politique culturelle minoritaire que par les chercheurs qui s'intéressent aux nouvelles pratiques énonciatives de ces minorités, sur le web ou sur tout autre support - sera donc celle qui en fera ressortir la dimension *non essentialiste*, purement *stratégique et positionnelle.*

Pour éclairer ces indications fournies en vue de l'élaboration d'une « théorie de la pratique discursive », il nous faut mettre au point le choix des termes employés par Hall. Commençons par celui de *position*. En se refaisant au travail d'historisation du sujet chez Foucault, Hall salue le décentrement que le philosophe fait subir au concept au lieu de sa simple abolition, dans la mesure où c'est forcément à l'intérieur du discours qu'une bataille contre les effets de ce discours peut être menée. La « position » est l'un des résultats de ce décentrement. Elle indique la place que l'individu est amené à occuper en

573 Hall affirme que l'identité est un « concept sous rature » : « Contrairement aux critiques qui visent à remplacer des concepts inadéquats par des concepts « plus exacts », ou qui aspirent à produire un savoir positif, l'approche déconstructiviste entend placer les concepts clé « sous rature ». Cela signifie que ces concepts cessent d'être pertinents, et qu'il n'est plus utile de penser à partir d'eux sous leur forme originale. Comme ils n'ont pas été dialectiquement dépassés, et qu'il n'existe pas de concepts radicalement différents à même de les remplacer, nous sommes toutefois obligés de continuer à penser à partir d'eux. (…) L'identité est un concept de ce type – il opère « sous rature », dans l'intervalle entre émergence et renversement ». HALL Stuart, « Qui a besoin de l' « identité » ? », *op. cit* , p. 376.

raison d'*opérations discursives* qui le construisent en tant que sujet (à côté bien sûr *d'opérations non discursives* telles que l'enfermement, la médication, l'exploitation domestique etc.). Si la différence entre l'individu-sujet et la position-sujet est de la première importance, Hall regrette que Foucault n'ait pas assez explicité la manière dont *positions sociales et positions discursives interagissent*. Premièrement, parce que le philosophe ne nomme pas les instances politiques et économiques au soubassement d'une telle distribution des positions (à savoir le colonialisme, le patriarcat et le capitalisme) : « Pourquoi certains individus occupent certaines positions plutôt que d'autres ? » demande-t-il. Ensuite, parce qu'il manque dans la partie archéologique du travail de Foucault une distinction suffisamment marquée entre les positions discursives et les capacités individuelles à les occuper (« les positions discursives du sujet deviennent des catégories *a priori* que les individus semblent occuper *de manière non problématique* », affirme-t-il), et donc une réflexion sur la manière dont ces positions peuvent donner lieu à des formes de résistance à l'assujettissement. De l'interpellation à la constitution des sujets, il y a en effet un « fossé théorique » qu'il faut combler :

> (Il faudrait) définir théoriquement les mécanismes par lesquels les individus comme sujets s'identifient (ou non) aux « positions » qu'ils sont appelés à occuper, la manière dont *ils façonnent, stylisent, produisent et « performent » ces positions*, et la raison pour laquelle ils ne le font jamais totalement et une fois pour toutes, ou ne le font pas du tout, ou sont pris dans un processus permanent de lutte, et *résistent, négocient et adaptent* les règles normatives et régulatrices auxquels ils sont confrontés et par rapport auxquelles ils se régulent eux-mêmes[574].

C'est seulement lors du tournant éthique, notamment à travers le thème du « rapport à soi », que l'occupation (réussie ou manquée – mais surtout manquée) des positions discursives fait l'objet d'un questionnement à part entière chez Foucault.

Hall préfère quant à lui éclairer le rapport des individus à leur position à partir de la pratique discursive que ceux-ci mettent en place pour la « performer ». Il s'agit de *l'identification* (ou *identité positionnelle),* processus de construction de soi jamais achevé, qui en dépit des « ressources matérielles et symboliques nécessaires à son maintien » (à savoir l'ensemble de discours déjà tout prêts pour signifier ces identités) se situe pour les individus concernés dans la plus parfaite contingence. La meilleure manière de cerner cette opération est de se placer au niveau des politiques culturelles des minorités, et plus précisément au niveau d'une *politique des représentations* – ce que Hall fait dans

574 Ibidem, p.394.

« Nouvelles ethnicités » déjà à propos du cinéma noir des années 1990. Lorsque Beyoncé, Rihanna, Iza, Pabblo Vittar, Yseult ou n'importe quel autre individu assujetti publie un selfie sur les réseaux lui permettant d'exister, de s'exprimer et de s'affirmer, il/elle n'est pas en train de fournir la représentation d'une réalité qui existerait comme telle en dehors de l'image. L'identité noire, trans, lesbienne, de la femme grosse ou de la femme aux cheveux gris n'existe pas avant et indépendamment de l'acte de représentation de soi qui se matérialise sur l'image, et de l'acte de publication qui commence à la faire exister socialement. Ce qui signifie que les représentations ne sont pas *mimétiques ou réflexives,* mais bien *constitutives* de l'identité : *je m'identifie* à la représentation que je suis en train de créer de moi-même, je suis donc à même d'effectuer la distinction entre moi et cette représentation, entre moi et la position discursive que j'adopte, je suis à même de saisir le degré de performativité de mon identité dans ma pratique discursive. Les conséquences d'un tel changement de paradigme de la représentation à la fois sur le concept d'identité et sur une politique de l'identité sont multiples :

1) Alors que les discours sur l'identité organique se raccrochent à une origine, à une nature, à un passé mythique qui les fonde et les légitime, comme c'est par exemple le cas pour la naturalisation du racisme chez Gobineau, l'identité positionnelle se pose « la question de l'utilisation des ressources de l'histoire, du langage et de la culture », les engage dans un « processus du devenir plutôt que de l'être », et est tournée de ce fait vers une *identité projective* :

> Non pas qui sommes-nous ? Ou d'où venons-nous ? Mais plutôt qu'allons-nous devenir, comment sommes-nous représentés et comment cela peut-il influencer la manière dont nous nous représentons nous-mêmes ?[575]

2) Pour cette raison, les pratiques discursives de l'identification ne tombent pas dans le piège du contre-stéréotype et de l'anti-stéréotype. Il n'est pas question de renverser les clichés en en proposant d'autres, ni de s'appuyer sur les clichés qui circulent à propos de son identité organique pour s'en moquer, ni encore moins de nier son ethnicité, sa sexualité, son identité de genre. Il s'agit plutôt de s'emparer des cases de l'assujettissement pour en reformuler radicalement le sens et le contenu. C'est aux individus visés par les discours racistes, homophobes, transphobes, sexistes, *et à eux seulement*, qu'il revient de dire ce qu'est être trans, lesbienne, femme et de quels éléments cette identité se compose pour chacun d'entre eux. Hall nomme ce travail « une lutte pour les positionnalités », avec les commentaires suivants :

575 Ibidem, p. 380.

> Il n'est plus possible de fonder la politique noire sur *une simple stratégie de renversement*, en mettant à la place de l'ancien méchant sujet blanc essentiel le nouveau sujet Noir essentiellement bon. Cette formulation peut sembler menacer d'effondrement tout un monde politique. Mais on peut l'accueillir aussi avec un énorme soulagement (…). Après tout, c*'est l'un des principes de base du racisme que de dire qu' « on ne peut pas les différencier car ils se ressemblent tous ».*
>
> La fin du sujet Noir essentiel est de plus en plus débattue, mais ses conséquences politiques n'ont pas toujours été pleinement mesurées. Ce qui est en cause ici, c'est l a *reconnaissance de l'extraordinaire diversité des positions subjectives, des expériences sociales et des identités culturelles* qui composent la catégorie « noire »[576].

Une stratégie de renversement est contre-productive car en se représentant soi-même à partir de caractéristiques fixes, l'on accepte le principe de l'assujettissement qui nous opprime, le *rabattement des individus sur les positions* et leur *homogénéisation*. La politique des représentations à l'œuvre dans le processus d'identification se préoccupera au contraire de restituer, dans la distance prise avec les images, la complexité des situations, des positions et des individus.

3) Alors que le discours sur l'identité organique veut *subsumer* les différences entre individus singuliers sous une catégorie marquée par une unité fondatrice mais aussi par une clôture excluant tou.te.s celles.ceux qui ne répondent pas aux critères d'une identité donnée, les processus d'identification sont quant à eux ouverts à des types de subjectivations multiples, transversales et connectives, ce qui arrive dans le cas des pratiques intersectionnelles. On ne peut postuler *une* identité « femme » et bâtir une politique féministe centrée sur le droit à travailler et être autonome financièrement, parce que ce faisant on est en train d'exclure les femmes noires qui ont de tout temps travaillé. Cette critique, portée dans les années 1970 par le Black feminism (Michele Wallace, bell hooks, Angela Davis pour ne citer qu'elles), est susceptible de recevoir une compréhension nouvelle lorsqu'on la déplace sur le terrain des représentations. En effet, aucune des images du corps-identité n'a vocation à créer *la représentation adéquate* de l'être trans/grosse/noir etc.

À travers l'identification, les individus ne finissent jamais par coïncider avec leurs positions discursives. L'identification est un processus *fictionnel*, assurant une narration et un ensemble de représentations dont on sait d'emblée qu'elles sont construites soit sur un idéal non avéré soit sur une projection non exclusive d'autres représentations. Or, nous dit Hall, cela « ne diminue pas pour autant son efficacité discursive, matérielle ou

576 Stuart HALL, « Nouvelles ethnicités », op .cit., pp. 403-404.

politique » : le détour par le système de la représentation ne comporte pas nécessairement une coupure avec « puissance d'agir » (*agency*). Et c'est ici que l'on en vient à la *dimension stratégique du concept d'identité*. On a tendance à penser que si les individus se servent des outils d'expression à leur disposition pour instruire une pratique discursive à la première personne, c'est parce qu'ils éprouvent le besoin de faire reconnaître leur corps-identité par les autres. Et on a généralement tendance à penser que les « autres » sont l'ensemble des personnes étrangères à cette identité en construction par lesquelles on souhaite être compris. Ainsi, dans un article qui mesure l'importance de la visibilité depuis l'existence d'une « scène médiatisée », le sociologue Olivier Voirol explique que la création d'espaces médiatiques alternatifs a donné lieu à des « luttes pour la visibilité » dont l'objectif était l'inclusion de ces minorités invisibilisées dans l'espace de la société civile. En reprenant les analyses de Axel Hönneth à propos du « besoin de reconnaissance », Voirol pointe en direction des difficultés que ces acteurs sociaux rencontrent : d'une part, le fait que la présence visuelle n'est pas à elle seule garante de reconnaissance, qu'il peut donc ne pas y avoir de lien de cause à effet entre la conquête de la visibilité médiatique et l'acceptation des corps-identité ; de l'autre, que la relation aux médias de ces individus « suppose le développement de *stratégies d'apparence* basées sur des "compétences communicationnelles" » qu'ils ne possèdent pas forcément[577]. Or, par-delà les importantes remarques de cet article, qui offre un cadre général de problématisation du phénomène de la visibilité sociale, nous éprouvons une grande difficulté à en accepter l'hypothèse. Certes, les minorités politiques sont contraintes de mener une lutte au niveau des représentations et des significations pour obtenir des gains sur le terrain des droits et des conditions matérielles d'existence. C'est dans cette lutte que les images peuvent d'ailleurs s'avérer efficaces, en faisant accepter l'existence de certains phénomènes comme l'homosexualité, la pilosité féminine ou la transidentité de genre. Mais une trop grande importance nous semble accordée à la reconnaissance par l'autre, qui fait passer au deuxième plan (voire sous silence) la « reconnaissance » par les individus engagés dans le même processus de construction identitaire[578]. C'est là occulter que cette lutte pour l'inclusion ne peut advenir que sous la pression d'une politique qui ne peut pas être menée

577 « On sait que les acteurs sociaux qui vivent sous l'emprise du stigmate et de la catégorisation négative sont peu portés à apparaître en s'affichant au grand jour au sein d'un ordre social et symbolique qui les condamne habituellement au silence et à la dévalorisation », Olivier VOIROL, « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique », *Réseaux*, 2005/1-2 (n° 129-130), p. 89-121. (En ligne): https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2005-1-page-89.htm

578 Olivier VOIROL, « Luttes pour la reconnaissance », dans, Olivier Fillieule éd., *Dictionnaire des mouvements sociaux,* Paris, Presses de Sciences Po, « Références », 2020, p. 350-357. (En ligne https://www.cairn.info/dictionnaire-des-mouvements-sociaux–_9782724623550-page-350.htm).

depuis la cellule atomisée de l'individu, qui résulte de la construction d'*identités collectives*. C'est le deuxième sens que couvre le terme d'« identification » tel qu'il est employé dans le langage ordinaire, à savoir : « la reconnaissance de caractéristiques ou d'une origine communes *avec une autre personne, avec un groupe* – ou avec un idéal », ainsi que « l'aboutissement naturel *de la solidarité et de l'allégeance établies sur ce fondement* ». Chez Hall, une politique de l'identité positionnelle ne peut évidemment pas couvrir le sens ordinaire de l'identification, pour toutes les raisons que l'on a énumérées. Mais, quand bien même on ne renoncerait pas à une politique qui se réalise dans et par la différence, qui refuse les nouveaux clichés et les nouvelles exclusions, il y a la nécessité de construire des formes de solidarité et d'identification *qui rendent la lutte et la résistance possibles.* Si l'on applique cette exigence au domaine de la pratique discursive des représentations visuelles, nous pensons que la création de représentations du soi et leur partage dans les pages personnelles du web expressif visent en premier lieu la création de communautés des corps-identité résistant aux assignations et luttant pour une reconnaissance civique, sociale et même esthétique. Lorsque un corps s'expose et s'affirme en tant que corps d'une minorité noire, d'une minorité trans, lesbienne, aux cheveux blancs (ou en tant que corps de toutes ces minorités ensemble), il est consciemment en train de tendre la main à d'autres individus dont le corps est minorisé de la même manière, il est en train de parler à des jeunes dont l'identité est en construction et qui n'ont peut-être jamais vu dans l'espace public de leur petit village un transgenre, qui peuvent s'identifier avec ce modèle subjectif jusque lors indisponible. Comme nous l'avons vu avec les exemples de pages personnelles cités, l'inspiration directe ou indirecte d'une page personnelle pour d'autres pages portant sur la même construction identitaire, la multiplication de pages mettant en exergue les éléments donnant lieu à une minoration, à une stéréotypie ou à une invisibilisation, ou encore la pratique signifiante des hashtags qui relie ces pages entre elles sont quelques-unes des opérations stratégiques possibles d'une politique des représentations hétérogène et inclusive des corps-identité. Si on reprend la terminologie de Farocki, l'on dira qu'il s'agit d'images signifiantes *et* opératoires. D'une part, parce que la possibilité offerte par le web expressif de créer des représentations de soi-même *construit ce « soi » en même temps qu'un « nous »*. De la même manière que l'identification à une identité se fait au moyen d'une image, l'identification de plusieurs subjectivités entre elles advient au moyen d'une image signifiant cette identité. D'autre part, parce que les résultats micropolitiques de ces pratiques expressives – à savoir la prise de conscience de son identité minorisée et la construction de communautés récusant la sémiologie dominante, dépassent les résultats réalisés par les productions cinématographiques des

black artists mentionnés dans le texte de Hall, en raison de la fin des limitations de distribution et de visionnage inhérentes au dispositif cinématographique.

B) La fabrique du *x gaze* : scène et coulisses de la post-pornographie

Un genre cinématographique a toutefois réussi à migrer avec succès sur le petit écran des téléviseurs puis des ordinateurs, générant sur la toile un trafic de visiteurs tel qu'on en arrive à oublier toute trace de son rapide et discret passage en salle au milieu des années 1970. Il s'agit du pornographique ou « film X ». Sa définition n'est pas aisée, tant les contours de la sphère érotique et sa différence avec le pornographique sont relatifs à ce qu'une société donnée évalue comme étant « obscène » à partir de ses « bonnes mœurs ». L'on peut avancer néanmoins qu'un film X met toujours en scène des corps nus et des pratiques sexuelles explicites avec l'objectif de produire une excitation chez le spectateur. Si l'on se souvient des remarques de Daney à propos la vidéo, l'on dira qu'il n'y a donc dans ce succès du pornographique sur les supports électronique et numérique rien de vraiment surprenant : le régime du « visuel », contrairement au régime de l'« image », se caractérise justement par le fait de ne rien cacher, de ne laisser subsister aucune trace de virtualité et par la mise en branle d'un schéma sensori-moteur dont l'excitation sexuelle est le comble. Vidéo et film X seraient l'endroit et l'envers de la médaille, voire le film X l'aboutissement ultime du visuel. Que les images télévisuelles soient comparées chez Daney à du pornographique dit quelque chose à propos de ces images certes, mais dit aussi à propos du pornographique : en l'occurrence qu'on ne saurait en faire de l'art, que son appartenance au cinéma en qualité de genre - à côté du thriller, du drame ou de la comédie musicale, relève d'une profonde méprise soit sur le cinéma, soit sur le film X, soit sur les deux à la fois. Nombreux sont les théoriciens du cinéma, et plus récemment de la branche des études culturelles nommée *Porn Studies*, qui se sont évertués à montrer au contraire que le pornographique possède une forte dimension esthétique : en 1973, Ralp Blumenthal invente le concept de « porno chic » pour désigner une production pornographique haut de gamme, avec des réalisateurs tel Andrew Blake et des longs métrages tels *Gorge profonde* (1971) et *The Devil in Miss Jones* (1973) qui soignent le rendu esthétique sur l'image – et qui sont généralement très onéreux [579]; Linda Williams

579 Ralph BLUMENTHAL, "Hard-core" grows fashionable– and very profitable », *New York Times,* January 21, 1973, p. 28 https://www.nytimes.com/1973/01/21/archives/pornochic-hardcore-grows-fashionableand-very-profitable.html

consacre un ouvrage important (*Hard core : Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible",* 1989) à la co-émergence du cinématographe et du pornographique, en montrant que les appareils techniques d'enregistrement traquaient la mécanique des corps et du désir en vue d'une *scientia sexualis*[580] ; Julien Servois, dans *Le cinéma pornographique* (2009), défend quant à lui l'idée d'un travail minutieux sur le scénario, le jeu d'acteurs, les lumières, et surtout sur la mise en scène des corps, notamment lors du *cum shot* pour parvenir à capturer une éphémère éjaculation masculine[581]. Or, tout en reconnaissant l'importance de ce travail de réévaluation du film X à l'aune d'une critériologie évolutive, notre intérêt pour le pornographique dans le cadre de la présente étude se situe résolument ailleurs. En effet, parce qu'il a trait aux images mais aussi aux fantasmes, et donc à une production du sujet qui s'enracine jusqu'aux viscères du libidinal, *le film X révèle le plus parfaitement l'état de domestication des subjectivités par une imagerie empreinte de sexisme, de racisme et de classisme*. Par ailleurs, les pratiques de consommation du film X ayant beaucoup évolué, le pornographique devient avec internet un phénomène social massif du fait de son accessibilité et de sa gratuité : des plateformes comme *Xvidéos* et *PornHub* génèrent autant de trafic que *instagram*, *facebook* et *twitter*. En partant de ce double constat qualitatif et quantitatif, il apparaît clairement que nous ne pouvons tout simplement pas éluder le pornographique. La question que nous devons poser sera alors celle d'une subversion possible d'un genre qui semble incarner toutes les oppressions contre les femmes, et qui se réaliserait *à même les images* – au niveau des corps, des scénarii et des pratiques sexuelles exhibées, comme *dans les appareils de production et de distribution* du film X. En effet, contrairement à ce qu'on pourrait penser depuis la posture qui est aujourd'hui la nôtre sur l'évidence de la libération sexuelle, aucune de ces deux questions ne reçoit de réponse simple. Premièrement, que le sexe aille de pair avec une émancipation féminine, voilà qui a sonné longtemps comme un pur paradoxe : le pornographique ne peut que renforcer un système de domination existant. Ensuite, que la production et la distribution se soient enfin affranchies de la prospère « industrie du porno » grâce aux « tubes » (plateformes numériques dédiées au X) n'a pas nécessairement débouché sur une imagerie alternative. Loin de là : après un léger décloisonnement des patterns du genre sur quelques plateformes collaboratives, le film X amateur et *peer to peer* correspond au retour en force des corps stéréotypés, à une précarisation croissante des actrices, à une surenchère des pratiques violentes et à un flux de scènes courtes et déscénarisées sans intérêt esthétique (les « gonzos »). Au lieu de feindre ignorer cette

580 Linda WILLIAMS, *Hard core : Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible",* Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1999.

581 Julien SERVOIS, *Le cinéma pornographique,* Paris, Vrin, 2009.

complexité, nous allons tenter de l'explorer pour esquisser les contours d'une « vidéopoïèse pornographique » possible, qui se réaliserait par le dépassement de l'hétéronormativité et du « *male gaze* » qui lui est associé.

Féminisme pro-sexe et pornographie féministe

Après une décennie de relative unité pour la conquête d'une égalité civile et sociale entre les deux sexes, le mouvement féministe des États-Unis et d'Europe est marqué à la fin des années 1970 par une série de conflits portant sur la recherche d'une identité de la femme susceptible de la constituer en sujet politique. Un débat particulièrement âpre s'engage autour de la sexualité - thème déjà central de la « deuxième vague féministe »[582], qui se cristallise dans les représentations des corps et des pratiques sexuelles du film X. Accompagnant le mouvement de libération des femmes vis-à-vis des tabous de la société patriarcale prônée par les féministes elles-mêmes (autorisation de la pilule contraceptive et de l'IVG), divers pays avaient en effet procédé à la dépénalisation du pornographique entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1970 : aux États-Unis, les tribunaux décident d'institutionnaliser la différence entre prostitution et pornographie à partir de la dimension représentative des actes sexuels dans les films; en France, Giscard d'Estaing met fin à la censure en 1974 (bien que dès l'année suivante il impose la classification X, le « ixage », avec interdiction d'accès aux mineurs dans les salles de cinéma dédiées). Alors que sa consommation avait eu lieu dans les clubs masculins, dans les bordels et dans l'arrière-fond des boutiques érotiques depuis l'invention du cinématographe, le film X sort désormais en salle et une cérémonie est même organisée en marge du festival de Cannes décernant à réalisateurs et actrices le « Hot d'or »[583].

C'est face à cette banalisation du contenu pornographique et à sa normalisation dans le paysage médiatique qu'une branche du féminisme s'insurge. Il s'agit du féminisme « radical » américain, dont les figures de proue sont l'écrivaine Andrea Dworkin et la juriste Catharine Mackinnon. Autour d'elles s'organise une bataille politico-juridique qui

582 On nomme « deuxième vague féministe », le féminisme à partir des années 1960 dans les pays développés. Elle fait suite à une « première vague » qui couvre un siècle de luttes concentrée surtout sur le droit au vote et les droits civiques qui va de 1850 à 1945. La deuxième vague est, quant à elle, focalisée sur les questions de sexualité, de la place de la femme dans la famille, du travail domestique non rémunéré, des violences conjugales et du viol. cf. Michèle RIOT-SARCEY, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2008.

583 Le « Hot d'or » naît à l'initiative du magazine français Hot Vidéo. Il s'agit d'une cérémonie pour récompenser les meilleurs films pornographiques, et qui de 1992 à 2001 s'est tenue à Cannes durant mais en marge du Festival de Cannes.

débute avec la création de groupes de piquet contre la diffusion de films (le plus célèbre étant le *Women Against Violence in Pornography and the Media* fondé en 1976) et qui s'achève par l'adoption de l'ordonnance qu'elles rédigent en 1983 par le Canada (le décret Butler, 1992)[584]. L'argumentaire déployé par les abolitionnistes est simple. La sexualisation des corps porte la marque non ambiguë d'un pouvoir hétérosexiste : la femme est en effet objectifiée par le désir masculin et consommée lors de l'acte sexuel, ce qui double le schème de domination et de contrôle qui s'exerce sur elle et sur son corps socialement. En outre, son appropriation dans le cadre de la famille bourgeoise achève le processus de spoliation de sa puissance politique : reléguée à son rôle reproducteur, c'est son corps tout entier, et non plus seulement sa force de travail, qui est subsumé par le mode de production capitaliste. Déjà omniprésente dans la publicité et à la télévision, la subordination sexuelle, politique et économique de la femme est portée dans le film pornographique à son paroxysme. D'une part, parce que le film X offre une image dégradée de la femme[585] :

> La pornographie se définit comme l'asservissement sexuel des femmes par des images ou par des mots qui les représentent comme des objets prenant plaisir à être humiliées, violées, dégradées, avilies, torturées, réduites à des parties de leur corps, placées dans des postures serviles de soumission ou d'exhibition[586].

Loin d'être symboliques, de telles représentations sont *performatives* : en établissant un parallèle entre images et mots, Mackinnon se sert de l'appareil conceptuel élaboré par Austin pour les actes de langage (*speech acts*) pour affirmer que le film X *réalise ce qu'il montre*, à savoir la soumission sexiste patriarcale[587]. D'autre part, le sort des actrices du X montre que cette violence existe bel et bien lors des tournages : on ne peut pas tourner une scène de viol sans viol, et l'absence de consentement aux pratiques sexuelles exigées par un réalisateur est dans le métier monnaie courante. En s'appuyant sur l'autobiographie de la première vedette du film X américain, Linda Lovelace (*Ordeal*, 1980), relatant les sévices qui lui ont été infligés au long de sa carrière, MacKinnon et Dworkin tiennent la preuve irréfutable du caractère néfaste, si ce n'est criminel, du genre pornographique. Ce qui justifie sa saisie en justice, au même titre que n'importe quel autre *hate speechs*.

584 Le décret est adopté par plusieurs villes américaines avant d'être jugé anticonstitutionnel.

585 Ce qui, comme le rappelle Servois, vaut pour tous les films X et non seulement pour la sous-catégorie de l'*hardcore*. Julien SERVOIS, *Le cinéma pornographique*, *op. cit.*.

586 Cité par Ruwen OGIEN , *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003, p. 64.

587 Catharine MACKINNON, *Only Words*, Harvard University Press, 1994.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler les alliances politiques qu'ont fini par nouer les féministes abolitionnistes pour comprendre pourquoi leurs positions n'ont pas fait l'unanimité : dans les villes de Minneapolis et d'Indianapolis, elles font front commun avec la New Right pour des projets d'interdiction locale de la pornographie et elles participent aux travaux de la commission *Meese* commanditée par Reagan pour mesurer les effets nocifs du pornographique (sans les remettre en cause donc)[588]. Plus généralement, l'on constatera que le discours pornophobe féministe ressemble à s'y méprendre à celui d'un puritanisme moral et/ou religieux. Ainsi, en même temps que les abolitionnistes trouvaient audience auprès des groupes féministes, une autre branche se propose de reconsidérer le film X et elle le fait à l'aune d'une réévaluation politique de la pratique sexuelle. Il s'agit du « féminisme pro-sexe » (*sex-positive feminism*), que l'on fait débuter à un article rédigé par la journaliste activiste Ellen Willis en 1981[589]. En s'inscrivant dans la continuité du mouvement de la libération sexuelle de 1968, celle-ci refuse l'association entre sexe et domination masculine. Elle revendique le droit pour les femmes à prendre du plaisir lors de l'acte sexuel, à trouver dans le sexe une source d'un épanouissement émancipateur, se positionnant aux antipodes « de l'idée néo-victorienne selon laquelle les hommes veulent du sexe et les femmes ne font que le subir ». La même année sort l'article « The Leather Menace » (*La menace cuir*) dans le recueil d'essais *Coming to power*. L'anthropologue et activiste lesbienne Gayle Rubin, proche de la pensée de Foucault, refuse d'enfermer les pratiques sexuelles supposées dégradantes exhibées dans le film X, tels le bondage et le sadomasochisme, dans le cadre d'une sexualité héréronormée, ainsi que de leur attribuer une signification intrinsèquement violente : il s'agit « d'un type de *jeu sexuel ritualisé et contractualisé*; [que] ses amateurs déploient d'immenses efforts, pour, quand ils [les] pratiquent, garantir la sécurité et le plaisir des uns et des autres »[590]. Même dans son format classique, orienté vers une audience masculine, le pornographique peut être l'un des supports de la libération sexuelle des femmes :

> (La pornographie) affiche une visée éducative et informative dans le sens où elle offre *une vue synoptique des pratiques et possibilités sexuelles* dépeintes dans aucun

588 Florian VÖRÖS (dir.) *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015, pp. 7-8.

589 Ellen WILLIS, « Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex? », *No More Nice Girls: Countercultural Essays*, University of Minnesota Press, 2012 (1981).

590 Gayle RUBIN, « The Leather Menace » in Samois, *Coming to Power*, 1981, pp. 194-230 ; Gayle Rubin, « Le Péril cuir », traduction française de Rostom Mesli, in Gayle RUBIN, *Surveiller et jouir : Anthropologie politique du sexe*, textes rassemblés et édités par Rostom Mesli, « Les classiques de l'érotologie », Paris, EPEL, 2010.

> manuel d'éducation sexuelle. Les films X permettent également aux femmes de s'évader et les amène à *dissocier plus aisément la relation amour/sexe*, dénuée de l'environnement sentimental encore imposé par la société moraliste actuelle[591].

Ces remarques sur le potentiel émancipateur du X ne vaudraient pas grand-chose si elles n'étaient pas validées par celles qui font le X, et en premier les actrices elles-mêmes. Or, non seulement un certain nombre d'entre elles rejoint les bataillons du féminisme pro-sexe, qui se fédère pour la première fois en 1984 dans le *Feminist Anti-Censorship Taskforce,* et signe *The Post Porn Modernist Manifesto* écrit en 1989 par l'une d'entre elles (Veronica Vera) ; mais des féministes pro-sexe se laissent à leur tour tenter par l'expérience de l'*hardeuse* – l'exemple le plus connu étant celui de la française Ovidie. Ce phénomène croisé nous renseigne sur l'existence d'une zone de porosité entre militantisme et vie privée, mais aussi sur la signification éminemment politique que les pratiques sexuelles commencent à couvrir aux yeux des féministes. Parmi les actrices X pro-sexe, l'on citera Candida Royalle et Annie Sprinkle pour avoir défendu haut et fort l'idée qu'un consentement à la carrière X est possible autrement que comme la démonstration de l'aliénation de l'actrice au modèle hétérosexiste patriarcal. Les films de Annie Sprinkle témoignent du caractère jubilatoire de l'acte sexuel, ainsi que l'indique le pseudonyme choisi - *sprinkle* signifiant l'« arrosage » (d'urine et de cyprine). Si l'on s'appuie sur les deux films les plus connus où joue l'actrice – une fiction, *Deep inside Annie Sprinkle* (1981) et un « atelier », *The Sluts and Goddesses Video Workshop – Or How To Be A Sex Goddess in 101 Easy Steps* (1991), il apparaît que le dédoublement de la soumission de la femme dans le rapport sexuel est loin d'aller de soi. En effet, au lieu d'être subjuguée par un homme et objectivée par son désir et sa satisfaction, la protagoniste se montre très active, réalisant positivement ses fantasmes, privilégiant les positions de dominatrice (amazone, cunnilingus), et se moquant au passage du sexe de ses partenaires. Le fait qu'Annie Sprinkle participe à l'écriture du scénario n'est évidemment pas étranger à un tel changement d'attitude de la protagoniste : « dans mon film, j'étais l'agresseur sexuel, j'étais celle qui voulait du sexe et les mecs n'avaient qu'à se tenir au carreau ».

L'idée d'une *pornographie féministe* commence à se frayer un chemin. Et pourquoi donc avoir tant tergiversé? demande Gayle Rubin dans « La lutte contre la pornographie. Une erreur sur toute la ligne »[592] . Selon l'anthropologue, le discours moralisateur des

591 David COURBET, *Féminismes et pornographie,* Paris, La Musardine, 2017, p. 84.

592 Gayle RUBIN, « « La lutte contre la pornographie. Une erreur sur toute la ligne », in Gayle RUBIN, *Surveiller et jouir : Anthropologie politique du sexe*, *op. cit*., pp. 275-317.

abolitionnistes tient tout entier à une posture hypocrite : alors qu'elles s'étaient employées à montrer le sexisme des représentations de la femme dans la littérature, la publicité, la

Figure 43. A gauche, affiche de *Deep inside Annie Sprinkle* (Anna SPRINKLE, Joseph W. SARNO, 1981). A droite, l'affiche de *One night stand* (Émile JOUVET, 2005).

télévision, le cinéma, il n'a jamais été question pour elles d'*interdire* ces formes culturelles, mais de proposer des représentations *alternatives*. Comment expliquer que le film X soit traité comme une incurable exception autrement que par leur puritanisme ? Au lieu de se retrancher dans une attitude pseudo-révolutionnaire qui fait le lit aux discours les plus rétrogrades, on peut très bien en appeler à la production d'œuvres non sexistes, pro-féministes et à destination des femmes. En reprenant l'argumentaire d'une féministe plutôt versée en performativité des actes du langage, Judith Butler, Servois renchérit sur le faux syllogisme sur lequel repose leur démonstration : si l'imagerie pornographique renforce (et ne crée pas) une structure de domination déjà existante, *l'acte est perlocutoire et non illocutoire* et peut donc être repris au sein d'autre stratégie perlocutoire - une pornographie féministe, précisément[593].

593 Julien SERVOIS, *Le cinéma pornographique*, *op. cit.*, p. 117.

Mais comment distinguer cette production d'une pornographie hétérosexiste ? Premièrement, il est à noter qu'à partir des années 1980, les actrices X passent pour la première fois derrière la caméra pour élaborer elles-mêmes les scénarios et les codes esthétiques et érotiques de leurs films. C'est le cas de Candida Royalle dès 1984, suivie de Courtney Trouble et d'Ovidie à la fin des années 1990. On voit également l'émergence de réalisatrices, signe qu'on peut désormais envisager le film X comme un genre à part entière et non seulement comme un moyen de « se racheter » pour avoir participé à une pornographie hétérosexiste. Tel est le cas de Tristan Taormino, d'Émilie Jouvet ou d'Erika Lust. Mais il ne suffit certes pas que des films X soient réalisés par des féministes pour qu'on soit assuré de la dimension féministe de ses représentations – de la représentation de la femme *et surtout* de la représentation du désir. C'est le problème soulevé par Laura Mulvey, dans un texte fondateur des études féministes sur les images, « Plaisir visuel et cinéma narratif »[594]. La « pulsion scopophilique » qui régit l'expérience cinématographique comme *expérience du regard*, a transformé la femme en objet érotique pour les personnages masculins et en objet érotique pour le spectateur de la salle, de sorte que les deux regards coïncident :

> Chacun est associé à un regard : celui du spectateur en relation scopophilique directe avec la forme féminine, exposée pour son plaisir (et connotant les fantasmes masculins), et celui du spectateur fasciné par l'image de son semblable replacée dans un espace d'une naturalité illusoire, à travers laquelle il contrôle et possède la femme depuis l'intérieur de la diégèse[595].

On appelle *male gaze* ce circuit fermé de regards qui prend la figure féminine au piège d'une passivité, quand bien même elle aurait un rôle important dans le film. Or, les remarques que Mulvey fait à propos du cinéma hollywoodien nous semblent valoir encore plus pour le film pornographique, la femme étant la « protagoniste » du film, l'acteur le relai du regard du spectateur et du *cum shot* la fin de l'histoire. La difficulté, de taille, pour la réalisation d'un film X sera de se débarrasser du *male gaze* si enraciné dans le régime scopique. Le *female gaze* devra porter les marques du désir et du plaisir féminin autrement que comme « un appel au regard » (*to-be-look-at-ness*). Cela signifie-t-il qu'il faille provoquer moins d'impact visuel par une apparence moins soignée – ou en tout cas moins stéréotypée ? Faudra-t-il privilégier des régimes sensoriels non scopiques, en soignant d'autres éléments comme le son? Faudra-t-il intervenir au niveau de la diégèse elle-

594 Laura MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Revue Débordements*, trad. Gabrielle Hardy, (en ligne: https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey).
595 Ibidem.

même, en remettant en question le déroulement de l'action ? Voilà quelques questions qu'une pornographie féministe soulève et qui interroge la possibilité d'un acte de représentation qui ne soit pas la négation systématique de l'altérité féminine. Pour dégager les traits censés renouveler le genre, tout en admettant qu'ils ne peuvent valoir de manière transhistorique, nous allons nous référer à un film en particulier, réalisé pour répondre à ceux qui remettaient en question l'existence d'une différence substantielle entre le film X et le film X féministe. Il s'agit de *XGirl vs Supermacho,* réalisé en 2015 par Ovidie. Sous invitation de *Canal* +, celle-ci invite Dist De Kaerth, réalisateur de la mouvance du X alternatif, pour relever le défi d'une œuvre en diptyque présentée en *split screen* sur petit écran. Une même intrigue est décidée par les deux réalisateurs, basée sur la rencontre « one night stand » entre une femme et un homme et débouchant sur deux ménages à trois avec une femme puis avec un homme, en contractant les mêmes acteurs. Alors même que les différences sont pour ainsi dire réduites au minimum, le résultat de la confrontation est saisissant. Dans la version de De Kaerth, nous avons affaire à une femme qui répond à tous les stéréotypes du X : l'attitude lascive de la protagoniste, que l'on voit dès les premières scènes mangeant une sucette durant plusieurs minutes, est le signe d'un désir qui se languit dans l'attente du phallus réparateur ; elle accueille son amant parfaitement maquillée et chaussée de talons aiguilles ; les scènes de sexe tant à deux qu'à trois respectent le déroulement conventionnel (sexe oral, rapport vaginal, rapport anal et éjaculation masculine) ; la rencontre avec la deuxième femme et le deuxième homme se fait dans la parfaite nonchalance. A l'inverse, le volet d'Ovidie met en scène une femme qui fume une cigarette, qui prend une douche sans se masturber avec le jet d'eau, qui décide de laisser ses poils pubiens et sous les aisselles au lieu de les raser, qui accueille son amant en jeans et t-shirt, dont l'attitude lors des scènes de sexe est empreinte de sensualité et de naturel, et pour qui la rencontre avec des tierces personnes laisse place à un moment de réflexion et de gain de confiance légitimes. Au demeurant, la question qui se pose est peut-être moins celle de la différence entre les deux films, que celle de l'efficacité du deuxième à fonctionner comme un film X, et donc à produire une excitation chez les spectateurs. La thématisation de la « spectorialité » de la femme, esquissée par Laura Mulvey et reprise par Mary Ann Doane (« Film et mascarade »[596]), a relevé l'existence d'un point aveugle du *female gaze* : et si le plaisir de la spectatrice, habituée qu'elle est à la masculinisation de sa position spectatorielle, coïncidait avec le *cum shot* ? Et si la facilité avec laquelle elle s'identifie à l'acteur ne pouvait donner lieu qu'à

596 Mary Ann DOANE, « Film et mascarade. Théoriser la spectatrice », in Maxime BOIDY et Francesca MARTAVIGLIA, *op. cit.*, pp. 81-101.

un plaisir *narcissique et masochiste ?*

Post-porn : représentations des non-identités

L'on sent à quelque point le dépassement du *male gaze* est une affaire délicate. Si l'on adoptait un point de vue plus radical, on pourrait en effet affirmer que la différence entre les deux films est en réalité minime, à peine esthétique (j'aime les jeans, j'aime les talons). Il s'agit après tout d'une banale rencontre entre un homme et une femme et de la manière dont ils se livrent à des performances sexuelles facilement reconductibles à un genre assigné. Les choses ne changeraient guère d'ailleurs si on mettait en scène deux femmes ou deux hommes: à partir du moment où l'on maintient l'assignation, il ne peut être question que de *préférence sexuelle* (j'aime les filles, j'aime les garçons). Or, comme le suggérait Laura Mulvey dans son article :

> L'alternative (au *male gaze*) est *le frisson qui parcourt le corps* quand on laisse le passé derrière soi sans le rejeter, en transcendant des formes dépassées ou oppressantes, ou *en osant rompre avec les attentes normales et confortables* dans le but de *concevoir un nouveau langage du désir*.

Autrement dit, c'est seulement du débat autour de l'identité des genres qu'on peut faire émerger une réévaluation radicale de la portée politique du sexe et du film X. Nous suivons ici la démonstration faite par Servois à l'appui des textes de Monique Wittig, de Judith Butler et de Foucault lui-même, parce qu'elle nous paraît limpide. Alors que le mouvement féministe français des années 1970 se consacrait à constituer *la femme* en sujet politique de lutte, le lesbianisme posait des énormes problèmes d'assimilation. La solution tacite au sein du MLF a été donc de continuer à considérer les lesbiennes comme des femmes, victimes comme n'importe quelle autre femme de l'hétérosexisme, mais avec la particularité d'une orientation homoaffective. Ce qui revenait ni plus ni moins qu'à les invalider en tant que sujets politiques à part entière afin de maintenir l'unité de la lutte féministe, en procédant pour cela à la marginalisation des féministes lesbiennes au sein du mouvement. En réponse à cette posture monolithique, dont elle a personnellement souffert, Monique Wittig élabore dans *Le Corps lesbien* (1973) la thèse d'un « séparatisme lesbien » : le lesbianisme n'est pas le résultat d'une orientation sexuelle individuelle, mais bien une « stratégie politique de résistance », dans la mesure où par lui l'on peut refuser de pactiser avec son oppresseur et renoncer à inscrire dans son corps les marques du sexage, notamment par la reproduction. Dans *La pensée Straight* (1992),

Wittig va plus loin encore : « les lesbiennes ne sont pas des femmes » affirme-t-elle. Outre le rappel d'une dissociation entre le sexe et le genre, ce que Wittig propose avec

Figure 44. *XGirl vs Supermacho,* 2015. (Haut) Personnage et scène par OVIDIE. (Bas)Personnage et scène par Dist DE KAERTH. Canal +, France, 2015.

cette formule c'est de *penser en dehors du genre*, concept valable au sein du binarisme hétérosexiste (l'homme et la femme = « la femme » parce que « l'homme »). À l'occasion d'une politisation des pratiques sexuelles, nous assistons donc à un complet renversement : au lieu de partir de la catégorie « femme » supposée fixe pour bâtir une pratique féministe, ce sont nos pratiques qui conduisent à problématiser cette catégorie, à montrer qu'on n'a pas à être « femme » pour être féministe, mais au contraire à s'en débarrasser. C'est une « généalogie critique de la constitution du sujet politique », ou en d'autres mots du « genderfucking [597]».

597 Le rejet de la binarité de genre qui se popularise dans le milieu queer dans les années 1970 sous le terme de « genderfucking » est d'un point de vue individuel le résultat d'un long travail de déconstruction. Ainsi, en guise d'introduction à son *Testo Junkie* qui relate sa lente transformation par administration de testostérone synthétique, Paul B. PRECIADO se demande : « Que faire de mon désir de transformation ? Que faire de toutes les années où je me suis définie comme féministe ? Quel

Les conséquences de telles prises de position pour une pornographie féministe sont considérables. Premièrement parce qu'on pourrait dire, comme Wittig à propos de la littérature, qu'il n'existe pas de « réalisation féminine », dans l'exacte mesure où la création est *un espace d'expérimentation et comme tel hors genre*s. Cela vient bousculer les certitudes quant au caractère intrinsèquement révolutionnaire de la fabrique d'un *female gaze,* discours persistant chez les réalisatrices de X féministes, ainsi que le montre cette déclaration de la suédoise Erika Lust, qui débute dans le métier en 2004 après une formation en sciences politiques et en études de genre :

> Je m'engage à créer de nouvelles ondes dans le cinéma pour adultes. Je veux montrer toute la passion, l'intimité, l'amour et la luxure dans le sexe, où *le point de vue féminin est vital*, l'esthétique est un plaisir pour tous les sens, et ceux qui recherchent une alternative au porno grand public peuvent s'y retrouver[598].

Qu'est-ce « un point de vue féminin » ou un « regard féminin » sinon un discours qui accepte le binarisme produit par l'hétérosexisme ? N'est-ce pas étrange faire sienne une identité censée être plus délicate, *vanilla sex*, voire franchement fleur bleue[599], au nom d'un « réalisme » qui n'est autre que celui d'une domination sociale qui s'exerce dans et par l'assignation ? Ensuite, parce que la dimension expérimentale de l'acte créatif échappant à l'assignation de genre pourrait déteindre sur les pratiques sexuelles et les subjectivités qui les soutiennent exhibées dans un film X. Dans les textes de Judith Butler, la libération du désir coïncide avec la fin du marquage des sexes, la fin du binarisme hétéronormatif, la fin de l'identitarisme lesbien ou homosexuel, avec la pure et simple désintégration du sujet au profit d'une « pluralisation des zones érogènes ». Plus qu'inverser les étapes du déroulement stéréotypé du film X de façon à remettre en question la centralité du plaisir masculin et l'identification du spectateur à l'acteur, plus qu'exhiber des corps supposés ne pas être désirables car situés en dehors du « marché de la bonne meuf » comme dirait Virginie Despentes (Stoya avec des poils sous les aisselles reste une excellente denrée de ce marché, soit dit en passant), plus que valoriser les

---

genre de féministe suis-je aujourd'hui, une féministe accro à la testostérone, ou un transgenre accro au féminisme ? », *Testo Junkie, Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008, p. 22.

598 « I pledge to create new waves in adult cinema. I want to show all of the passion, intimacy, love and lust in sex, where the feminine viewpoint is vital, the aesthetic is a pleasure to all of the senses, and those seeking an alternative to mainstream porn can find a home », Samantha GRASSO, « Everything you wanted to know about Lust Cinema, home of 'female gaze erotica' », *Daily Dot,* 24 février 2018. (En ligne: https://www.dailydot.com/nsfw/reviews/lust-cinema/).

599 Avec des personnages se disant « je t'aime » à la fin de l'acte sexuel, comme c'est le cas dans *The good girl* de Erika Lust, Espagne, 2004.

éléments non directement scopiques (le toucher, le son), le *post-porn* devra posséder une force de contestation des identités sexuelles grâce à l'exploration de nouveaux champs de plaisir et de nouvelles « cartographies érotiques . Les textes de Foucault sur les clubs gays s/m cités par Servois éclairent un tel « polymorphisme sexuel post-génital » : il y a dans les pratiques s/m une sorte de « *désexualisation* du plaisir » et contrairement à la compréhension extérieure et superficielle que l'on a des pratiques sadomasochistes, elles « ne *reproduisent* pas la structure du pouvoir (social) au sein de la relation érotique, mais *utilisent* cette structure pour produire de nouvelles possibilités de plaisir » tout en la neutralisant[600]. Un problème se pose pour la réalisation post-pornographique : comment transcrire dans un genre représentatif la puissance déconstructive de la non-identité ? Alors que Sam Bourcier, l'un des meilleurs exposants de la pensée queer, en fait la démonstration avec *Baise-moi* de Despentes (2000), Servois introduit quant à lui le post-porn d'Émilie Jouvet avec *One night stand* (2005). Les deux films sont au demeurant assez très différents. Le premier est en réalité un polar, dont œuvre la classification X en raison de la présence de « scènes explicites » a été une décision postérieure à sa sortie en salle par le Conseil d'État pour l'audiovisuel qui voulait en interdire l'accès aux moins de 18 ans, classification presque immédiatement retirée au profit d'une interdiction pure et simple du film. En cause, la violence extrême et surtout gratuite des protagonistes – comparée comme telle à celle d'un Tarantino ou d'un Olivier Stone (*Reservoir Dogs, Rambo, Seven*) dans un dossier de *Le Nouvel Observateur* signé par Joffrin[601]. Si Bourcier en fait un film post-pornographique, c'est en raison d'une compréhension du post-pornographique comme *catégorie de discours*, et plus exactement d'un « discours en retour » selon le mot de Foucault, « venu des marges et des minoritaires de la pornographie dominante : les travailleurs (ses) du sexe, les individus qui se prostituent, les gays, les lesbiennes, les BDSM, les queer, les trans, les déviants du général assumés comme tels »[602]. Nadine et Manu, l'une actrice x, l'autre prostituée, s'engagent en une fuite vers l'avant de leur désir – combien même elles savent que ça va mal finir. Mais dans la mesure où il n'y a pas de remise en question radicale des identités sexuelles, nous pencherons plutôt pour une qualification du post-porn à partir du film de Jouvet. D'une part, parce que la réalisatrice décide de tourner *One night stand* avec des *sex players* trans, lesbiennes (butch et fem) non professionnel.les, de sorte qu'une visibilité des sexualités non binaires est assurée. D'autre

600 Julien SERVOIS, *Le cinéma pornographique*, *op. cit*., p. 114.

601 Cité par Sam BOURCIER, « Pipe d'auteur : la "nouvelle vague pornographique française" et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse) », *Sexpolitiques, Queer zone 2*, La fabrique, Paris, 2005, pp. 190-194.

602 Sam BOURCIER, « Postpornographie », in P. DI FOLCO (dir.) *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, PUF, 2005, pp. 378-379.

part, parce qu'un grand travail est réalisé en amont du film, en utilisant notamment les plateformes numériques en réseau pour que les *sex players* participent activement à l'écriture des scènes et au choix des leurs partenaires sexuels qu'elles ne connaissaient pas avant le tournage, de façon à mettre de l'avant le désir des corps et le frémissement de la rencontre d'une altérité. Dans un texte qui introduit le film, la réalisatrice prend ouvertement position :

> J'en ai marre de l'homophobie intériorisée (de certaines lesbiennes), reproduction inconsciente du discours normatif, de leur police de la sexualité, qui doit être la plus invisible et la plus inoffensive possible, de leurs discours sur ce que doit être « une vraie lesbienne », à quoi on est censées ressembler (ne surtout pas sortir de son genre attribué, ni trop féminine, ni trop masculine, mais stagner dans un rien neutre et insipide).

Le binarisme de genre conduit presque invariablement à un partage entre les bonnes et les mauvaises attitudes sexuelles. « Niquer le genre » passe dès lors par l'inscription des corps dans « une visibilité de la jouissance », et non de la victimisation à laquelle nous sommes habitués lorsqu'il est question d'actes de violence perpétrés contre les trans et les lesbiennes. Comme l'affirme dans son manifeste le *Go fist foundation* :

> Le post-porn est le seul art qui représente les pratiques sexuelles telles qu'elles existent : avec des fluides, des odeurs, de la sueur, des bruits. C'est l'art qui se charge de montrer « notre » sexualité dépouillée de tout romantisme et qui nous rapproche de notre animalité. C'est une revendication de notre sexualité, c'est une *expérimentation ouverte à toutes les personnes aux corps, tailles, orientations sexuelles, genre, dé-genre différent*s. Son objectif est de donner *un autre point de vue* sur ce qui est, le désir d'être, sexuel ou excitant à travers le déplacement génital, il essaie d'ouvrir le débat, de découvrir de nouvelles sensations à travers l'ego et le plaisir. Le post-porn n'a pas de limites, il ne se limite pas à enseigner un acte sexuel, il ouvre la porte à la *visualisation de nos fantasmes et désirs*[603].

Un *x gaze* - « un autre point de vue », et non un *female gaze*, un *lesbian gaze*, un *queer gaze*. La portée politique du post-pornographique réside non seulement dans la visibilisation des « transidentités », mais dans la visibilisation de leur puissance jouissive

603 « La postpornografía es el único arte que refleja y retrata las practicas sexuales tal y como ocurren: con fluidos, olores, sudores, ruidos. Es el arte que se encarga de mostrar "nuestra" sexualidad despojada de romanticismo y nos aproxima a nuestra animalidad - marta Es una reivindicación de nuestra sexualidad, es experimentación abierta a toda clase de personas con diferentes cuerpos, tamaños, orientación sexual, genero, degenero. Su objetivo es intentar dar otro punto de vista a lo que es, o deja de ser, sexual o excitante a través del desplazamiento genital intenta abrir el debate, descubrir nuevas sensaciones a través del ego y la diversión. El postporno no tiene limite, no se limita a enseñar un acto sexual, abre la puerta ala visualización de nuestras fantasías y deseos ». *Go fist foundation,* (En ligne: http://gofistfoundation.pimienta.org/temas/index.html?xd_co_f=N2JjN2QyMjAtOTA0NC00ZjJlLTk5NDUtY2Q1MTM5MDVlYmM4#2).

(*potentia gaudi*, dit Preciado) qui les transforme en sujets politiques en dehors du sujet assigné - « l'entreprise de visibilisation militante *via* la jouissance est un aussi un mode de visibilisation *de* la jouissance » dit Servois. *One night stand* n'est ni le modèle pour le post-porn, ni le seul exemple disponible. Ainsi que le précise Rachele Borghi, « il n'est pas possible de définir de façon rigide une production artistique et culturelle post-porn, parce que cette appellation englobe une multitude de facettes, de nuances, parfois même de contradictions ». Il faut plutôt le considérer comme « un *phénomène fluide*, qui cherche à se libérer des catégories », si bien qu'il serait aller à l'encontre du sens du post-porn que de tenter ériger un modèle. La mise en place de quelques festivals qui saluent et encouragent les modifications radicales apportées au genre X depuis la perspective d'une « troisième vague féministe »[604] - le *Maradona post-porn* (Barcelone, 2003) ou le *Berlin Porn Film Festival* (depuis 2005) prenant peu à peu le relais de festivals « à peine » féministes comme le *Feminist Porn Award* de Toronto (depuis 2006), montre en outre qu'il s'agit d'un mouvement en expansion, porteur d'une interrogation radicale sur les concepts de féminité et de masculinité à partir de la démonstration de nombreuses autres options, postures, pratiques et identités.

Tubes, VOD et nouveaux publics

Un modèle alternatif de l'image de la sexualité ne peut advenir en dehors d'un modèle alternatif de l'industrie de l'image. Lorsque les féministes pro-sexe se sont dressées contre les abolitionnistes, il n'a jamais été question pour elles de nier la réalité sexiste de l'environnement professionnel du X : évoluant dans un milieu d'hommes, travaillant pour des films visant une audience basiquement masculine, il n'y avait guère la possibilité de faire valoir un quelconque point de vue alternatif au *male gaze,* ni même d'imposer des conditions de travail dignes. Le port du préservatif et les tests VIH, tout comme le soin apporté à l'actrice par l'équipe après le tournage d'une scène explicite, ont toujours paru optionnels dans le film X *mainstream*. Le « ixage » est allé de pair avec une baisse du coût de production, en raison d'un visa d'exploitation onéreux et de l'importante diminution des recettes : là encore, ce sont les actrices, pourtant pièces centrales de la machine, qui en ont fait les frais. Les magnats de l'industrie pornographique, telle la société française *Marc Dorsel* (1979), ne sont pas en reste. La

604 On désigne par « troisième vague féministe » l'ensemble des revendications politiques et des pratiques artistiques porté par des militantes féministes issues de groupes minoritaires et des minorités ethno-culturelles à partir des années 1980, cf. Denisa-Adriana OPREA, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *Recherches féministes*, vol. 21, n° 2, 2008.

rémunération proposée à la hardeuse Yasmine l'a conduite à refuser de travailler avec les réalisateurs de la société à plusieurs reprises[605]; le non-port du préservatif est par ailleurs une habitude dont s'est souvent plainte Ovidie, bien qu'elle insiste sur le fait qu'elle n'a jamais été confrontée à la moindre violence de la part des réalisateurs ou de ses collègues durant les années de carrière dans la société[606]. Comme le soutenaient les féministes pro-sexe, c'est seulement à condition d'ôter au débat sur le film X toute dimension moralisante que l'on peut soulever les problèmes relatifs aux contrats, aux conditions de travail sur le plateau du tournage et à la rémunération des actrices afin que celles-ci puissent être respectées en tant que travailleuses. C'est donc sans surprise du côté de la pornographie féministe que nombre d'entre elles se sont tournées pour que leurs performances soient revalorisées sur un plan à la fois humain et économique, pour que soient *menées de front et de manière conjointe* le problème de représentations sexistes et celui de l'exploitation économique des actrices. La première société de production féministe, *Femmes Production* de Candida Royalle, fait la promotion d'un X où l'on sort du tracé de la performance sexuelle « triomphante » (éjaculation masculine faciale), où les scènes explicites sont le résultat du désir des actrices et comportent comme telles une part d'improvisation, et où l'usage du préservatif est systématique et visible – une réponse médiatique au fléau du sida qui fait des ravages dans les mêmes années[607] . Ovidie passe à la réalisation sous l'aile de Dorsel, avant de migrer vers *Canal +* et réaliser ses films les plus convaincants du point de vue post-pornographique, avec *Liberté sexuelle* (2012) sur le sexe communautaire et l'amour libre, et *Le Baiser* (2014) sur la bisexualité qu'elle estime excessivement sous-représentée dans le film X *mainstream. Baise-moi* de Despentes en est encore une démonstration : Karen Bach et Raphaëlla Anderson, hardeuses ayant mis un terme à leur carrière à la fin des années 1990 signent avec Despentes leur dernier travail *hard*, qui ressemble fort à une revanche contre le X et leur expérience douloureuse et humiliante dans le X[608].

Toutefois, il s'agit là incontestablement d'une pornographie de niche réalisée pour et visionnée par les averti.e.s, et dont la portée politique risque d'être réduite à néant dans

605 YASMINE, « La révolte d'une hardeuse », Entretien avec Philippe VECCHI, *Les Inrockuptibles* n°788, 5 janvier 2011, pp.. 24-30.

606 OVIDIE, *Porno Manifesto*, Flammarion, Paris, 2001.

607 David COURBET, *op. cit.*, Entretien avec Candida ROYALLE, pp. 225-228.

608 Rappelons en effet que Raphaëlla Anderson a été violée par trois hommes l'ayant reconnue dans la rue un soir de 1995, et que Karen Bach est allée jusqu'au suicide en 2005. *Baise-moi* paraît rétrospectivement comme un testament. Ondine MILLOT, « Plainte contre X », *Libération*, 24 juillet 2000, https://www.liberation.fr/portrait/2000/07/24/plainte-contre-x_330982/

sa confrontation quantitative avec le film X *mainstream*. Le passage des salles au support VHS et DVD, s'il modifie radicalement la manière de consommer le film X (le *home cinema* conduit à des pratiques masturbatoires et sexuelles plus aisées et moins individuelles que dans une salle), ne change pas substantiellement la visibilité d'une pornographie alternative féministe et/ou post-porn. Comme constate la théoricienne Linda Williams, qui pourtant a longtemps cru au genre :

> Je sais bien que vous voudriez m'entendre parler de tous les merveilleux changements qui sont en train de se produire dans la pornographie, mais je ne les vois pas vraiment (…). J'ai eu moi-même cet espoir. Mais de manière réaliste, je dirais qu'aujourd'hui lorsqu'on parle de pornographie féministe, de pornographie lesbienne, en laissant de côté pour l'instant de pornographie masculine queer, on parle peut-être d'environ un demi-pourcent de ce qui se fait.(…) La pornographie hétéro *mainstream* est restée notablement inchangée. Et elle est dominante et elle vend et elle est scopophile[609].

C'est dans ce contexte que les plateformes numériques ont pour un moment semblé offrir une visibilité d'autres pratiques et d'autres sexualités. Proche de la culture *do it yourself* ainsi que de la contre-culture des garages, du punk, du rejet des normes et de l'autogestion, certaines communautés en ligne s'organisent autour de la publication de vidéos à contenu pornographique. La commercialisation de la miniDV à partir de 1996 est en ce sens un événement comparable au Portapak de 1975 : encore plus légère et plus ergonomique, aussi peu chère, elle s'est immédiatement prêtée à des usages brouillant les pistes de l'intime et de l'extime - avec les premiers films de famille que l'on montre à ses amis ou les premiers journaux visuels enregistrés dans sa chambre à coucher, dont on peut citer celui tourné par Sadie Benning pour devenir une référence de l'écriture de soi vidéo-expérimentale lesbienne et queer dans le monde de l'art-vidéo[610]. Dans son format numérique, le miniDV s'avère un outil absolument incontournable du web expressiviste : le geste des communautés en ligne qui s'emparent du X consiste à sortir les vidéos amateurs de l'espace privé, à les rendre publiques et donc à politiser les pratiques sexuelles en faisant de leur enregistrement, de leur publication et de leur partage l'occasion de manifester un désaccord profond avec les normes sociales en vigueur à propos du sexe et des corps. Trois sont les éléments qui doivent être relevés : 1) Premièrement, la facilité à filmer soi-même des scènes à contenu explicite, le « tournage » pouvant se faire à la

609 Sascha OSIPOVICH, « Interview with Linda Williams », in POV Paper, Quarterly Mindfuck, n°4, 2005, pp. 4-5, cité par Sam BOURCIER dans « Protest porn et néolibéralisme : la politique explicite de la post-pornographie », in *Représentations -limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audioviduel contemporains, Théorème* n°28, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2017, p.71.

610 Kevin HILLSTROM, "Benning, Sadie: American Video Artist." *Contemporary Women Artists*, Detroit, St. James Press, 1999.

maison et entre ami.e.s, débarrassé de la sorte de la lourdeur logistique et économique de l'industrie du X avec ses producteurs, ses réalisateurs, ses actrices, ses visas d'exploitation et son souci de recettes comme n'importe quelle autre industrie culturelle. 2) Deuxièmement, la diversité des corps qui apparaissent sur les vidéos et leur dimension moins stéréotypée, plus réalistes, avec des corps tatoués et exhibant des piercings très communs dans la culture *underground*, alors que dans un film X le choix des actrices était le fait d'un réalisateur accoutumé à certains canons d'apparence et de performance. 3) Enfin, et c'est l'élément à notre sens le plus important, le fait qu'internet coïncide avec l'arrivée massive d'internautes femmes, et donc avec une augmentation significative de l'audience féminine du pornographique qui va jusqu'à atteindre 30% du nombre de visiteurs des sites pornographiques aujourd'hui[611]. Parmi les blogs du X de la fin des années 1990 qui donneront lieu à un mouvement de grande ampleur - le *Alt-Porn* (diminuitif de « alter porn »), nous pouvons citer GothicSluts.com, Raverporn.com et SuicideGirls.com pour avoir été parmi les premiers. En raison de son format « collaboratif », SuicideGirls.com (SG) nous intéresse tout spécialement[612]. Créé en 2001 à Portland (USA) par Selena Mooney et Sean Suhl (alias Missy Suicide et Spooky) pour contrer une imagerie pornographique sexiste, faite de femmes blondes avec des faux seins, de faux cils et des simulations d'orgasmes, *SuicideGirls,* à l'instar de *MySpace* ou *facebook,* est une communauté en ligne, avec des profils, des forums, des groupes de discussions et une messagerie directe. La différence réside en ce que seuls les profils des « girls » sont visuellement présentés sur le site (et non celui des visiteur.ses), celui-ci donnant à chacune d'entre elles un espace blog *LiveJournal* où elle peut publier ce qu'elle veut quand elle veut – une image de son chat, ses pensées sur le couple, sa guérison de piercing ou l'achat d'une veste en cuir. Au niveau formel, nous avons affaire à des vidéos et à des photographies de filles dénudées exhibant un corps « alternatif » – à savoir très tatoué, avec des piercings, avec des cheveux teints aux couleurs criardes. Au niveau du contenu, c'est l'univers punk-rock qui vient nourrir cet imaginaire avec son lot d'aventures sexuelles « extrêmes » - tels le bondage, le SM, l'utilisation de godemichets et même des couteaux, dans des ébats principalement entre femmes (pas forcément lesbiennes). À les

611 Un premier sondage a été commandé à l'IFOP en 2012 par la société de cinéma pornographique *Marc Dorcel,* qui montre que 18% des femmes visitent avec régularité des sites pornographiques. https://www.ifop.com/publication/les-francais-les-femmes-et-les-films-x/.
En 2019, un second sondage est réalisé pour Elle, qui montre sur un échantillon de 1007 femmes que presque une sur deux voit du porno régulièrement et la plupart du temps comme pratique solitaire (47%), https://www.elle.fr/Love-Sexe/News/Masturbation-sodomie-sex-toys-ou-en-sont-les-femmes-en-2019-Decouvrez-notre-grande-enquete-3759489 .

612 *SuicideGirls* est hébergé à l'adresse suivante: https://www.suicidegirls.com.

entendre[613], ce qui motive les « girls » c'est le désir de participer à un projet collectif avec des échanges réels entre les membres de la communauté, qui leur permet de contrôler à tout moment la présentation de leur sexualité, ainsi que la possibilité dirions-nous *expressiviste* de ne pas avoir à se conformer à un modèle de fille, mais au contraire pouvoir exprimer son unicité via la fonctionnalité blog du site.

Deux remarques permettront d'appuyer nos doutes quant au caractère anti-sexiste et anti-capitaliste de ce type d'initiative numérique : 1) la matérialité des corps présentés est « alternative » mais répond globalement à des canons de beauté quantitatifs (poids, mesures, taille du bonnet) et qualitatifs (90% des filles sont de type européen ou eurasiatique, il n'y a pas de transidentités) ; 2) les « girls » signent un contrat de cession

Figure 45. Logo et présentation d'une « Suicide girl » sur le site web www.suicidegirls.com.

de droits de l'image et de contenu en contrepartie de la visibilité que leur offre le site, alors même que celui-ci s'est rapidement transformé en une entreprise à part entière, le trafic généré par le site étant monétisable. Sans rentrer pour l'heure dans cet aspect économique caractéristique du néo-libéralisme connecté auquel nous consacrerons le prochain chapitre, il nous semble limpide que *SuicideGirls.com* invente pratiquement le

613 Peter KOHT, « Obscene But Not Heard As the Suicide Girls phenomenon peaks, a number of former models accuse the company of not living up to its feminist-friendly marketing », *Metro, Silicon Valley's Weekly Newspaper*, janvier 2006. (En ligne: http://www.metroactive.com/papers/metro/01.04.06/suicidegirls-0601.html).

format de contenu X nommé « tube », dans une version non rétribuée car « participative ». C'est seulement en 2006 et en 2007 que les plus grandes plateformes numériques de pornographie *streaming* gratuites, *YouPorn* et *PornHub*, se mettent en place, suivis immédiatement après par *Xvideos*. Après le *home cinema* de la VHS et du DVD, un nouvel changement se produit dans la consommation du X : parce que le *gonzo* se caractérise par son format court et non scénarisé, parce qu'on peut accéder à des millions de vidéos à partir de l'utilisation de tags qui les répertorient en pratiques et en typologies de corps et parce qu'elles sont visionnées gratuitement, la vidéo X devient un simple support masturbatoire. Il s'agit d'une pratique massive : bien que les chiffres exacts ne soient pas vérifiables car s'appuient sur les données fournies par les propriétaires et les gestionnaires des sites (300 millions de visiteurs par mois en moyenne pour chacune de ces trois plateformes, et jusqu'à 2 milliards pour *Xvideos* l'année 2017[614]), une enquête *Similarweb* à propos des sites les plus populaires en 2021 révèle que *Xvideo* se place en 10ème position, *xnxx* en 13ème, *PornHub* en 16ème, *xhamster* en 24ème avec un temps passé sur le site d'environ neuf minutes (contre onze secondes pour *Google* et vingt minutes pour *Youtube*)[615]. Face à cette demande, le changement se produit inévitablement aussi au niveau de la production. D'une part, face à ce flux ininterrompu de vidéos gratuites l'industrie du X jadis prospère voit ses recettes écrouler et les sociétés fermer les unes après les autres lorsqu'elles ne réussissent pas le tournant numérique : si l'on prend les sociétés françaises les plus en vue, *Marc Dorsel* et *John B. Roots*, il est à noter que la première, voyant son chiffre d'affaire du DVD baisser de 70% à 30%, s'empresse d'accomplir sa mue audiovisuelle (avec *Canal+*), multimédiale (avec les premiers films 3D) et digitale (Mydorcel.com est la première plateforme numérique de financement collaboratif à un film X[616]) ; tandis que la seconde, malgré des tentatives (*explicite.com* est créé dès 1997 et le blog *Cahier d'un porno-graphe inkorrekt* en 2000) est détrônée par les tubes, et se voit contrainte à licencier du personnel, à tourner dans des appartements et même à remplacer les acteurs X par le réalisateur lui-même[617]. D'autre part, et par conséquent, c'est la qualité du pornographique qui en ressent : le réalisme des vidéos des « suicide girls » se transforme en réalité avec des vidéos tournées en direct avec des webcams rendant flou le distinguo entre pornographie et prostitution ; quand elles sont

614 Charlotte DEGEORGES, « Les chiffres du porno: le plus gros secret d'Internet », *Slate*, 17 mai 2013.
615 Similarweb, « Classement des sites les plus populaires », https://www.similarweb.com/fr/top-websites.
616 Chloé SCULONE, « Gregory Dorcel porn again », *Libération*, publié le 3 mars 2013. (En ligne : https://www.liberation.fr/sexe/2013/03/03/gregory-dorcel-porn-again_885966/).
617 01Net, « John B. Root (réalisateur) : " Je préfère jouer le jeu du contenu exclusif », 2002. (En ligne: https://www.01net.com/actualites/john-b-root-realisateur-je-prefere-jouer-le-jeu-du-contenu-exclusif-176667.html).

tournées par des réalisateurs (le « pro-am »), elles ressemblent à des vidéos amateur avec l'adoption systématique du format *gonzo* et des pratiques de *hardsex,* la fin du *star system* de l'actrice X devenue soudain anonyme et réduite à ses orifices ; enfin, un nombre très conséquent de ces millions de vidéos relèvent du partage non consenti par les filles qui y paraissent (souvent avec leurs vrais noms) – y compris des scènes de viol[618]. Parce que l'expression « qualité du pornographique » peut prêter à confusion, nous préférons être clair : ce n'est pas au nom de l'art que nous dressons cette liste de problèmes du X à l'âge du numérique. Comme nous l'avons fait valoir pour le cinéma en début de chapitre, le *flux* de pornographie en streaming ne peut être battu en brèche par l'avènement d'une *rupture du schème sensori-moteur* par la beauté des images. Telle est la position d'un certain nombre de théoricien.nes et de réalisateur.trices *de cinéma*. Linda Williams, dans une interview accordée à la revue de cinéma *Débordements*, affirme :

> La pornographie essaye de faire quelque chose : produire une preuve du plaisir des hommes et, avec plus de difficulté parce qu'il y a toujours un doute possible, des femmes. L'une des choses qui me fascinait le plus est le grand effort qu'elle fait pour montrer un corps, ou bien une partie du corps, saisi par un plaisir qui se montre involontairement. (…) Je me suis intéressée à la pornographie *à un moment où l'on pensait qu'elle pourrait devenir un genre comme les autres*, mais ce n'est pas arrivé, sauf dans les quelques films d'art dont je parle dans *Screening Sex* – j'appelle cela "hard core art"[619].

John B. Roots, encensé par la critique cinématographique des *Cahiers du cinéma* à *Les Inrockuptibles* pour la qualité esthétique de ses films, affirme avec amertume en 2016 :

> Je continue à essayer de faire des films formellement intéressants, et je crois toujours à la *beauté de la pornographie*. Hélas, je me trouve aujourd'hui dans un marché qui ne croit plus qu'à un porno purement masturbatoire et mercantile. Le marché a pris la direction des tubes, de la webcam ou de l'amateur. Je me sens comme un dinosaure. *Je n'ai pas encore réussi à faire le film qui apporterait la preuve que la pornographie, c'est du cinéma*. Mais à chaque fois que je réalise un film, j'essaie de montrer que la pornographie peut être belle. Il s'agit quand même de l'art de filmer l'une des activités humaines les plus bouleversantes[620].

Ovidie, quant à elle, se plaint de la fin du *star system* et de l'arrivée sur le marché du X

618 Morgane TUAL, « Pornographie : Pornhub critiqué pour son manque de modération de vidéos non consenties », *Le Monde,* publié le 09 mars 2020. (En ligne : https://www.lemonde.fr/pixels/article/2020/03/09/pornographie-pornhub-critique-pour-son-manque-de-moderation-de-videos-non-consenties_6032382_4408996.html).

619 Raphaël NIEUWJAER, « Entretien avec Linda Williams », *Débordements*, 23 octobre 2012. (En ligne : https://www.debordements.fr/Linda-Williams#nb5).

620 Pierre DES ESSEINTES, « Carnets de Root », *La voix du X*, 2016. (En ligne : https://www.lavoixdux.com/2016/01/19/carnets-de-root/).

numérique de travailleuses de l'Est d'Europe qui répondent à tous les canons de la poupée blonde et refaite, mais qui ne savent pas jouer une seule scène de film. De notre côté, nous ne pouvons que manifester notre désaccord avec l'élitisme de ces prises de positions qui s'accommodent par ailleurs du fait que l'« art pornographique » est souvent une affaire d'hommes et qui peuvent occasionner des remarques xénophobes, comme celles d'Ovidie à propos des « filles de l'Est ». En phase avec une évaluation de la vidéo X depuis la perspective des *Porn Studies*, nous nous intéressons aux modifications sociologiques et comportementales advenues avec le X amateur en ligne sans *a priori* esthétiques. Seulement, nous faisons l'amer constat que ces nouveaux modes de production et de consommation du X engendrent des conséquences désastreuses pour les conditions de travail des actrices et le renforcement d'une pornographie hétérosexiste. Retour à la case de départ. C'est dans les conditions dangereuses d'une dissémination du *male gaze* et d'une surexploitation des corps féminins, que féministes, transféministes et queer tentent une nouvelle fois de changer la direction du regard porté sur les corps et la sexualité produit par les images. Contemporaine des lancements des tubes sur internet, la VOD (« vidéo à la demande ») est la ligne stratégique adoptée pour assurer la production de films et de vidéos X au contenu politique et pour essayer de survivre aux tubes gratuits tout en rétribuant dignement les personnes impliquées dans le processus de production et de distribution. Ceci est le cas de Émile Jouvet, Madison Young, Mia Engberg et Erika Lust. La *Lust Films*, basée à Barcelone, emploie 17 personnes. Après des débuts tâtonnants, elle lance son premier court-métrage en streaming gratuit (*The Good Girl*, 2004), de façon à constituer un public intéressé par une pornographie non sexiste. C'est le succès de cette opération de communication qui la conduit à la VOD, et tantôt à des contrats de diffusion avec des chaînes télévisées (*Histoire de sexe(s)* sur Canal + en 2010). Il est important de noter que les tentatives ne se soldent pas forcément par un échec et que la réussite d'un modèle politique et économique alternatif est dans les mains (ou plutôt « dans les yeux ») des consommateur.trices :

> Tout comme dans l'industrie textile, les consommateurs de pornographie devraient pouvoir savoir si ce qu'ils achètent a été fabriqué non pas par des esclaves, mais par des personnes libres et consentantes, rémunérées selon les tarifs légaux de la profession[621].

Indépendamment de la portée révolutionnaire ou seulement réformistes des images des corps et des pratiques sexuelles présentées dans les films de Erika Lust, celle-ci peut se permettre un X « éthique » qui refuse de contracter des actrices et des acteurs de moins de

621 Marie MAURISSE, « Erika Lust, la reine du porno féministe », *Le Temps*, 2018.

23 ans et qui place les femmes dans des rôles dirigeants (productrices, réalisatrices,

Figure 46. Erika LUST, *Xconfessions*, vol. 7, Erika Lust Films, 2000.

scénaristes). La possibilité d'une « vidéopoïèse pornographique » à l'âge du numérique n'est donc pas à exclure, mais elle dépend tout autant de la portée politique du geste créateur d'images, comme de celle de sa consommation.

C) Occupation des réseaux socio-numériques par la performance visuelle : la « résistance culturelle » en Russie

Lorsqu'au début des années 1990 le développement du *world wide web* sort l'internet des laboratoires universitaires, nombreuses ont été les voix célébrant l'avènement d'une société basée sur le principe d'une libre participation de l'individu. Les plus enthousiastes vont jusqu'à parler de « cyberdémocratie » pour désigner le nouvel agencement collectif qui connecte centres et périphéries afin que l'on choisisse ensemble les orientations à donner à une existence désormais globalisée[622]. Ce récit enthousiaste qui a immédiatement accompagné la mise en place d'un modèle réticulaire, paraît avec le recul baigner dans une idéologie béate : c'est en effet dans ce même laps de temps

622 Pierre LEVY, *Cyberdémocratie. Essai de philosophie politique*. Paris, Éditions Odile Jacob, 2002. La« cybérdémocratie » sert actuellement d'outil conceptuel à la mise en place d'une démocratie participative au sein de quelques partis progressistes, et est devenue une pratique généralisée par l'accès aux données de politiques publiques et par la création des forums de discussion dans de nombreux sites des mairies et des régions. Voir à ce propos Jocelyn ZIEGLER, « Cyberdémocratie et démocratie participative », in Philippe SEGUR et Sarah PERIE-FREY (dir.), *L'Internet et la démocratie numérique*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2016.

qu'internet a réalisé toutes ses promesses initiales de surveillance et de contrôle, ainsi que l'ont montré les révélations sur l'existence d'une surveillance de masse au sein même de nos démocraties occidentales par les lanceurs d'alerte Julien Assange (*Wikileaks*, 2010) et Edward Snowden (2013)[623]. En ces conditions, croire qu'internet constitue en soi un opérateur de démocratisation, que la participation sur les plateformes numériques débouche nécessairement sur une société plus collaborative, c'est faire preuve de beaucoup de naïveté. Mais de l'autre côté, il suffit d'observer les usages des NTIC dans nombreux pays non-démocratiques pour avoir envie de mettre en question tout scepticisme. Le rôle joué par *facebook* dans les soulèvements du « printemps arabe » en Égypte et en Tunisie en 2011[624], celui que s'apprêtait à jouer *WeChat* dans la célébration des trente ans des manifestations de la Place Tiananmen en Chine en 2019, ou plus récemment celui de *Telegram* pour l'organisation des manifestations contre l'investiture de Loukachenko en Biélorussie en 2020, sont parmi les événements qui témoignent qu'à la marge de la société télématique occidentale, les enjeux du numérique sur le plan de la démocratie sont réels. Nous assistons à la transformation des réseaux en des îlots de liberté d'expression et d'organisation politique, y compris contre le régime en place, et ce alors même que les services de surveillance font main basse sur les données personnelles des internautes et que le risque d'identification et de répression est très élevé.

L'engouement suscité par les espaces numériques de partage auprès des internautes nous interroge et nous pousse à vouloir mieux cerner la capacité de ces outils à créer un lien démocratique. Mais parce qu'il ne signifie pas nécessairement adhésion au discours mystificateur de la cyberdémocratie, nous avançons l'hypothèse d'un *usage à peine tactique d'un internet qu'ils savent sous verrous,* de sorte que l'amorce du processus démocratique de sensibilisation, de discussion et de collaboration entre internautes se réalise sous l'impulsion d'individus déjà politisés, pour cette raison souvent déjà réunis en collectif, qui se servent du web pour consolider et étendre les dynamiques collectives qui animent leurs pratiques en dehors de la toile. En employant le terme « tactique » au sens de Michel de Certeau repris et spécifié par les théoriciens des médias Geert Lovink et David Garcia pour désigner l'ensemble de pratiques culturelles au point de confluence de la technologie, de l'art et de l'activisme[625], nous souhaitons explorer la spécificité des tactiques qui sont

623 Nous faisons référence au programme militaire ARPANET développé par la DARPA (Defense Advanced Research Projects Agency) en 1966, que nous avons analysé au chapitre 3.

624 Nous renvoyons le lecteur au film de Stefano SAVONA, *Tahir. Place de la Révolution*, Picofilms, Dugonf Films, RAI 3, France/Italie, 2011.

625 En s'inspirant des remarques de Michel DE CERTEAU quant aux bricolages techno-existentiels (*L'invention du quotidien. 1. Arts de faire, op. cit.*), Geert LOVINK et David GARCIA mènent un travail

déployées par des collectifs d'artistes-activistes. Comment parviennent-ils.elles à créer les conditions d'une existence qui résiste au régime en place et à ses modèles subjectifs, à se transformer en une alternative politique grâce à un « insurrectionnalisme digital » qui s'appuie systématiquement sur une production d'images à très grande force de frappe, au point qu'il serait plus approprié de parler de « performances visuelles » ? Pour répondre à cette question, nous nous appuierons sur l'étude de deux cas de collectifs d'artistes-activistes russes basés à Saint-Pétersbourg, dans le contexte d'un espace public et d'un espace virtuel hautement surveillés. Il s'agit de *{rodina}* (« Mère Patrie ») fondé en 2013 et qui comptait au moment de sa dissolution à l'automne 2018 avec une vingtaine de membres ; et *Rebra Evi* (« les côtes d'Eve »), collectif féministe fondé en 2016 qui a rapidement trouvé un écho très favorable auprès d'une jeune génération d'hommes et de femmes avec une trentaine de membres à son actif et plus d'une centaine de participants.

Une « Russie 2.0 »?

Il est nécessaire de préciser le contexte. La Fédération de Russie s'est dotée au sortir de l'expérience soviétique d'une Constitution censée assurer l'égalité des citoyens face à la loi et l'indépendance des juges (1993), puis a adopté en 2012 le principe d'une élection présidentielle par suffrage universel. Reste qu'il s'agit d'une démocratie à la démocratie fort douteuse. En effet, depuis 1999 une seule figure se détache du fond marécageux de la recomposition des anciens dirigeants et cadres soviétiques, celle de Vladimir Poutine. Un tel monopole ne favorise en rien l'existence d'un débat public ni d'une opposition, conditions *sine qua non* de toute démocratie. Ainsi les fraudes électorales dont le parti « Russie unie » est accusé en 2011 par Alexey Navalny, l'élimination physique des opposants politiques au régime, notamment celle de Boris Nemtsov en février 2015, leur condamnation à l'exil ou à la prison comme ce fut le cas de Oleg Sentsov, ainsi que l'interdiction pure et simple de manifester si ce n'est lors des défilés officiels de la fête du travail le 1er mai et de la libération le 8 mai ont peu à peu dessiné les contours d'un État qui n'a de droit que le nom. Au lieu de poursuivre la voie suicide d'une opposition

d'identification et d'analyse des « médias tactiques (*tactical media*) depuis la publication du manifeste *The ABC of Tactical Media* à l'occasion de l'ouverture du site web *Tactical Media Network,* hebergé par *Waag* (https://waag.org/tmn), 1997. Parmi les travaux les plus importants : Geert LOVINK *Dark Fiber: Tracking Critical Internet Culture*, Cambridge, MIT Press, 2002 ; Geert LOVINK, "New Media, Art and Science: Explorations Beyond the Official Discourse", in Scott McQuire and Nikos Papastergiadis (eds), *Empires, Ruins + Networks: The Transcultural Agenda in Art*, Melbourne, University of Melbourne Press, 2005 ; Geert LOVINK, *Tactical Media, the Second Decade*, Brazilian Submidialogia, 2005 ; Eric KLUITENBERG, *Legacies of Tactical Media. The Tactics of Occupation: From Tompkins Square to Tahrir,* Network Notebooks Editor, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2010.

frontale au régime à partir de codes partagés, c'est dans les formes obliques de l'art qu'ont trouvé refuge les critiques à l'égard d'une politique d'État oppressive mais aussi d'une société de plus en plus chauvine et conservatrice. L'artivisme, catégorie qui permet de regrouper des œuvres à la frontière de l'action politique et de la performance artistique, bouleversant la quotidienneté par des événements à caractère souvent extrême et dont les origines remontent à l'Agit-Prop soviétique, devient ainsi dans la Russie contemporaine une nécessité[626]. Il s'agit d'une part d'esquiver les accusations et les comparutions trop rapides en tribunal grâce à un camouflage des identités par du maquillage ou des cagoules coloriées brouillant les pistes de la reconnaissance faciale. Mais d'autre part, et surtout, d'élaborer une grille herméneutique du monde plus riche et plus complexe, d'imaginer des modalités de l'agir politique capables de sortir de la position de militant-martyr et de provoquer une majeure adhésion grâce à des formes d'expression créatives voire festives. Le groupe *Voïna* (« guerre ») né en 2007 à Moscou est le premier après la chute de l'URSS à renouer avec les formes provocatrices de la performance, reprises et prolongées par le groupe punk féministe *Pussy Riot* (2011), que ce soient des actes sexuels publics (*Fuck for the heir Puppy Bear!*) ou encore le concert punk à l'Église du Saint-Sauveur de Moscou où est entonné le chant « Vierge Marie, délivre-nous de Poutine ». La vidéo est immédiatement associée à ces processus créatifs-militants, mais leur diffusion reste limitée et donc leur visibilité compromise, par un dispositif médiatique fort centralisé. Si quelques-uns se chargent de relayer ces actions à l'étranger, par la saisie de la Commission européenne des droits de l'homme, par la réalisation du film *Pussy Riot: A Punk Prayer* de Lerner et Pozdorovkin en 2013 ou encore par le soutien public et financier de certaines figures diplomatiques et artistiques occidentales, comme Angela Merkel et Banksy, dans

626Sur l'artivisme, nous nous référons en particulier à l'ouvrage de Stéphanie LEMOINE et Samira OUARDI, *Artivisme, art, action, politique et résistance culturelle*, Paris, éd. Alternatives, 2010 et à celui de Paul ARDENNE, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006. Les origines de l'artivisme sont débattues, puisqu'il ne s'agit pas d'un mouvement artistique que l'on peut clairement identifier et dater. Les historiens de l'art s'accordent généralement pour reconnaître une première manifestation dans le dadaïsme. Occulter l'origine russe de l'artiviste relèverait cependant de la faille historique. D'une part, parce que le dadaïsme européen a subi l'influence directe de l'Agit-Prop soviétique par le biais de Dada Berlin et Dada Cologne (*Paris-Berlin (1900-1933). Rapports et contrastes France-Allemagne*, Paris, Centre Pompidou, 1979). De l'autre, parce que le climat révolutionnaire pro-soviétique de l'immédiat après-guerre allemand, avec notamment la Ligue Spartakiste de Rosa Luxemburg et de Karl Liebknecht, promouvait des formes d'intervention directes et ludiques qui n'ont pas été assimilées à l'art et qui pour cette raison ne figurent pas dans les ouvrages d'histoire de l'art (Erwin PISCATOR, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962). La commissaire d'exposition Elizabeth A. Sackler remédie à cette lacune en organisant en 2015 une exposition dans les locaux du Brooklyn Museum sur l'artivisme au 20ème siècle en l'intitulant *Agitprop!* Par-delà la filiation, il importe de souligner les différences entre l'Agit-prop soviétique et les formes actuelles de la performance politique, la principale étant que l'Agit-Prop dépendait des organes du *Komintern* et poursuivait des objectifs clairement identifiés au sein le « Département pour l'agitation et la propagande », tandis que l'artivisme est par définition en opposition à un ordre social et politique.

l'enceinte même de la Russie, elles demeurent sinon inconnues du moins largement incomprises dans la démarche intellectuelle et politique qui les anime. Les médias télévisés officiels, contrôlés directement ou indirectement par le gouvernement, à savoir *Pervi Kanal, VGTRK, Gazprom-Media*, fournissent à propos de ces actions une lecture biaisée et conforme aux valeurs du conservatisme orthodoxe et de l'unité nationale.

L'apparition des nouveaux médias a offert une deuxième chance à la construction d'une alternative sociale et politique grâce à l'émergence d'un « espace public parallèle »[627]. Ce concept, créé *ad hoc* pour le contexte russe, désigne la situation où la médiation entre l'État et la société civile pour la formation d'une opinion publique libre et diversifiée n'est plus assurée par la presse, les clubs et les cercles de rencontre qui en garantissent en conditions démocratiques le principe de publicité tel qu'il a été théorisé par Habermas[628], mais où il y a malgré tout la possibilité d'ouvrir des brèches. Comme l'explique Mattelard, « pour l'URSS, empêcher les citoyens vivant dans sa zone de domination de recevoir des signaux provenant du monde extérieur constituait un enjeu majeur de la pérennité de son système de pouvoir, fondé sur la rétention de l'information »[629]. Si dans les années 1970-1980 ce sont les médias transnationaux qui fournissent des représentations du monde alternatives à celles du régime, en introduisant une diversité d'opinion faisant défaut dans le paysage médiatique, c'est d'internet que dépend désormais l'existence d'un tel espace parallèle, au point que nous pouvons parler d'un relai d'un espace parallèle à un autre[630].
Pour mieux saisir l'importance du passage aux NTIC, il convient de dresser le tableau des infrastructures dont la Fédération de Russie dispose. Au moment du basculement vers une économie du marché au début des années 1990, les vastes réseaux téléphoniques hérités de l'URSS passent dans les mains d'une industrie privée des télécommunications foisonnante, marquée par l'éclosion d'un nombre important de fournisseurs d'accès à internet (FAI). La généralisation de la pratique de connexion au web, faisant passer le nombre d'internautes de 1,98% en 2000 à 82,6% de la population en 2019, se produit surtout sous l'impulsion du marché de smartphones en croissance exponentielle, vendus le plus souvent avec des contrats mobiles à un prix extrêmement abordable (l'équivalent de

627 Tristan MATTELARD, *Le cheval de Troie audiovisuel, Le rideau de fer à l'épreuve des radios et télévisions transfrontières*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1995 ; Bernard MIEGE, *L'espace public contemporain: approche info-communicationnelle*, Grenoble, PUG, 2010.

628 Jürgen HABERMAS, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, *op. cit.*.

629 Tristan MATTELARD, *Le cheval de Troie audiovisuel, Le rideau de fer à l'épreuve des radios et télévisions transfrontières*, *op. cit.*, p. 56.

630 Ilya KIRIYA, « Les réseaux sociaux comme outil d'isolation politique en Russie », *Journal for Communication*, vol. 5, n° 1(9), ESSACHESS, 2012.

moins de 10e par mois pour *MTS* et *MegaFon*). Cela débouche sur une couverture exceptionnelle de 60 abonnements pour 100 habitants[631]. C'est cet accès individualisé au réseau qui serait à l'origine d'un changement radical de la donne médiatique en Russie.
Si à l'encontre des espoirs formulés par les chantres de la révolution numérique l'abolition des partages classiques de l'espace médiatique est loin d'être réalisée, la multiplication des usages d'Internet encouragent à coup sûr des formes originales et variées de participation. Une enquête quantitative menée par Alexander Kondratov montre l'arrivée massive dans la blogosphère d'acteurs politiques et sociaux qui avaient été exclus de la sphère officielle, affiliés traditionnellement aux médias d'opposition, puis dans un deuxième temps la création de plateformes de blogs politiques éditoriaux du web[632]. On peut citer *MediaZone* pour avoir été fondé par Pyotr Verzilov (*Voïna*), Maria Alyokhina et Nadejda Tolokonnikova (*Pussy Riot*)[633]. Pour finir, la mise en place des réseaux socio-numériques à la fois russes (*vkontakte* 2006, *Telegram* 2014) et étrangers (*facebook* 2004 et *Instagram* 2010) parachève le tableau. C'est sans doute le principal élément à prendre en compte pour saisir l'ampleur de la participation en ligne. La présence massive des internautes (90% des 65,9 millions d'usagers russes y sont inscrits en 2014[634]), la dimension multimédia qui tend à valoriser le contenu visuel grâce à des capacités de visionnage optimales (haut débit de 7,64 Mégabits/s) et enfin la structure de communication multilatérale propre aux réseaux, sont les principales caractéristiques de ce qui pourrait désormais être une immense « agora numérique ».

Certes, il s'agit d'une simple possibilité dans la mesure où les réseaux peuvent devenir des vitrines pour toute sorte de contenus, et en particulier celui des « instagrammeuses » – activité extrêmement valorisée en Russie, mais c'est en tout cas de cette possibilité que se saisissent les collectifs d'activistes. Et parce que ceux.celles qui s'emparent d'un outil ne le font ni naïvement ni indépendamment de tout ce qui les définit comme des individus sociaux, ainsi que nous l'avons vu au précédent chapitre,

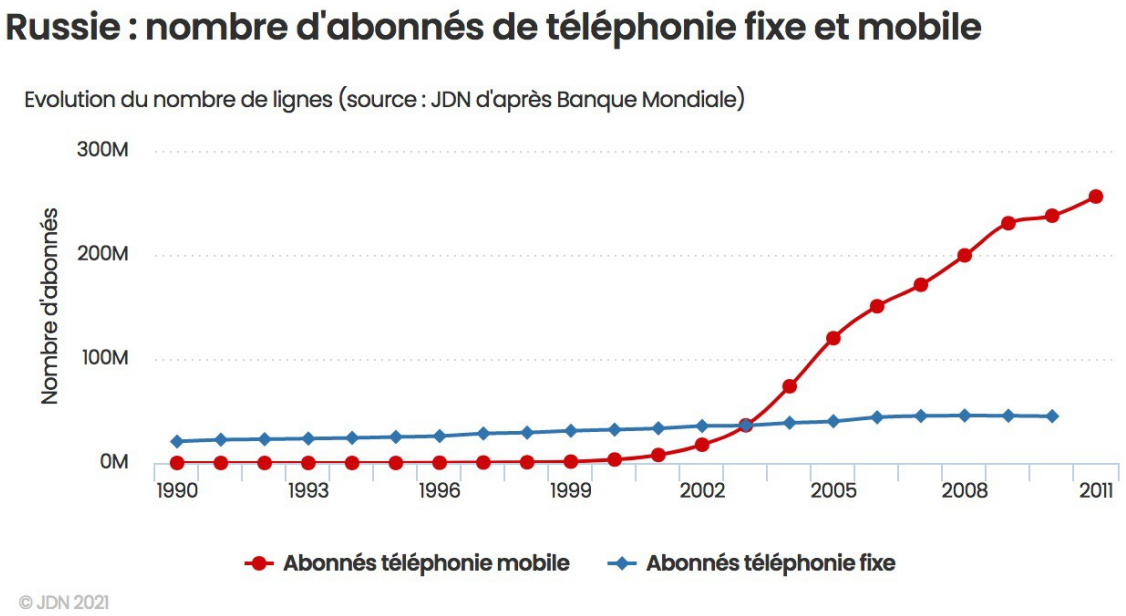
631 Nous nous appuyons sur les données publiées par la Banque Mondiale https://donnees.banquemondiale.org/indicator/IT.NET.USER.ZS?locations=RU. Pour plus de graphiques https://www.journaldunet.com/web-tech/chiffres-internet/russie/pays-rus (consultés le 27 avril 2021).

632 Alexander KONDRATOV, « Les réseaux socionumériques et la reconfiguration de l'espace public en Russie post-soviétique : la plateforme de blogs LiveJournal comme espace numérique de débats », *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, n°17/3A, 2016, pp. 129- 141.

633 *Médiazone* a été créé en 2014 et est considéré en Russie comme un parmi les plus fiables blogs de l'avis des activistes: https://zona.media/.

634 Nous nous appuyons sur les données suivantes: https://www.linkfluence.com/fr/blog/fr/vkontakte-le-plus-grand-reseau-social-europeen ; et http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Ffr.ria.ru%2Finfographie%2F20130325%2F197890234.html (sites consultés le 27 avril 2021).

ils.elles tentent de tirer profit de la mise en place de ce nouvel environnement technologique pour s'essayer à de nouveaux exercices d'organisation et de visibilité.



GRAPHIQUE A. Nombre d'abonnés de téléphonie fixe et mobile. « Russie : les chiffres clés de l'Internet », Le Journal du Net (JDN d'après Banque mondiale, 2021)

Prenant le relai de la première génération d'artivistes, ils.elles inaugurent sur le cyberterritoire russe un usage militant de l'Internet susceptible de créer un espace de discussion autour des problèmes soulevés par la politique du gouvernement et par une société très normative, ainsi que d'étendre ces débats à un nombre maximal d'internautes. Pour ce qui est des collectifs sélectionnés l'on compte seulement 2693 membres sur *vkontakte* pour *{rodina}* mais plus de 11k pour *Rebra Evi* [635]. On dirait que toutes les conditions sont réunies en Russie pour l'avènement d'une « société en réseau », plus démocratique car plus participative, faisant preuve de pluralisme et tolérant même le dissensus. Mais une telle affirmation occulte que la Russie à l'âge du numérique coïncide avec la Russie poutinienne. Ainsi, pour savoir si la promesse d'ouverture et d'échange est traduite dans les faits, il est nécessaire de regarder de plus près les retombées juridiques à l'encontre de celles.ceux qui exposent librement leurs opinions sur les réseaux, l'efficacité du contrôle de l'espace numérique et l'impact que ces usages militants des nouveaux médias ont sur la vie politique et sur la société russe.

635 Les collectifs sont présents sur vkontakte: *{rodina}*, https://vk.com/rodina_group) et *Rebra Evi* https://vk.com/rebra_evi.

Autrement dit, c'est aux interactions entre l'espace public et l'espace public parallèle qu'il faut s'intéresser sitôt qu'il s'agit de mesurer l'ampleur des changements sociaux qui se sont produits depuis l'implantation de l'internet en Russie et l'efficacité de ses usages tactiques par les activistes. Nous essaierons de les saisir au prisme de l'analyse de trois performances menées sur les réseaux par les collectifs *{rodina}* et *Rebra Evi.*

La première s'intitule *Neuf étapes dans la décomposition du leader suprême.* Il s'agit de la transcription visuelle d'une performance réalisée par des membres du collectif en 2015. Une affiche de la campagne présidentielle de Poutine décollée de la rue est déposée sur une jardinière et se dégrade jusqu'à se décomposer. Des clichés témoignent des étapes de décomposition, et neuf d'entre elles sont sélectionnées pour montrer le visage du dirigeant très défiguré, au point de disparaître. En jouant à la fois sur la « visagéité du pouvoir » et sur la matérialité de ses représentations, dans un pays où la statuaire des chefs de la Révolution s'impose grandiose sur toutes les places, les membres de *{rodina}* montrent avec cette œuvre l'instabilité substantielle du pouvoir : le « leader suprême » n'est qu'un homme quelconque agrandi par son image et par la fascination qu'elle suscite. Après une vente aux enchères en 2017, dont les fonds permettent le financement d'un projet du collectif, l'œuvre est revendue pour les mêmes raisons en 2019 à l'avocate féministe et militante des droits de l'homme Varia Mikhaïlova.

Imprimée en très grand format et encadrée, elle est arborée par l'activiste lors de la manifestation du 1er mai à l'issue de la campagne présidentielle de 2018, celle qui a donné vainqueur Poutine pour un quatrième mandat. La pancarte fait ce jour-là partie de la performance qu'une cinquantaine de membres de *{rodina}* réalisent à l'occasion du défilé officiel de syndicats et de partis, en participant déguisés en squelettes et en zombies - représentants d'un fantomatique « Parti des morts » puisque les morts présentent l'avantage d'être toujours la majorité. Varia Mikhaïlova est immédiatement arrêtée par les policiers et embarquée de force au commissariat. Elle ne reste qu'une nuit en prison, du fait de l'acquittement d'une somme de 160000 roubles (2500€) que les membres de *{rodina}* parviennent à collecter grâce à la vente de t-shirts, de cartes postales et d'affiches où l' œuvre en question est imprimée, se démultipliant à l'infini du fait de son statut digital et se diffusant à grande échelle du fait d'un réseau solidaire de membres à l'internationale (Moscou, Paris, Berlin et Helsinki). Les membres du collectif se moquent, ce faisant, de la décision de justice qui avait ordonné la destruction de l' œuvre

Figure 47. Varya Mikhaïlova avec une reproduction de l'œuvre lors de la manifestation du 1er mai 2018 (page *vkontakte* de *rodina*)

Figure 48. Quelques images de la la campagne de collecte de fonds pour la caution de l'activiste grâce à la vente de t-shirts, sacs et cartes postales (page *vkontakte* de *rodina*).

physique. L'impact du post partagé par *{rodina}* sur *vkontakt* n'est pas immédiatement mesurable en nombre de partages et de « likes », mais en nombre de relais de l'information par les collectifs et les médias alternatifs de Saint-Pétersbourg et de Moscou. Nous citons les principaux : *Feministki Poyasnyayut* (200 likes, 44 partages, 14k

visualisations), *Romb* (341 likes, 38 partages, 23k visualisations), *Nastoyashchiy Lentach* (3246 likes, 343 partages, 171k visualisations) *Radio Svoboda* sur Youtube (652 likes et 11k visualisations). Les répercussions de la performance et de l'arrestation sont telles qu'elles bénéficient en outre d'une couverture internationale par le magazine d'art new-yorkais *Hyperallergic* et par le journal français *Le Figaro*[636].

La deuxième performance est *Génitrices de viande,* menée à l'occasion du « Jour du défenseur de la Patrie » le 23 février 2019. Exaltant la virilité et les penchants guerriers, dans un pays où les femmes subissent des violence domestiques qui restent généralement impunies et où les annexions *manu militari* font l'objet d'un large consensus de la part de la population, cette fête est une pure ostentation de la ligne politique officielle. Un groupe de femmes, habillées en militaires, munies de masque à gaz et coiffées du traditionnel kokochnik, se rencontre à une heure fixée devant le Commissariat de la Guerre (*Oblast de Leningrad*) pour y faire « étalage de viande ». Berçant de nouveaux nés qui seront envoyés au boucher par une idéologie militariste, elles s'attaquent aux piliers masculinistes de la société russe. Deux semaines plus tard, en réponse au succès de la circulation de ces clichés, *Rebra Evi* reçoit la visite dans ses locaux d'un groupe de militants de la droite poutinienne, à un moment où l'espace de co-working est non-mixte et où on y prépare la marche du 8 mars du lendemain. En forçant l'entrée, ces jeunes hommes viennent y déposer plusieurs dizaines de bouquets de fleurs. Les activistes, les suppliant de partir, parviennent à s'en défaire en utilisant un spray de peinture. La violence d'un telle violation de l'espace privé contraste apparemment avec la symbolique du bouquet de fleurs. En établissant le lien constitutif entre ces deux gestes, *Rebra Evi* improvise une autre performance : *Nos fleurs sur le tombeau du patriarcat* met en scène un homme nu, gisant sans vie avec son membre arraché et recouvert des fleurs de la veille[637].

636 Chrisrtopher MARCISZ, « Russian Authorities Order the Destruction of a Digital Artwork », *Hyperallergic,* 1er aout 2018: https://hyperallergic.com/453612/rodina-9-stages-in-the-decomposition-of-the-leader-2015/ (consulté le 27 avril 2021). Sarah-Lou BAKOUCHE reprend une partie des informations et des conclusions du magazine dans « La justice russe ordonne la destruction d'une œuvre d'art moquant Poutine », *Le Figaro,* 10 août 2018: https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2018/08/10/03015-20180810ARTFIG00017-la-justice-russe-ordonne-la-destruction-d-une-oeuvre-d-art-moquant-poutine.php (consulté le 27 avril 2021).

637 La violation des locaux a notamment fait l'objet d'un reportage sur la télévision locale [illegible] (185k abonnés) https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=KyKgutsTaQY&feature=emb_logo (consulté le 27 avril 2021).

Figure 49. *Génitrices de viande.* Post du 2 février 2019 (page *vkontakte* de *Rebra Evi*).

Figure 50. *Nos fleurs sur le tombeau du patriarcat*. Post du 8 mars 2019 (page *vkontakte* de *Rebra Evi*).

Les images à l'esthétique saisissante de ces deux performances, soigneuses tant de la composition que du contraste des couleurs, ont circulé sur les réseaux en suscitant l'admiration, l'amusement, le frisson de la révolte et une avalanche de commentaires de la part des membres originaires de différentes villes de Russie (Moscou, Oufa, Perm, Iekaterinanbourg, Novgorod, Vladivostock...). Cette fois, la visibilité des actions est assurée par la visibilité du collectif lui-même, ce qu'on peut expliquer d'une part par le fait qu'un an s'est écoulé durant lequel un nombre majeur d'internautes a assumé une position ouvertement critique vis-à-vis de la politique poutinienne ; de l'autre, parce que les problèmes liés à la condition féminine deviennent visibles, si bien que l'intérêt des femmes internautes pour les pages de collectifs féministes est en hausse[638] *Génitrices de viande* cumule sur la page de *Rebra Evi* 2987 likes, 230 partages et 83k visualisations, *Nos fleurs sur le tombeau du patriarcat* cumule 459 likes, 25 partages et 18k visualisations.

De ces performances, deux points méritent commentaire. Premièrement, les deux collectifs n'entendent pas démissionner de la rue au profit du réseau. Fidèles au *modus operandi* de l'artivisme qui intervient dans l'espace public afin de provoquer un choc dans l'expérience ordinaire, qui est à son tour en continuité avec les mouvements sociaux et la quête de visibilité dans l'espace public, le rue reste pour ces deux collectifs l'espace par excellence de la confrontation politique. Elle apparaît ainsi dans tous les clichés des performances, par des éléments visuels tels les trottoirs, l'asphalte et les bâtiments de la ville, reconnaissables pour tout habitant de Saint-Pétersbourg. La même performance réalisée dans un appartement n'aurait absolument pas le même impact sur les internautes, et sa portée politique s'en trouverait affaiblie. Deuxièmement, conscient.e.s qu'ils.elles sont que les performances ne dureront probablement que quelques minutes, anticipant autant que possible les services de l'ordre, les moyens sont mis en œuvre pour garder un registre visuel qui puisse en témoigner. Au lieu de servir d'archive au collectif, ce matériel visuel et audiovisuel est immédiatement utilisé pour insuffler une deuxième vie aux performances via les réseaux socio-numériques. Ceux-ci se trouvent exploités de manière double - en amont des actions, il y a utilisation minimale des outils de communication en vue de leur organisation interne, auxquels l'on préférera les rencontres physiques en raison d'une défiance technologique assez classique dans le paysage de l'activisme[639] ; et à l'aval, il

638 A côté de groupes plus anciens, tels *Soc-Fem* (2012, 59K abonnés, https://vk.com/socfem), *Skola femininzma* (2014, 20k abonnés, https://vk.com/fem_school), de nouveaux collectifs émergent tels que *Sostry Khachaturyan* (2018, 6760 abonnés, https://vk.com/savesisters), y compris de plus radicaux (*Separatistskiy feminizm*, 2019 https://vk.com/seprfem) et dans des villes de tailles moyenne (*Chelyabinskaya Feministskaya Agitgruppa*, 2019, https://vk.com/fem74).

639Au début des années 1990, le développement des nouvelles technologies, ses conséquences néfastes pour

y a au contraire exploitation maximale des outils de diffusion numérique, de manière à ce que les actions soient le plus largement partagées, visualisées et commentées.

Inutile de dire que le travail de sape des possibilités de cet « espace public parallèle » s'est renforcé en conséquence. Le démontre, par exemple, l'éviction au profit d'hommes proches du Kremlin (Setchine et Ousmanov) de Pavel Dourov, fondateur de *vkontakte* et de *Telegram*, qui avait refusé de livrer les données personnelles des opposants politiques ayant organisé sur *vkontakte* des manifestations contre les résultats des législatives de 2011. Mais aussi l'interdiction de certains réseaux étrangers, comme *LinkIn* et *twitter*, ou la création en 2019 de *Runet*, sorte de « Muraille informatique » visant à séparer l'internet russe de l'international, en train de simplifier grandement le travail de surveillance du *Roskomnadzor*, le Service fédéral de supervision de l'information et de la communication fondé en 2008. Ou encore l'impossibilité pour Apple de se tailler une part du marché de la téléphonie en raison de l'exigence de la part des autorités russes de pré-installer dans les mobiles des applications nationales pouvant faciliter la collecte des données.
Derrière l'ensemble de ces opérations, il y a sans doute un discours totalisant à valeur performative, visant à dissuader les activistes de s'ériger en une force collective, tant plane sur eux l'ombre de la répression. Un tel contrôle perd en effet de son évidence sitôt que l'on se penche sur l'écosystème numérique des FAI russes : alors qu'en France on ne compte que quatre grands fournisseurs d'accès, en Russie il y en a un peu plus de 13.000, avec parfois des fournisseurs d'accès de très petites tailles qui assurent un service pour une ville ou une petite région[640]. Or, ce sont les FAI qui sont tenus de fournir au gouvernement la collecte anonyme des données et l'historique de navigation d'individus ciblés - tâche impossible, compte tenu de la lourdeur économique et logistique d'un tel dispositif pour des petites entreprises. Le programme RESISTIC (« Les résistants du net. Critique et évasion face à la coercition numérique en Russie »), mené au sein du CNRS depuis 2016, creuse la piste de l'existence d'un écart entre le discours et son effectivité[641].

---

le lien social et pour l'environnement et la suspicion de ce que ce nouvel outil sert surtout les intérêts du capitalisme et de l'État favorisent l'apparition d'un courant « néo-luddite » au sein des groupes anarchistes, puis de groupes éco-féministes. cf. François JARRIGE, *Face au monstre mécanique : Une histoire des résistances à la technique,* Paris, Éd. Imho, coll. Radicaux libres, 2009 et Matthijs GARDENIER, « Le courant « anti-tech », entre anarcho-primitivisme et néo-luddisme », *Sociétés*, vol. 131, no. 1, Paris, De Boeck Supérieur, 2016, pp. 97-106.

640 Kevin LIMONIER, *Ru.net : géopolitique du cyberespace russophone*, Les carnets de l'Observatoire franco-russe, Paris, L'inventaire, 2018.

641 Le projet est mené sous la coordination de Françoise DAUCE, chercheuse au Centre d'études des mondes russe, caucasien et centre-européen: https://anr.fr/fr/projets-finances-et-impact/projets-finances/projet/funded/project/anr-17-ce26-0020/?tx_anrprojects_funded%5Bcontroller%5D=Funded&cHash=5c05cc44684976bf20efe40afc7b9f78.

Mais de l'autre côté, on ne peut nier que la répression ne soit réellement exercée à l'encontre des activistes. Une adaptation numérique de techniques de répression plus classiques est de mise, telles le contrôle direct des individus déjà dans la ligne de mire du *Roskomnadzor* sur les plateformes dont le serveur est hébergé en Russie (*vkontakte* et *Telegram*), la création de faux profils qui demandent à participer aux groupes de discussion ou d'organisation, ou la pratique de la délation de la part d'internautes pro-Poutine qui sont déjà présents sur les réseaux. Comme le montre notamment Kiriya, il y a une pratique d'identification et d'isolement des activistes qui, en doublant sur la toile les rapports de force qui structurent l'espace public, compromet sérieusement tout projet d'un espace public parallèle numérique[642].

Communautés virtuelles

Ayant souvent affaire aux services de police, aux emprisonnements et aux amendes, inquiété.es au lendemain des performances jusqu'à leur domicile, les activistes de deux collectifs considérés n'ont pas la naïveté de croire qu'internet et les réseaux sociaux constituent l'amorce d'un véritable projet démocratique en Russie. Il s'agit tout au plus d'un pis-aller, dont on fait usage avec les dues précautions afin que la présence sur le web ne se transforme pas en hameçon. Sans formation sur les communications cryptées, ils.elles ne sont donc pas toujours au fait des possibilités de passer entre les mailles du filet, mais qu'ils.elles sont convaincu.e.s qu'une grande visibilité sur internet les protège davantage qu'un agissement dans le secret. Les initiatives de *{rodina}* et de *Rebra Evi* procèdent bien plus d'une occupation de la toile que d'une participation à un projet qu'ils savent d'emblée ambivalent. Interrogé.e.s sur la base d'un questionnaire portant sur les effets escomptés de leur existence virtuelle, mais aussi sur les peurs qu'elle peut provoquer en termes de contrôle et de répression, les réponses récoltées de douze membres varient mais permettent de dégager des constantes. Premièrement, que la visibilité recherchée n'est jamais celle du collectif mais celle des messages véhiculés par les performances, de sorte qu'elles puissent leur revenir « dépouillées de toute signature » par les réactions qu'elles suscitent. C'est une démarche propre à l'activisme et aux antipodes de l'art - qui se caractérise très précisément par l'apposition d'une signature, mais pour laquelle la dimension esthétique et créative n'est jamais superfétatoire. Ensuite, que les interventions dans l'espace urbain et leur diffusion au moyen d'images fonctionnent seulement comme des catalyseurs pour des débats de fond portant sur des problèmes de la société russe plus

642 Ilya KIRIYA, « Les réseaux sociaux comme outil d'isolation politique en Russie », *op. cit.*.

variés et plus vastes, telles les violences domestiques, l'écologie, l'emprise de la religion orthodoxe dans la sphère intime et dans l'orientation sexuelle par le truchement des politiques officielle. L'importance de ces débats rend les critères quantitatifs (nombre de likes, de partages et de membres) tout à fait secondaires par rapport à la création de ce qu'on pourrait appeler avec Manuels Castells une « communauté virtuelle » qui se donne les moyens de préciser ses revendications et de se constituer en une force politique concrète, capable à terme de migrer de nouveau du web à la rue[643]. Enfin, qu'aucune pratique d'anonymat, de faux profil ou de camouflage d'identité sur le web n'est adoptée par les membres des deux collectifs, bien que le risque d'une peine soit toujours de mise et qu'il ne soit pas rare de voir apparaître des policiers aux diverses manifestations culturelles annoncées sur les réseaux. Toutefois, il ne s'agit pas, en aucun cas, de « jouer aux

Figure 51. (Gauche) Affiche hebdomadaire du 30/11/2019 au 6/12/2019 publiée sur le site de *Rebra Evi* sur les activités que le collectif tient à *Rosi Dom.*(Droite) Page d'accueil du site de contes *Femitales*.

martyrs ». C'est d'une part la volonté de ne pas se renfermer dans un entre-soi politique, mais d'autre part l'impossibilité réelle de déterminer la perception qu'ont les services de contrôle du degré de dangerosité» de ce qui est publié, qui les conduit à prendre des

643 Manuel CASTELLS, *L'ère de l'information. Vol.1, La Société en réseaux*, *op. cit.*.

risques, un peu comme dans une roulette russe, faute de quoi ils.elles seraient contraint.e.s d'accepter tout simplement le *statu quo* politique. Nul ne doute que les fondements stables d'une démocratie en Russie ne peuvent être jetés que lorsqu'une force macropolitique d'opposition sera capable de s'organiser, avec les opérations qui lui sont propres (parti, programme de parti et victoire à des élections libres), afin de diversifier les options politiques du pays. Cependant, on sait tout autant que rien de tel n'est envisageable tant que ne se trouvent pas modifiées les coordonnées de perception du monde, tant que ne sera pas labouré le terrain des consciences, chez un peuple pour qui résignation et soumission à l'autorité s'enchaînent. Dans l'article paru dans *Le Monde diplomatique*, « Démocratie à la russe », l'historienne Marlène Laruelle s'attaque aux stéréotypes

Figure 52. Participation du « Parti des morts » (*Partya Miorthikh*), une bifurcation du groupe *rodina,* à la manifestation du 1er mai 2019 (page *vkontakte* de *Partya Miorthikh*).

européens quant à une incapacité soi-disant structurelle de la Russie à sortir de l'autoritarisme, en expliquant les raisons historiques qui ont conduit au début des années 1990 au désengagement politique et au désir de voir présider le pays par un « maître efficace ». En dénonçant les présupposés ethnocentriques au fondement de ces critiques, elle défend l'existence d'une « démocratie à la russe ». Si ces précisions sont importantes, les caractéristiques d'une telle démocratie (la liberté de penser, la liberté de voyager, le droit à la propriété privée et à l'entreprenariat, le droit à la violence légitime limité) nous semblent malgré tout insuffisamment décrire une démocratie. En Russie, la diversité des

opinions est vue comme une faiblesse, l'opposition saine au régime est associée au terrorisme, les interdictions de manifester sont monnaie courante et il n'y a, dans les faits, aucun séparation des pouvoirs[644].

Gramsci nomme « guerre de position » la stratégie consistant à s'emparer des outils culturels lorsque le rapport de force est nettement favorable à l'adversaire et « la guerre de mouvement » perdue d'avance. C'est sur le « front micropolitique » de l'artivisme - le seul actuellement possible, que la vision dominante du régime de Poutine est peu à peu en train de s'éroder. Le montre l'augmentation significative du nombre d'internautes qui suivent les deux collectifs sur les réseaux, mais surtout le nombre croissant des participants aux événements culturels qu'ils proposent. Les activistes réalisent des expositions itinérantes dans les appartements kommunalka de *{rodina}*, des activités culturelles multiples (vidéo-projections, yoga, débats, co-working, concerts, masterclass) à *Rosi Dom*, un espace physique inauguré en 2018 au calendrier fort cadencé, ou encore un festival de théâtre organisé à l'automne et qui est disséminé durant un fin de semaine dans plusieurs scènes alternatives de Saint-Pétersbourg. Si l'occupation tactique de la toile à laquelle procèdent ces deux collectifs témoigne d'une certaine efficacité, c'est grâce à un glissement subreptice du sens que recouvre le concept même de « participation ». Ce terme ne désigne plus l'adhésion enthousiaste au projet numérique, mais bien la mise en commun d'idées et de savoirs-faire en vue de la réalisation de projets culturels, dont l'existence sur la toile continue certes à être un élément important pour celles et ceux qui ne connaissent pas encore les collectifs, mais de moins en moins central pour ceux qui y participent activement. Le programme de *Rosi Dom* est relayé quotidiennement dans les réseaux sociaux[645], mais une fois que l'on commence à fréquenter l'espace et à côtoyer les personnes, la participation se mue en collaboration à un projet déjà existant, ou en proposition d'un nouveau projet qui spécifie des désirs et des besoins politiques. Pour le premier cas, l'on peut citer l'appel à contribution pour une exposition de cartes postales féministes qui a eu lieu dans les locaux de *Rebra Evi* en mars 2019. Pour le deuxième, le projet *Femitales,* site de contes pour petites filles les dépeignant à partir de leurs rêves et non de leur apparence physique, écrits et illustrés par des femmes qui ne se connaissaient pas entre elles et qui ne sont généralement pas des professionnelles[646]. Cette participation à une « communauté en devenir » atteint à notre sens un niveau de grande maturité de

644 Marlène LARUELLE, « Démocratie à la russe », in Manières de voir N°100 – Un siècle russe, août-septembre 2008, publié dans *Le Monde Diplomatique*, (en ligne: https://www.monde-diplomatique.fr/mav/100/A/17977). Les 4ème et 5ème chapitre de son ouvrage (*La Russie, entre peurs et défis,* Paris, Armand Colin, 2016) dressent le tableau d'une Russie à la fois néo-libérale et autoritaire.

645 Mais surtout sur leur propre site web : https://www.rebraevy.ru/

646 Le site du projet *Femitales* se trouve à l'adresse suivante : http://femitales.pro/.

l'articulation du collectif lors des camps d'été qui se tiennent depuis quatre ans dans la région des lacs au nord de Saint-Pétersbourg. Et en même temps que les projets culturels surgissent et bifurquent, en occasionnant des rencontres réelles et débouchant sur une nouvelle compréhension du monde et de ses problèmes, la participation aux rendez-vous politiques plus classiques se fait moins timide. Ainsi, la marche du 8 mars a vu son chiffre tripler de 2018 à 2019 et l'a maintenu en 2020 alors même que les autorités en ont refusé l'autorisation. Lors du défilé du 1er mai, une batucada féministe et le « Parti des morts » aux accents carnavalesques, dégainent leurs déguisements aux côtés des vieux messieurs du Parti communiste. Au retour de Navalny dans le territoire russe et à la nouvelle de son emprisonnement en janvier 2021, un nombre très important de manifestants, après un certain nombre d'appels sur *TikTok* (réseau de toute dernière tendance qui a permis en Russie aussi l'arrivée dans la blogosphère d'internautes plus jeunes), a montré en même temps sa solidarité et son ras-le-bol, sans craindre les conséquences d'une répression que l'on sait d'emblée excessive et peu clémente[647].

On ne peut parler d'un paysage médiatique alternatif en Russie, ni d'une véritable participation via les plateformes numériques et les réseaux sociaux à un projet collaboratif où les contenus, les idées et les initiatives circulent librement. Le contrôle numérique double la surveillance politique d'une manière si marquée que les prémices d'un « espace public parallèle » sont constamment fragilisés. Alors même que la surveillance de masse pose de sérieux problèmes au sein des démocraties occidentales elles-mêmes - dans la mesure où l'hypothèse d'un régime liberticide se saisissant un jour de ces données n'est jamais totalement à exclure, dans les pays où un tel régime est déjà en place, le traitement que l'on réserve aux opposants politiques n'est pas à envier. Il nous semble néanmoins que le « cyberactionnisme » des deux collectifs étudiés, telle une lance qui perce littéralement la toile, a malgré tout commencé à jeter les bases d'une nouvelle forme de citoyenneté, attentive au sort des forêts sibériennes, des déchets non triés des villes, des populations frontalières d'Ukraine et de Crimée, des migrants azerbaïdjanais et géorgiens, des homosexuels, discutant et débattant de manière de moins en moins apeurée sur les réseaux sociaux. La construction d'une communauté qui ne soit pas que virtuelle est un véritable défi, mais qui d'une part semble à moitié relevé dans la mesure où la virtuelle existe où l'on apprend à exprimer son dissensus, à négocier ses droits et à s'inspirer du courage par-delà toute idéologie de la participation en ligne ; et de l'autre même

647Chamz IAZ, « La jeunesse russe crie sur les réseaux avant de le faire dans les rues », *Le Temps,* 22 janvier 2021. (En ligne: https://www.letemps.ch/monde/jeunesse-russe-crie-reseaux-faire-rues).

entièrement relevé, puisque l'existence sur les réseaux est envisagée à la fois comme un tremplin, une vitrine et un instrument de diffusion et jamais comme un point d'arrivée.

TROISIÈME PARTIE

LA MICROPOLITIQUE
À L'HORIZON D'AUCUNE RÉVOLUTION

INTRODUCTION

Un changement, aussi radical soit-il, *n'est pas une révolution*. Lorsqu'en 1969 Jacques Ellul dénonce l'utilisation indue de ce terme pour désigner les changements qui se produisent en même temps dans le domaine des technologies avec les nouvelles branches de la cybernétique et l'informatique (*Autopsie de la révolution*), c'est pourtant au nom d'un sens de « révolution » qui est proche de celui avancé par les tenants de la micropolitique, puisqu'il concerne le « changement d'un rapport à soi ». Les nouvelles technologies nous ont donné l'impression que tout allait changer, nous dit Ellul, alors que n'ont changé que les moyens d'« un rapport à soi toujours identique ». Au début des années 1970, on a pu considérer ces propos comme réactionnaires, technophobes, voire même un peu suspects. Dire, comme il le fait, que « la technique est par essence antirévolutionnaire », qu'elle « produit une société essentiellement conservatrice, intégratrice, totalisante », c'est comme regarder le doigt alors qu'on pointe la lune. Le problème est le capitalisme, dira-t-on, et non les techniques qui accompagnent le processus d'une évolution sociale pluriséculaire ; le fait technique n'est pas nécessairement l'infrastructure du mode de production du capitalisme, mais à peine un « phylum » susceptible de fonctionner au sein d'agencements machiniques nouveaux. Comme nous l'avons montré avec la deuxième partie de ce travail, il est en droit toujours possible de procéder à des « usages sociaux dissidents » des outils du capitalisme : les méthodes de détournement qui ont marqué les tout premiers commencements du travail salarié - le sabotage et la perruque, peuvent ainsi être déployés avec l'informatique et les NTIC.

Or, avec un recul historique de plus de quarante ans, les propos de Ellul ne nous paraissent pas si insensés. Si, par-delà tout essentialisme, on fait de la technique le lieu par excellence où s'articulent, s'organisent et se renouvellent à la fois le capital et le travail, ce diagnostic a tout juste une valeur de pronostic. C'est au contraire l'idée d'une « société en réseaux » connectée, collaborative, participative et au service d'une circulation des idées libre de la loi du marché (le « General Intellect » des *Grundrisse*) qui paraît suspecte, entachée qu'elle est de l'idéologie de la « Silicon Valley », le nouveau rêve californien

porteur sans jamais ouvertement l'afficher d'un projet politique d'envergure[648]. Qu'une utopie sociale puisse couvrir les mêmes pratiques collaboratives, participatives et connectées d'une start-up, a de quoi alerter. Du Chiapas zapatiste aux printemps arabes, du porno féministe au web expressiviste, les usages dissidents ont pu se multiplier mais c'était juste le temps qu'on élabore des modèles d'affaire rentables.

L'objectif de cette troisième partie sera ainsi de confronter les résultats de la résistance micropolitique à la santé du capitalisme. Travail douloureux mais nécessaire, qui doit retracer l'histoire économique des pays développés depuis le début des années 1970. Depuis la posture politique qui est la nôtre – celle d'une attention portée à *l'avenir de la révolution sociale* et à son *effectuation dans l'histoire*, nous tâcherons de montrer que les innovations techniques de la cybernétique et de l'informatique au soubassement d'une subjectivation « post-médiatique », ont surtout servi à la restructuration du capitalisme, enlisé qu'il était dans un modèle de production fordiste ayant atteint ses limites. La mise en place de nouvelles modalités d'extraction de la plus-value a coïncidé avec de nouvelles formes de pouvoir (asservissement machinique, algorithmie et microcapitalisme), en même temps que d'inquiétants phénomènes de crispation subjective se multiplient.

Chapitre 5. « Connectivités de l'Empire, résurgences fascistes ».

Le chapitre 5, le dernier de cette étude, vise à détailler les raisons qui ont œuvré au tournant des années 1970 au basculement d'un capitalisme à matrice industrielle à un capitalisme post-fordiste, informationnel et cognitif. Nous défendrons la thèse de Negri pour qui le « capitalisme cognitif » devient le *paradigme hégémonique du capital,* structurant l'économie de marché, en dépit du fait que dans le même temps on assiste à l'exportation du mode de production industrielle à l'échelle planétaire. Ce postulat est celui qui nous permet de saisir de manière optimale la nouveauté des modalités opératoires d'extraction de plus-value et par conséquent de relever les nouveaux défis qui se posent aux subjectivités qui tentent d'inscrire leurs vies contre et en dehors du capitalisme.

Dans un premier temps, nous prenons appui sur les données de l'histoire de l'économie pour la période 1970-2010 afin de montrer les raisons structurelles des crises qui ont ponctué les années 1970 (surproduction, revendications ouvrières, baisse tendancielle des taux de profit, stagflation), ainsi que la nécessité d'un changement de paradigme pour l'extraction de la plus-value dans les pays développés. En même temps

648 Voir le volume de la revue *Esprit* consacré à ce thème : Emmanuel ALLOA et Jean-Baptiste SOUFRON (dir.), *L'idéologie de la Silicon Valley, Esprit* n°454, Paris, 2019.

que nous assistons à l'adoption de politiques néolibérales de la part des États de l'OCDE au milieu des années 1970 (le Consensus de Washington), les nouvelles technologies se présentent comme les moyens de surmonter la crise. Elles servent à renouveler les modes d'organisation du secteur industriel (toyotisme, filiales dans les pays du sud), à réinventer le secteur tertiaire par une nouvelle « industrie de contenu », par les plateformes collaboratives et par une ubérisation du travail. Avec la modélisation algorithmique des données numériques et leur marchandisation auprès des États et des grandes entreprises pour les opérations de surveillance et de profilage, au début des années 2000 quelques starts-up se muent en géants du numérique. La constitution de ces oligopoles du Tech autorise les formules « technoféodalisme » (Durand) et « technolibéralisme » (Sadin).

À la lumière de ces données, nous explorons dans un deuxième temps l'hypothèse du « capitalisme cognitif » telle qu'elle a été brossée et exposée par les post-opéraïstes (Negri, Lazzarato, Virno, Moulier-Boutang, Pasquinelli, Marazzi). Ce déplacement épistémologique de l'histoire de l'économie à l'économie politique permet en effet de mettre en lumière les dynamiques du capital, à commencer par la subsomption réelle des activités créatives, collaboratives et productrices sous le capital qui prend chez Deleuze et Guattari le nom d'« asservissement machinique ». Les données produites par les usagers servent à alimenter le nouveau marché du *big data*, mais aussi, plus classiquement, à fournir les contenus originaux pour un renouvellement de la subjectivité capitalistique qui grâce à l'éclosion de nouveaux modes de vie renouvelle également son système d'objets associés. Le capitalisme est prêt à délester l'assujettissement molaire si l'avènement des minorités lesbiennes-queer-noires-féministes etc. occasionnent des profits.

Dans un troisième et dernier temps, nous montrerons que l'axiomatique capitaliste globalisée a coïncidé avec d'importantes crispations subjectives et identitaires en raison d'un rabattement des processus de subjectivation au référent national. Les pratiques de création de soi ne peuvent se passer de leur matérialisation spatiale, ce qui pose problème à ceux.celles qui se sentent rattaché.e.s de manière « naturelle » au sol de la Nation et menacés dans leur identité par les flux migratoires. Pour rendre compte de cette réactivation des phantasmes racistes, nationalistes et identitaires, nous effectuerons un détour par les éthologies animales, en prenant appui sur la confrontation entre von Uexküll et Lorenz réalisée par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux,* Nous montrerons que la fonction expressive du processus de subjectivation est primordiale et que c'est elle qui autorise une différence de compréhension et de traitement de la mobilisation de l'identité nationale entre groupes nationalistes et minorités politiques.

CHAPITRE 5

Connectivités de l'Empire, résurgences fascistes

Sûr que ça va pas fort. Sûr qu'on est en train de se préparer une sacrée série noire. Parce qu'il n'est pas possible qu'il y ait une telle accumulation de connerie, de lâcheté, de mauvaise foi sans que ça ait des conséquences. A un moment ou l'autre, ça va se cristalliser sur un mode héroïque. On peut faire beaucoup mieux que Le Pen, vous allez voir...
Félix Guattari, *Les années d'hiver (1980-1985)*

Nous avons urgemment besoin d'un Machiavel du *nomos* technologique global.
Matteo Pasquinelli, *Gli algoritmi del capitale*

5. 1. Le « troisième âge du capitalisme » : œcuménique, financier et technologiquement connecté

L'année 2003 est marquée par deux événements culturels dont la réalisation semble dictée par le besoin de prendre la température du monde, afin de la restituer sous des traits empiriques saisissables. Côté Chine, Wang Bing achève la fresque *A l'ouest des rails,* après deux ans de tournage solitaire avec une petite caméra digitale. Dans le complexe industriel de Tie Xi, construit par l'armée japonaise durant son occupation en 1933, réhabilité par la République populaire en 1949 et fonctionnant à plein régime dans les années 1980, l'heure est à la fermeture progressive. De son million de travailleurs, seules quelques centaines sont encore sur place, conscients de leur imminent licenciement, déçus de la « trahison communiste », préoccupés pour la suite lorsqu'ils sont en âge de travailler et ne comptant même pas avec une retraite après trente ans passés à se courber l'échine lorsqu'ils sont plus vieux. Ce n'est pas un hasard si le premier volet s'intitule « Rouille » : la manutention du site semble n'avoir jamais été réalisée, le dernier fourneau d'une des usines sidérurgiques encore en marche s'éteint devant la caméra, et nous voyons

des figures humaines prises dans ce labyrinthe de ferrailles rouillées, accomplissant leurs tâches devant du métal en fusion dans des conditions de travail semblables à celles qui ont dû révolter Marx lors de son premier voyage à Londres. Les mutations économiques et industrielles de la Chine du début des années 1990 – son ouverture au marché libéral et la réorientation de ses secteurs, sont la toile de fond de ce démantèlement. Mais la force de Wang Bing réside dans sa capacité à s'extraire de la situation particulière de Tie Xi pour filmer en même temps *le travail et la fin du travail*. Nous observons au plus près le fonctionnement d'une usine grâce à une caméra documentaire patiente, en même temps que nous avons l'impression d'avoir affaire à un univers fictionnel, dystopique, presque fantastique. Car enfin, les travailleurs ressemblent de nos jours beaucoup plus aux livreurs de Uber, aux caissières de Monoprix, aux agents de voyage, aux opérateurs de call-center, aux hôtesses de l'air, aux médecins libéraux et aux serveurs d'un café. L'étrangeté qui se dégage de ces plans s'explique donc par l'éloignement physique des centres de la production industrielle, et appartient comme telle à l'expérience spectatorielle d'un spécimen humain occidental et citadin.

Côté États-Unis, Don DeLillo publie *Cosmopolis,* porté à l'écran par Cronenberg une dizaine d'années plus tard. Un *golden boy* multimilliardaire traverse les rues hachurées de Manhattan pour se rendre chez le coiffeur au bord de la limousine. Le trafic est particulièrement dense en raison d'une visite présidentielle dans la capitale et de l'enterrement d'un rappeur adepte du soufisme, de sorte que depuis les fenêtres de la voiture s'avançant tout doucement, nous pouvons observer une vie citadine en proie à des délires de fin de monde. La politique, l'*entertainment* et la spiritualité paraissent des simulacres ridicules, des agissements parfaitement vains, n'ayant le moindre impact sur le déroulement des affaires mondiales. La foule des corps qui se tasse dans la rue pour manifester contre ses représentants politiques ou pour acclamer ses idoles, alors même que c'est le « personnage » auquel nous pourrions le plus facilement nous identifier, acquiert dans ces scènes le même degré d'irréalité que les ouvriers de Wang Bing. Infiniment plus réels sont les algorithmes de la bourse et les analyses quantitatives du marché qui défilent silencieusement sur les écrans des ordinateurs à l'intérieur de la limousine, connectés aux tours de Manhattan qui obstruent le paysage et aux tours de toutes les grandes capitales du monde. La force du roman est de présentifier *une fiction et le commencement déjà acté de cette fiction* : il serait inexact d'affirmer que *Cosmopolis* relève de la littérature d'anticipation, dans la mesure où l'horizon d'un capitalisme technologique globalisé est déjà là et que nous courons à toute vitesse pour coïncider avec notre propre futur.

Figure 53. (Haut) Wang BING, *À l'ouest des rails*, Wang Bing Film Workshop, Chine, 2002.
(Bas) David CRONENBERG, *Cosmopolis*, Alfama Prisme, Prospero Pictures, France/Canada, 2012.

Deux œuvres pour faire le portrait de l'humanité en ce début 21ème siècle : la fin d'un monde et le début d'un autre. Ou plus exactement, *le déclin d'un mode de production capitaliste et l'essor d'un autre,* marquant le passage vers une nouvelle phase historique. Alors que le 20ème siècle serait caractérisé par le perfectionnement des techniques de production de la Grande Industrie, calquées sur le modèle tayloriste et fordiste (et donc division technique du travail, organisation scientifique du travail, rythme de la machine et

standardisation des produits fabriqués), le 21ème siècle verrait la consolidation d'un nouveau type de production et d'une nouvelle figure du travailleur, apparus à la fin des années 1960 avec l'émergence du « secteur tertiaire » et de l'« économie des services ». Non que les ouvriers aient soudain disparu de la face de la Terre : s'il est vrai que la production des biens matériels tend à baisser à partir des années 1970, elle demeure une partie non négligeable de l'économie mondiale. Ainsi, c'est dans les mêmes années où le complexe industriel de Tie Xi ferme, que la Chine extrait 2,3 milliards de tonnes de charbon et 500 millions de tonnes d'acier par an (soit le 38% du total mondial dans les deux cas), et que son industrie emploie 30,3% de sa population active pour assurer 47% du PIB national[649]. Il serait par ailleurs impossible d'imaginer une économie des services si ne sont pas assurées les conditions d'extraction des matières indispensables à la fabrication de machines techniques dont nécessite le secteur - plastique, cuivre, cobalt, lithium, nickel, zinc et silicium entrent dans le composition d'un smartphone. Une production industrielle de masse se trouve donc maintenue, mais la figure de l'ouvrier semble cesser d'être « hégémonique », c'est-à-dire de fournir à notre strate historique à la fois son visage présent et sa tendance à venir. L'expression « société post-industrielle » s'expliquerait par ce relai d'hégémonie, où le « post » est moins un *après* qu'un *au-delà*. En faveur de cette hypothèse, l'on pourrait dire que « ce qui distingue une époque économique d'une autre, c'est moins ce que l'on fabrique que *la manière de le fabriquer*, les moyens de travail par lesquels on fabrique » (K, 202). La formule, de Marx, veut nous rendre sensible à des aspects souvent sous-évalués par une approche exclusivement quantitative des phénomènes économiques. Produit-on les biens matériels, même les plus basiques comme ceux de l'alimentaire, de la même manière qu'on le faisait dans les années 1930 ? Comment expliquer la concentration du travail d'extraction des matières premières en Chine ? Par quels moyens on organise l'arrivée du lithium depuis la Bolivie, du nickel depuis la Russie, du cobalt depuis la République démocratique du Congo et du zinc depuis la Chine pour fabriquer un smartphone aux Philippines pour le compte d'une entreprise de téléphonie américaine ? L'extraction de la valeur par le capital concerne les seules forces musculaires ? Et pourquoi, dans les rues de Manhattan, il n'y a presque pas d'ouvriers ? Toutes ces questions trahissent que les *manières de produire* ont bel et bien changé, requérant de nouvelles techniques d'organisation du travail au sein d'une usine, une nouvelle répartition des tâches pour la fabrication d'un produit à échelle globale, une nouvelle logistique des assemblages pour la sous-traitance et une nouvelle logistique des

649 OCDE, « Études économiques de l'OCDE. Chine « , Avril 2019. (En ligne: https://www.oecd.org/fr/economie/etudes/Chine-2019-OCDE-etude-economique-synthese.pdf

transports pour l'évacuation des stocks de marchandises – tout ça pendant qu'un *golden boy* est en train de monitorer les taux de change du dollar et du yen depuis sa limousine. On sait que le propre du capitalisme n'est pas d'investir en une seule marchandise (la force physique) ni en une seule activité (l'industrie) : le capital est assez fluide pour être doté d'une puissance renouvelée à produire de la valeur indépendamment de la nature des marchandises ou des activités, qui constituent à peine son instrument à un moment historique donné. Or, ce sont les capacités de conception, de calcul, de création de solutions, d'anticipation et de communication qui seraient au soubassement de toutes les activités que nous venons d'énumérer. La société post-industrielle, syntagme malheureux car il définit négativement la nouvelle donne par ce qu'elle n'est plus, fonctionnerait sur la base d'un « travail immatériel » dont la productivité dépendrait des sphères du savoir, de la créativité individuelle et de la collaboration collective, à leur tour valorisés par les NTIC, internet et les nouvelles modélisations des données que ces technologies rendent possibles - tout en continuant, bien sûr, à produire des marchandises.

Bien avant que Wang et de Don DeLillo ne fournissent à ces bouleversements une image, nombreux ont été les économistes et les penseurs de l'économie politique qui s'étaient penchés sur les tendances de ce capitalisme en pleine transformation. Ceux se revendiquant du marxisme se sont préoccupés dès les années 1970 de fournir les éléments d'analyse de la situation présente en se servant de l'outillage marxien, et de réfléchir aux nécessaires modifications que devait subir la lutte des classes dans ces nouvelles coordonnées. L'économiste Ernest Mandel publie un premier ouvrage d'économie dédié à la mue vers un modèle post-industriel. *Le troisième âge du capitalisme* (1977) signale la contradiction explosive entre la croissance des forces productives et des rapports de production vieillissants en Europe, la modification du type d'investissements de capitaux en direction des pays du Sud (tournés de plus en plus vers des industries de substitution), et la dotation d'un outillage issu de la cybernétique en train de favoriser l'éclosion des services dans les pays avancés. Mais c'est en Italie que l'hypothèse d'une transmutation radicale du rapport entre travail et capital en raison d'une nouvelle figure du travailleur voit le jour. La deuxième génération du mouvement opéraïste, incarnée par Negri et Virno, dans la continuité des lignes de théorisation de l'opéraïsme des années 1960, se montre particulièrement attentive aux dimensions infrastructurelles des nouveaux modes de production. S'appuyant sur un texte de Marx, le « Fragment sur les Machines », exhumé et traduit en 1964 dans le n°4 de la revue *Quaderni Rossi*, ils affirment que l'entrée dans un « troisième âge du capitalisme » (après le marchand et l'industriel)

s'explique par *une subsomption des capacités intellectives du travailleur dans le processus de valorisation capitaliste* à un niveau jamais auparavant atteint, du fait de l'importance accrue du capital fixe dans les usines mais aussi de l'élargissement du procédé de subsomption à l'ensemble des activités sociales par le biais des nouvelles technologies. En France, l'interprétation orthodoxe de la source des profits à partir de la théorie de la valeur-travail est remise en question par un débat alimenté par Negri lui-même. Celui-ci anime un séminaire à l'ENS sur l'invitation de Althusser en 1978 à ce propos. *Marx au-delà de Marx* paraît aux éditions Bourgeois l'année suivante, mais l'hypothèse d'une plus-value générée le travail intellectuel et d'une émancipation passant par la singularité du sujet (plus que par une formation partidaire ou syndicale, donc), reçoivent un accueil très favorable auprès de la mouvance philo-autonome française, dont l'économiste Yann Moulier-Boutang fait alors partie, et commencent à circuler activement dans les cercles intellectuels libertaires dès le début des années 1970, comme le montre le thème de la libération des flux et surtout celui de la « plus-value machinique » présents dans *L'Anti-Oedipe* dès 1972.

A mesure que les traits de cette nouvelle phase (que l'on désignera désormais de « néolibérale ») se précisent dans toute la violence de ses conséquences sociales et écologiques dans les années 1980, les théories tendent à se faire plus systématiques. L'ouvrage de Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme,* publié en deux tomes en 1967 et en 1979, constitue à ce titre une référence : il est nécessaire de se situer sur un « temps long » pour être capable de dégager *la dynamique du capitalisme* et ainsi rendre compte du passage entre deux phases *à partir de ses crises structurelles* - chose que l'on ne peut évidemment pas faire au moment même où le vent se met à tourner. La fin des années 1990 et le début des années 2000 correspondent à la parution d'une littérature plus documentée, affaire d'économistes, de géographes et de sociologues d'empreinte marxiste tels que Giovanni Arrighi (*The Long Twentieth Century,* 1994), Elmar Altvater (*The Limits of Globalization,* 1996) ou David Harvey (*The New Imperialism,* 2003). La mondialisation du marché, la financiarisation de l'économie, le rôle joué par les États dans les déréglementations, l'apparition des multinationales, le démantèlement des politiques de protection sociale, l'émergence d'organismes internationaux hégémonique, la surexploitation des pays du Sud pour un approvisionnement en matières premières et la flexibilité au travail sont les principales caractéristiques que toutes ces théories font coexister, renouvelant de la sorte les approches traditionnelles de l'impérialisme élaborées

par Lénine et Rosa Luxembourg dans les années 1910 et 1920[650]. Or, à la lumière de cette littérature scientifique ayant l'avantage du recul historique, que vaut l'hypothèse post-opéraïste quant à une « grande transformation » advenue dans le mode de production capitaliste ? Disons d'emblée que Negri ne s'est pas contenté de laisser ce terrain d'intuitions en friches, et qu'il a au contraire continué à l'explorer tant par des études de cas (comme celui sur Benetton réalisé avec Lazzarato et Moulier-Boutang en 1993) que par des écrits théoriques (dont *Empire* rédigé avec Hardt en 2000)[651]. En outre, les « compagnons de route » de l'Autonomie ont contribué à le labelliser sous le terme « capitalisme cognitif », syntagme qui permet de désigner la permanence du système capitaliste et la nature nouvelle de la source de valeur : Vercellone nourrit le débat au sein de l'Université, Lazzarato signe plusieurs articles, Moulier-Boutang y consacre un ouvrage en 2007 et Marazzi va même au-delà avec l'hypothèse d'une « industrie anthropique », signes que cette hypothèse n'est pas du tout cantonnée aux années 1970 et qu'elle demeure fort vivace[652]. Toutefois, il faut dire qu'elle n'a pas reçu un accueil franchement enthousiaste de la part des économistes. Suivant les principales critiques, la dimension cognitive ne serait pas du tout une spécificité du capitalisme contemporain, le travail immatériel serait surtout l'affaire des pays développés, le potentiel émancipateur des technologies serait de l'ordre de la surdétermination et surtout une répartition des revenus engendrés par l'activité cognitive sous la forme d'un revenu universel ne règle absolument pas le problème de la répartition du travail social. L'économiste marxiste Michel Husson, dans « Sommes-nous entrés dans le "capitalisme cognitif"? » (2003), concède ainsi qu'il y a bien eu des transformations dans le rapport travail/capital du fait des NTIC, nous obligeant à renouveler les outils de l'analyse. Mais en cause est la prétention, qu'aucune donnée empirique de la fin du 20ème n'est venue confirmer, selon laquelle il s'agirait là d'un *paradigme hégémonique*. En dénonçant le ton assertorique et le côté approximatif (« l'à-peu-près et le n'importe quoi »), il affirme :

> Le courant du capitalisme cognitif est très représentatif d'une méthode consistant à vouloir être moderne et novateur à tout prix, en prenant donc le risque de monter en épingle un aspect de la réalité sociale étudiée. Une telle entreprise s'accompagne en général d'un certain éclectisme consistant à mobiliser tout de qui peut aller dans

650 Vladimir Ilitchn LENINE, *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme,* Paris, Le Temps des Cerises, 2001 ; Rosa LUXEMBOURG, *L'Accumulation du capital*, tome V des *Œuvres complètes de Rosa Luxemburg*, traduction de Marcel Ollivier & Irène Petit revue par Marie Boudoussier, édition établie par Xavier Crépin & Éric Sevault, préface de Ulysse Lojkine & Guillaume Fondu, postface de Mylène Gaulard & Loren Goldner, Marseille, Agone & Smolny, 2019.

651Antonio NEGRI, Maurizio LAZZARATO ET Yann MOULIER-BOUTANG, *Des entreprises pas comme les autres : Benetton en Italie, le Sentier à Paris*, Publisud, 1993.

652Maurizio LAZZARATO, *Sommes-nous sortis du capitalisme industriel ?* La Dispute, Paris, 2003.

> le sens de la nouveauté. Il est évidemment plus gratifiant d'adopter la posture du grand initié annonçant au commun des mortels les révolutions qui se déroulent sous ses yeux et dont ils ne savent pas prendre toute la mesure. On pourrait ironiser en évoquant *le point de vue de ces travailleurs pauvres, soumis à une précarité et à une misère tout aussi moderne qu'Internet, et qui n'ont pas réalisé que nous étions dorénavant installés dans une société de l'immatériel et du primat de la connaissance*[653].

Ou, comme il le dira de manière plus directe dans un article de *Multitudes*[654], « à l'échelle mondiale, c'est la figure de l'exploité classique qui est "hégémonique" » . Le capitalisme néolibéral a réactivé les formes les plus asservissantes d'un capitalisme préindustriel, telles la surexploitation de la force musculaire et l'allongement de la durée de la journée de travail, pour la simple raison que c'est *de l'aggravation de l'exploitation classique et non de l'invention d'un nouveau mode d'extraction de la plus-value* que le capitalisme fait dépendre l'augmentation de ses revenus.

Nous ne pouvons de notre côté que partager cette analyse. D'une part, car face à l'hétérogénéité et à l'enchevêtrement d'éléments à prendre en considération pour caractériser le capitalisme contemporain, il ne saurait être question d'en sélectionner un pour l'ériger par hypertrophie en principe explicatif supérieur. Le principe heuristique des « facteurs multiples », plutôt que la recherche d'un « nouveau paradigme », nous semble devoir être de mise. D'autre part, car il convient de ne pas négliger que le capitalisme s'inscrit dans « un processus œcuménique ». Giovanni Arrighi, Immanuel Wallerstein, Samir Amin poursuivent la théorie des économies-monde proposée par Braudel pour penser les liens structurels de dépendance du Sud vis-à-vis du Nord dans un ordre économique mondial. Au fait de ces théories économiques[655], Deleuze et Guattari mettent de leur côté en exergue dans *Mille Plateaux* une « axiomatique capitalistique » qui fait tenir ensemble des modes de production, mais aussi des rapports sociaux de production et des formations étatiques *différents et complémentaires* : le capitalisme cognitif de *Dassault System* s'articule harmonieusement avec le néo-taylorisme de *H&M*, le salariat de *De Cecco* avec l'esclavage des migrants maliens dans les Pouilles, les démocraties libérales d'Europe avec les États autoritaires du Golfe. Et toutefois, malgré les limites de l'hypothèse cognitiviste, il serait à notre sens tout aussi imprudent de la frapper d'anathème. Les phénomènes économiques et technologiques qu'elle met en

653Michel HUSSON, « Sommes-nous entrés dans le "capitalisme cognitif" ?, *Critique communiste* n°169-170, été-automne 2003. http://hussonet.free.fr/cogniti.pdf

654Michel HUSSON, « Cinq critiques aux thèses du capitalisme cognitif », *Multitude*, (en ligne) : https://www.multitudes.net/Cinq-critiques-aux-theses-du/

655 MP, 543-544, 567, 581-585.

avant, combien même ils ne concerneraient qu'une partie de l'économie mondiale, font partie intégrante des « multiples facteurs » à prendre en compte pour étudier les nouvelles formes d'extraction de la plus-value. Si l'on abandonne les « tendances » et les « figures hégémoniques », la nouveauté de la théorisation du rapport capital/travail promue par les exposants du capitalisme cognitif permet à notre sens de saisir certaines dynamiques à l'œuvre dans les sociétés contemporaines, comme le rôle joué par les nouvelles technologies pour relancer la productivité et *surtout* la possibilité pour le capitalisme *d'extorquer la valeur non plus du temps-travail, mais du potentiel créatif et innovant des subjectivités s'exprimant à travers elles*.

C'est ici que le mât blesse. A la question de savoir si l'hypothèse d'une émancipation des subjectivités se réalisant *dans et grâce aux instruments du Capital* est plausible d'un point de vue tactique anti-capitaliste, nous avons répondu par la positive au chapitre 3 de la présente étude : il faut généraliser le travail en *perruque* afin d' œuvrer au sabotage des fonctions sociales des nouvelles technologies, et ainsi rendre envisageable une micropolitique axée sur la construction de nouveaux désirs, de nouveaux imaginaires et de nouveaux modes de vie. Mais la question de savoir si cette hypothèse peut être maintenue en dépit du constat que ces pratiques de perruque sont *le meilleur moyen par lequel le capitalisme renouvelle à la fois son « parc industriel » et ses « débouchés de marché »*, et sans qu'il n'ait besoin pour cela d'investir le moindre sou, semble remettre radicalement en question les conclusions auxquelles nous sommes parvenus et relancer de manière douloureuse le débat. Car ce qui est finalement en jeu, c'est la capacité de la micropolitique à être érigée en alternative crédible au capitalisme dans les conditions technico-sociales contemporaines. Nous n'acceptons en effet ni de disjoindre l'économique du politique dans la compréhension de ce système d'exploitation et de domination, ni de penser que la subjectivation des minorités *puisse s'en accommoder*, ni (encore moins) qu'elle *puisse se réaliser* à travers et grâce à lui. Afin d'analyser les tenants et les aboutissants de cette nouvelle forme *d'exploitation économique* des subjectivités, de leurs existences et de leur mise en connexion - avant de nous atteler à étudier les *conséquences politiques,* nous allons procéder comme suit. Dans un premier temps, nous tâcherons de montrer que l'hypothèse du capitalisme cognitif se justifie par l'avènement d'un « tournant informationnel » dans l'économie capitaliste au début des années 1970 - ce qui nous obligera à un excursus historico-économique de la période 1970-1990. Dans un deuxième temps, nous mettrons en exergue les mécanismes de capture de la subjectivité grâce aux déplacements théoriques que les post-opéraïstes font subir aux *Grundrisse,* pour une

compréhension renouvelée de la « composition organique du capital » à l'âge des machines cybernétiques et de la forme de travail non rémunéré à laquelle nous sommes astreints lorsque nous en faisons usage pour nos besoins sociaux, expressifs et communicatifs.

5.2 Le « tournant informationnel » du capitalisme

La crise structurelle des années 1970

A la fin des années 1960, l'économie a le vent en poupe et avec elle se trouve lustrée l'image d'un capitalisme comme système social à la fois viable et souhaitable. Alors qu'il avait suscité des frayeurs dans les années 1930, montrant le fragile équilibre sur lequel il reposait par les conséquences désastreuses du krach boursier de 1929 (déflation, chômage et protectionnisme), à partir de 1945 tous les indicateurs passent au vert. Encadrée par les accords internationaux de Bretton Woods – qui établissent la convertibilité or/dollar pour la construction d'un système monétaire international, et du GATT – qui stipulent les conditions de tarification douanière et de libre-échange entre pays, dépendant d'un plan Marshall généreux qui allait permettre la reconstruction d'une économie laminée par la Seconde Guerre Mondiale grâce à la rénovation des équipements industriels, la relance économique est de fait impressionnante. Avec quelques différences entre pays, les taux de croissance sont exceptionnels par rapport à la période de 1895-1915 (+ 2,4%) et à la période de 1918-1939 (+ 0,2%), se situant à environ 3,5% pour les États-Unis et l'Angleterre, à 5-6% pour la France, l'Italie, l'Espagne, la Suisse et la RFA, et jusqu'à 10% pour le Japon (graphique A). Ce taux de croissance génère une situation de plein emploi - voire de pénurie de main d'œuvre, une hausse des salaires et du niveau de vie, qui à leur tour modifient les habitudes de consommation. Si elles sont décriées par quelques philosophes et artistes à partir du concept de « société de consommation »[656], et pour des raisons environnementales par le Club de Rome dès 1972, les économistes d'obédience libérale (Samuelson, Harrod et Solow) se réjouissent au contraire de ces exploits : voilà que le capitalisme se montre enfin capable de maîtriser ses contradictions internes. A l'aide d'une intervention de l'État ponctuelle et circonscrite (à savoir des politiques monétaires et fiscales), l'on peut escompter une croissance *saine*, dont les effets sont positifs au niveau du tissu social tout

656 Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2014 (1957) ; Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 2014 ; Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2018.

entier grâce à une rétribution de la richesse via les salaires. Le cercle vertueux entre gains de productivité, augmentation des salaires réels et débouchés des marchandises au même rythme que la production caractérise la période.

Mais cette image d'Épinal va se craqueler à partir de l'année 1969. Un premier indicateur important de la santé économique le montre : le taux d'inflation. Désignant l'accroissement général et continu des prix en raison d'une dévalorisation de la monnaie, celui-ci est en général le signe d'un bon dynamisme de l'économie dans la mesure où il permet de réduire les taux d'endettement des emprunteurs et de relancer les investissements. S'il est suivi par une augmentation proportionnelle des salaires, le risque que le pouvoir d'achat baisse ou que le maintien de la demande globale soit compromis est en outre nul. En revanche, il doit être situé maximum à 4% pour ne pas devenir préoccupant. Or, en 1969 il passe de 3% à 5%, et il ne cessera d'augmenter jusqu'à atteindre un niveau non maîtrisé de 13% en 1973 et de 15,2% en 1974. Un autre indicateur inquiétant est la montée en flèche du chômage, imperceptible dans l'immédiat en raison de la situation de presque plein emploi. En France, les chiffres font état de 450.000 chômeurs en 1974. Si ce nombre peut paraître ridicule eu égard aux 20 millions d'actifs, il l'est moins lorsqu'on sait qu'il double en à peine un an (900.000 chômeurs en 1975) puis encore à la fin des années 1970 (2 millions de chômeurs)[657]. Alors que les lois d'airain de l'analyse keynésienne exprimée dans la « courbe de Phillips », établissent que ces deux facteurs sont inversement proportionnels dans la mesure où l'inflation, entraînant une hausse des revenus et donc d'investissements nécessitant la création de nouveaux emplois, a comme conséquence de faire baisser le chômage, l'on se retrouve dans les années 1970 face à une situation inédite que les économistes de l'époque caractérisent en forgeant un nouveau concept : c'est la « stagflation », conjonction d'inflation et de chômage à des niveaux très élevés en raison d'une *stagnation* de la croissance économique. Car c'est finalement la stagnation du taux de croissance qui est en cause dans ce brusque retournement de la situation. Les indicateurs passent au rouge avec des PIB qui chutent, celui des pays européens oscillant entre 1,2% et 2%, celui des États-Unis frôlant le 0% en 1970, celui de la France étant même négatif en 1975 (-1%). La crise économique qui s'annonce demande la création de nouveaux outils d'analyse et de nouvelles politiques de sortie. Mais avant qu'on ait pu élaborer les uns et les autres, elle se confirme et elle se creuse : en 1979, installés dans ce qu'il convient de considérer désormais comme une *récession généralisée* de l'économie pour l'ensemble des pays

657Jean-François SIRINELLI, Chapitre I. La crise des années 1970, *Le siècle des bouleversements. De 1914 à nos jours*, sous la direction de Sirinelli Jean-François, Paris, PUF, 2014, pp. 197-204.

développés, l'on mesure par contraste la période d'aubaine qu'a été l'arc 1945-1975. L'expression « Trente Glorieuses » de Jean Fourastié n'est ainsi possible que parce que le cycle d'expansion économique est bel et bien refermé.

Comment expliquer que l'on passe aussi brusquement d'une période de pleine croissance à une période de stagnation et de récession ? L'économie n'étant pas une science exacte, les interprétations divergent. Comme le dit Michel Husson :

> On a là un problème théorique de grande ampleur, où il s'agit de *rendre compatible une histoire concrète avec des schémas théoriques* intégrant à la fois la possibilité de phases d'extension et l'inéluctabilité des crises. Cette articulation est extrêmement complexe, car il ne faut pas que les théories soient "trop bonnes". Il existe ainsi des lectures "catastrophistes" qui expliquent si bien la crise qu'on ne comprend pas comment elle n'est pas permanente ; vice versa, les approches "harmonicistes" conduisent à se demander comment une mécanique si bien huilée a pu jamais se détraquer[658].

D'un point de vue méthodologique, les théories de l'économie doivent se confronter aux données empiriques historiques et sociales pour être confirmées ou infirmées, elles ne peuvent valoir de manière atemporelle puisque chaque crise est spécifique. *D'un point de vue heuristique*, elles doivent faire les comptes avec leurs propres orientations politiques : les marxistes auront en effet la tendance « catastrophiste » à expliquer la crise par les contradictions internes du capitalisme, destiné qu'il est à péricliter ; alors que les régulationnistes auront la tendance « harmoniciste » à miser sur une régulation entre la production, l'emploi et la demande du fait de la plasticité du capitalisme[659]. La crise des années 1970 va montrer qu'aucune de ces approches n'est satisfaisante et qu'une synthèse est nécessaire. Le capitalisme invente en effet les moyens de sa perpétuation dans une *perspective certes dynamique et évolutive,* mais il le fait *à partir de certaines invariances* qui caractérisent son fonctionnement.

Il nous semble malgré tout que l'avantage d'une théorie soit d'écarter une explication de la crise par des éléments exogènes, comme s'il s'agissait d'un simple accident de parcours, pour faire émerger à la place une *causalité structurelle*, qui intègre la crise dans une trajectoire économique. C'est ce travail que réalisent les économistes des « cycles », dont les plus importants pour notre argumentaire sont ceux de Juglar et

658 Michel HUSSON, « Après l'âge d'or », *Le marxisme d'Ernest Mandel*, sous la direction de Gilbert Achcar, Paris, PUF, 1999, pp. 49-78.

659Michel AGLIETTA, *Régulation et crises du capitalisme : l'expérience des États-Unis*, « Perspectives de l'économique, Paris, Calman-Lévy, 1976.

Kondratieff, repris par Mandel par la théorie des « ondes longues ». Les raisons identifiées de fin de cycle chez ces auteurs ne sont pas reconductibles au terme de l'hégémonie d'un pays dans le cadre d'une économie de marché (comme le pensent Arrighi et Wallerstein en pointant la dissolution du leadership états-unien et l'émergence de la Chine), mais *au mode de production lui-même* soit en raison d'une dépense en biens d'équipements qui n'est pas immédiatement source de profit (Juglar), soit en raison d'un déséquilibre entre offre et demande qui se répercute sur une oscillation des prix des marchandises (Kondratieff)[660]. Parce que ces phénomènes sont cycliques, se référer à la chronologie des événements des années 1970 pour rendre compte du brusque retournement de l'économie (comme s'il échappait par sa singularité à toute modélisation) n'est à notre sens d'aucun secours. Que ce soit le premier choc pétrolier de 1973 avec le quadruplement du prix du baril de pétrole qui en résulte, le terme mis par les États-Unis au Golden Standard en 1971 et à ceux du GATT par la décision d'une taxation de 10% sur les produits d'importation, aucun de ces événements supposés être « les causes de la crise de 1973 » l'expliquent car il s'agit de simples symptômes. Si les États-Unis mettent un terme à l'étalon dollar c'est parce que le taux d'inflation rendait le dollar trop fluctuant, si le taux d'inflation est si élevé c'est parce que les États soutiennent les investisseurs dans un contexte de baisse de productivité, si la taxe d'importation augmente c'est parce que les États-Unis affrontent un problème inédit de déficits commerciaux, si le prix du baril de pétrole passe de 2 à 12 dollars en 1973 c'est parce que la dévaluation du dollar avait réduit le pouvoir d'achat des recettes pétrolières, le choc pétrolier fait certes augmenter le coût de production des marchandises (dans la mesure où le pétrole est la source principale d'énergie pour les industries), mais le problème d'une sous-consommation des foyers était déjà esquissé. Au lieu de se perdre dans les conjectures, il est plus judicieux d'identifier le principal indicateur de la crise, puis de l'expliquer : or, tous les économistes s'accordent pour dire que dans les années 1970 la crise s'exprime par une *baisse des taux de profits,* dont la formule est : T= Pl /C+V (taux de profit = plus-value/ capital fixe et capital variable). S'interroger sur les raisons de cette baisse revient à analyser les termes de cette équation, et donc de mettre en exergue les limites que le capitalisme atteint à la fin des années 1960 par un *essoufflement du modèle de croissance fordiste.*

660 Nikolai KONDRATIEFF, *Les grands cycles de la conjoncture*, Paris, Economica, 1993; Benoît TONGLET, « Les cycles Kondratieff : une philosophie critique », *Innovations*, 2004/1 (n° 19), pp. 9-36, en ligne: https://www.cairn.info/revue-innovations-2004-1-page-9.htm ; Pascal BRIDEL et Muriel DAL-PONT LEGRAND, « Clément Juglar (1819-1905) », dans *Revue européenne des sciences européennes*, 2009, XLVII-143.

	ONDE LONGUE I		ONDE LONGUE II		LE SIECLE
	A 1895-1915	B 1925-1939	A 1949-1974	B 1974-1994	1896-1994
Productivité du travail	+2,6	+1,5	+5,2	+2,6	+2,7
Productivité du capital	+0,4	- 1,1	+0,2	- 1,4	- 0,3
Productivité globale	+1,5	+0,1	+3,3	+0,8	+1,2
Contrainte salariale	+2,3	+0,1	+4,9	+1,2	+1,7
PIB	+2,4	+0,2	+5,2	+2,1	+2,2
Salaire réel	+0,7	+0,5	+4,7	+2,0	+1,9

GRAPHIQUE A : « Productivité et contrainte salariale dans les pays de l'OCDE », Source : VILLA, 1994

GRAPHIQUE B « Profit, accumulation et croissance économique dans la Triade (USA, Europe, Japon) : 1961-2006. Source : HUSSON, 2003.

Pour ce faire, nous allons dégager deux dynamiques complémentaires : une dynamique « objective », interne au capitalisme, qui rend compte des mécanismes de baisse des taux des profits comme une *tendance* engendrée par la concurrence et la surproduction ; une dynamique « subjective », faisant jouer des forces antagonistes au capitalisme, qui explique la baisse des taux des profits par les conflits sociaux qui jalonnent les années 1970 et par la nécessité pour l'État de jouer le rôle d'intermédiaire entre les syndicats et les agents économiques.

1) Dynamique objective : baisse tendancielle des taux de profit et surproduction

La tendance à la baisse des taux de profits dans le mode de production capitaliste est un phénomène empirique dont les classiques (Ricardo, Smith, Mill) ont essayé de rendre compte. La première explication structurée se trouve cependant chez Marx, au chapitre 13 du Livre III du *Capital*. Nous allons en résumer les points saillants. A mesure que le capitalisme se généralise, une concurrence émerge entre entreprises pour l'accumulation du capital et pour l'évacuation des biens, ce qui conduit le propriétaire des moyens de production à vouloir baisser ses prix pour améliorer sa compétitivité. Pour cela, il doit préalablement réduire les coûts, ce qu'il réalise en changeant la composition du capital grâce aux avancées techniques de son époque : il diminue la part de capital variable (les salaires) pour augmenter la part de capital constant (les moyens de production). Cette opération comporte un coût, mais celui-ci est amorti au moyen terme, le capital constant permettant d'augmenter les gains de productivité en produisant plus vite et davantage que ne peuvent les travailleurs. Les prix des biens baissent et leur circulation dans le marché est à l'avantage du propriétaire. Mais tous ses concurrents vont bientôt l'imiter. Celui-ci est parvenu à restaurer ses taux de profit dans l'immédiat, mais c'est à une baisse qu'il aura irrémédiablement affaire, dans la mesure où le coût de l'augmentation de capital constant n'aura pas été encore amorti par les gains et qu'il impacte de manière irréductible le prix de la marchandise, tandis que la principale source de valeur (le travail vivant) a été par cette même occasion dévalorisée. La baisse des taux freine donc l'investissement (crise de l'offre), ce qui oblige à réduire les salaires, entraînant par-là une sous-consommation (crise de la demande). La suraccumulation de capital constant a provoqué la surproduction de biens qui n'ont pas été consommés, et qui en raison de la sous-consommation ne le seront jamais. La baisse du taux de profit est donc directement lié à la hausse de la composition organique du capital, ce qui aggrave la concurrence entre entreprises (et fait baisser encore davantage les taux de profits), tout en engendrant une surproduction sans débouchés.

Dans les années 1970, la « loi de la baisse tendancielle des taux des profits » (BTTP) est reprise par les économistes marxistes de la régulation, mais modifiée sur deux points de façon à permettre une meilleure compréhension de la crise en cours[661]. Le premier est l'inscription de la BTTP dans une durée historique : la suraccumulation, la surproduction et la baisse des profits se sont produites à la fin du 19ème siècle et dans les années 1930 et ont trouvé des issues différentes à chacun des cycles passés (grâce à l'exploitation des ressources des colonies, l'expansion des marchés, la guerre et la reconstruction), avant de réapparaître à la fin des années 1960. Le deuxième point est une révision partielle de la théorie de la valeur : si la recomposition du capital au profit du constant (et donc l'innovation technique et la productivité des machines) conduit à terme à la baisse des profits, c'est en revanche par l'innovation technique que les entreprises qui ont cumulé le plus de capital sortent de l'impasse concurrentielle, avant qu'elles ne soient rattrapées par une nouvelle concurrence. En dépit du fait que la BTTP ne fait pas l'objet d'une stricte démonstration, la crise des années 1970 pourrait bien être interprétée comme un troisième épisode historique : a) au sortir de la guerre, les entreprises investissent massivement dans les équipements industriels de façon à produire de manière soutenue pour répondre à une demande exceptionnelle (reconstruction et nouvelle classe de consommateurs) ; b) dans les années 1960, la concurrence se fait rude en raison du nombre croissant d'entreprises, de l'ouverture au commerce international dans un contexte monétaire instable (et donc une concurrence internationale), et des difficultés à rénover son équipement, s'agissant le plus souvent de machines monovalentes d'entreprises de grande taille spécialisée en un type de production ; c) la baisse des taux des profits entraîne montée du chômage et sous-consommation ; d) un phénomène de surproduction est associé à ce tableau : le « régime d'abondance » de la société consumériste devient surplus gênant une fois les débouchés bouchés (on achète un téléviseur et une voiture par foyer, et non un téléviseur et une voiture par an).

2) Dynamique subjective : hausse des salaires et conflits sociaux

Ce que la BTTP montre, c'est que « la véritable barrière à la production capitaliste, c'est le capital lui-même » : le surinvestissement provoque une suraccumulation de capitaux qui à son tour provoque un sous-investissement et une surproduction. Mais Marx précise qu'un autre facteur, extérieur au capital, peut être pris en compte pour expliquer la baisse : c'est la réussite des conflits sociaux, et donc la résolution des contradictions capital/travail

661Il s'agit de Paul Boccara et Louis Fontvieille de l'école CME (Capitalisme Monopoliste d'État) : Paul BOCCARA, « Cycles longs, mutations technologiques et crises », dans *Issues* n° 16, 1983.

au profit du travail. Puisque le propriétaire des moyens de production investit son capital dans le perfectionnement technique de ses machines et/ou dans la rénovation de son parc industriel et que cela implique un coût conséquent, lorsque la BTTP s'amorce il va devoir comprimer au maximum la dépense du capital variable. Ce qui prend deux formes : la baisse des salaires et la suppression d'emplois (ou en termes d'économie « effet-valeur » et « effet-volume »). La paupérisation de la classe ouvrière qui en découle comporte pour le propriétaire d'énormes avantages : se constitue en effet une « armée de réserve », c'est-à-dire un nombre important de chômeurs prêts à accepter un contrat avec un salaire moindre, ce qui permet de baisser encore plus la part du capital variable et à maintenir autant qu'il est possible le profit. Mais inutile de dire que cette paupérisation ne fait pas l'objet d'un consensus social, surtout de la part de ceux qui sont visés par une telle opération de maintien des profits dans un contexte de concurrence d'entreprises. Les travailleurs, conscients de leur appartenance à une classe d'intérêts, vont se fédérer dans des syndicats pour résister à ces mesures de compression salariale et peuvent exercer une pression telle qu'elle conduit à une aggravation de la baisse des profits. Il nous est impossible de songer aux années 1970 sans que les images des piquets de grèves, des occupations d'usine et des manifestations de masse ne viennent à l'esprit. La troisième BTTP de l'histoire du capitalisme coïncide en effet avec un refus ferme de ses tours de passe classiques, et qui s'avère gagnant jusqu'au milieu des années 1970. La raison du succès de cette « lutte des classes » est double. D'une part, on peut faire le constat d'une unité chez les travailleurs, du fait de leur concentration physique dans l'usine et de leur adhésion massive aux syndicats, qui parvient dès lors à obtenir gain de causes lors des arbitrages de l'État : pour tous les pays développés, nous avons affaire à des accords sur les augmentations salariales, à la fixation de la durée maximale de journée de travail, à des lois sur les licenciements et à une amélioration générale des conditions de vie des travailleurs[662]. D'autre part et surtout, le cadre des institutions est largement keynésien : si les entreprises ne songent qu'aux profits, il faut que quelqu'un pense à la demande et c'est l'État qui s'en charge. L'indexation des salaires sur le prix, le SMIC et les allocations sont mis en place dès les années 1950, et lorsque les premiers signaux de BTTP se font sentir à la fin des années 1960, les gouvernements persévèrent à soutenir la demande au

662« À la hausse, le nombre des adhérents, toutes professions confondues, se compte par dizaines de millions en 1980 – 36,4 millions – dans les limites de la CEE d'alors. Les taux de syndicalisation dépassent partout 20 % en Europe occidentale, avec des pointes au-dessus de 50 % pour une moyenne de 38,1 %. La tendance intéresse l'ensemble des pays industrialisés. À l'échelle des dix-huit principaux membres de l'OCDE, le total des syndiqués atteint 82,2 millions, soit un taux de syndicalisation de 32,3 %. », PIGENET, Michel. *Les syndicats européens face au tournant industriel et social des années 1970-1980* In : *Mouvements ouvriers et crise industrielle : dans les régions de l'Ouest atlantique des années 1960 à nos jours* [en ligne], Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010.

détriment des profits, en décrétant la faisabilité de la hausse des salaires (graphique C). Mais les conflits capital/travail ne sont pas seulement ceux, bruyants et visibles, des grèves, des manifestations et des revendications salariales. Pour les années 1960-70, il existe d'autres indicateurs du rôle joué par les travailleurs dans l'aggravation de la BTTP : l'augmentation de la rotation d'emploi (ou « turn-over »), indiciel du bien-être du travailleur dans l'entreprise, et la baisse du taux de productivité. Un salaire correct n'est plus suffisant à endiguer la résistance du travailleur à l'aliénation fordiste. Sa lassitude se mesure à la réalisation lâche de ses tâches, au tropisme vers le secteur des services et au recours aux allocations chômage :

> Le fordisme s'est trouvé confronté au refus du type de travail sur lequel il était bâti. Le travail à la chaîne a accompli l'exploit de couvrir la terre de produits, mais il a appris à l'homme le dégoût du travail. Ce dégoût s'est traduit par une série très longue de tares : absentéisme, turn-over, chapardages, sabotage. La chaîne s'est transformée en système extrêmement vulnérable, notamment face aux conflits sociaux. Les grèves dans leurs différentes déclinaisons (perlée, tournante, du zèle, sauvage) trouvaient dans l'usine à la chaîne un terrain particulièrement propice[663].

Ce qui semble corroborer la théorie marxienne et marxiste de la valeur-travail : les gains de productivité baissent non seulement en raison de la concurrence de marché ni de la part trop importante du travail dans la valeur ajoutée d'un pays, mais aussi *en raison de l'épuisement du mode de production qui régit le capitalisme dans sa phase industrielle : le fordisme aligne les contre-performances.*

Une sortie de crise ultra-libérale

Une crise se caractérise par une baisse concomitante de la production, de l'emploi et des prix : si on ne produit moins, on va procéder à des licenciements et puisque la demande baisse en l'absence d'une épargne en circulation, les prix sont bradés. Dans les années 1970, nous assistons au contraire à la situation d'une hausse *à la fois* du chômage et des prix, ce qui crée les conditions d'un risque de pauvreté pour une partie croissante de la population, qui ne peut plus dès lors accéder aux biens faisant de la sorte baisser la demande. Face à ce risque, la première réaction des États, habitués qu'ils étaient depuis les années 1930 à juguler la crise économique par une politique keynésienne de relance économique par des prêts aux investisseurs et de soutien à la demande, a été de creuser le déficit public. Sauf que, ce faisant, l'inflation, déjà importante dans les années 1950-60

663Michel MUSOLINO, *Fluctuations et crises économiques*, Ellipses, Paris, 2011, p. 139

pour assurer des effets de levier à la rentabilité des entreprises, flambe littéralement atteignant même 20% à la fin des années 1970 en Italie et en Espagne contre les 4% préconisés. Les conséquences pour l'économie sont catastrophiques, puisqu'on est confronté à une dévaluation constante du prix réel des marchandises, ce qui bloque tout réflexe d'investissement. Dans le contexte nouveau de stagflation, toute politique contracyclique, adoptant une tendance inverse à celle du cycle économique conjoncturel, est vouée à l'échec :

> Les pouvoirs publics ne comprennent pas immédiatement la nécessité de trancher en faveur de la lutte contre l'inflation en limitant la hausse de la croissance économique ou en faveur de la lutte contre le chômage en relançant la hausse du PIB réel.[664]

La stagflation force à la fois les économistes et les États à comprendre la désuétude des schémas d'analyse keynésiens et la nécessité de dépasser ce modèle pour mettre en place de politiques susceptibles d'y faire face. Ce sont Milton Friedman de l'école monétariste et les partisans de la *Nouvelle Ecole Classique* (NEC), les faiseurs d'une nouvelle grille de compréhension de la crise contemporaine. Suivant eux, les États n'ont pas à choisir entre aider la relance ou réduire le chômage. Il s'agit là d'une fausse alternative, dans la mesure où le lien entre inflation et chômage de la « courbe de Phillips » n'est prouvé que dans la situation d'une monnaie stable, ce qui n'est pas le cas dans le désordre de l'ordre monétaire causé par la fin de l'étalon-dollar. Il y aurait un taux de chômage incompressible, situé autour de 5%, qui ne doit faire l'objet d'aucune intervention de la part de l'État, celui-ci devant au contraire s'employer à maîtriser le taux d'inflation par des politiques restrictives. Comme le montrent Jean-Luc Gaffard et Mario Amendola dans *Le désordre et la raison* (2018), nous assistons à une véritable « révolution des idées », qui fait de l'État un agent irresponsable à cause de sa gestion inflationniste et de ses largesses sociales, de l'inflation un phénomène purement monétaire, et du chômage un phénomène structurel sinon naturel. Or, cette révolution va sortir immédiatement ses effets : dans le complet désarroi en raison d'un deuxième choc pétrolier en 1979 - qui intervient à la suite de la guerre en Iran et qui porte le prix du baril de 12 à 24 puis à 34 dollars, l'ensemble des pays de la « Triade » (USA, Europe et Japon) se résolvent à contre-cœur à suivre les préceptes et les préconisations de Friedman. La « désinflation » est incarnée dans la figure de Volcker, nommé à la tête de la FED en 1979 : pour assainir la situation économique, il faut œuvrer à des restrictions monétaires et budgétaires, telles augmenter les taux d'intérêts des emprunts, désindexer les salaires des prix des biens,

664 Michel MUSOLINO, « La crise de 1973 », *Fluctuations et crises économiques*, *op. cit.*, p. 154

restaurer la compétitivité à l'exportation par une baisse des prix et au besoin mettre en arrêt le système de crédit. Il en résulte une réduction de capacité d'emprunt et donc d'investissement, débouchant sur la récession des années 1981-83. Mais les conditions de la désinflation étant durablement réunies, comme c'est le cas pour les pays de la Triade qui reviennent à taux d'inflation de 2% dès le milieu des années 1980, alors la reprise va suivre « naturellement », aidée en cela par la mise en place de politiques néo-libérales, simultanément menées par Reagan, Thachter et même par Mitterand (dans la mesure où la tentative de retour aux préceptes keynésiens en 1980 par Mauroy fut un fiasco). Les allégements fiscaux pour les entreprises, la réduction des salaires réels, la privatisation des secteurs publics et la flexibilisation de l'emploi sont parmi les mesures de ce qui semble désormais être la priorité absolue : le rétablissement des taux des profits. Mais c'était sans compter avec la dissociation entre taux de profit et taux de croissance. Si les premiers repartent effectivement à la hausse, le coût social de ces mesures n'a finalement pas donné lieu à la croissance économique escomptée, profitable (selon le dogme de Adam Smith) au plus grand nombre. Les entreprises profitent en effet de la désinflation et de la dérèglementation néo-libérale, mais sans se donner la peine d'investir en retour ce profit cumulé dans la création de nouvelles entreprises et de nouveaux emplois. Il en résulte un taux de chômage qui reste très important (sauf aux États-Unis). Comme le montre le graphique B, un écart s'établit entre taux de profits et taux de croissance du fait d'une *baisse du taux d'accumulation*. Husson explique la situation comme suit :

> Le capitalisme est un système économique qui préfère ne pas produire, plutôt que de produire sans profit. Voilà comment on pourrait condenser en une formule notre compréhension du chômage. Il est le fruit empoisonné d'un véritable déni de production, d'un refus du capitalisme qui consiste à ne pas satisfaire un certain nombre de besoins (et donc à ne pas créer les emplois correspondants) plutôt que d'avoir à le faire dans des conditions de rentabilité qui n'atteignent pas les normes courantes. On préfère refuser à une frange sociale de plus en plus étendue le droit à l'emploi, faute de lieux propices à l'accumulation du capital[665].

« Les profits d'aujourd'hui seront les investissements de demain et les emplois d'après-demain » : la formule du chancelier allemand Schmidt, proférée en 1976, paraît rétrospectivement ridicule. C'est la finance la grande responsable de cette situation : les profits qui ont été détournés de l'investissement dans la production ont en effet surtout été intégrés aux circuits financiers - ce qui explique que les salariés du secteurs soient

665Michel HUSSON, « Misère du Capital. Critique du néo-libéralisme », (en ligne, sur le site de l'auteur : http://hussonet.free.fr/mdk.pdf).

passés de 4% dans les années 1960-70 à 9% aujourd'hui[666]. L'avantage pour les détenteurs de capitaux étant évidemment de créer un « domaine de profits » en l'absence même de tout investissement, puisqu'avec la suraccumulation de capital financier, on procède à la mise en place d'un système de crédits et de micro-crédits dont les taux d'intérêts rétro-alimentent les taux de profits, tout en soutenant artificiellement la consommation par l'endettement. La financiarisation de l'économie vient confirmer la définition ricardienne du « taux d'accumulation » comme d'un capital cumulé en vue d'un investissement productif. Peu importe si le capitalisme financier embauche des « salariés » : d'une part, parce que leurs salaires sont assimilables à une rente improductive qui ne génère pas d'emplois et qui ne crée pas de richesse ; d'autre part, parce que l'augmentation de l'effet-valeur (à savoir des salaires faramineux) se paie d'une chute de l'effet-volume (chômage endémique)[667]. Mais il existe une autre raison pour laquelle les profits ne sont pas immédiatement investis : on recherche des « lieux propices à l'accumulation du capital » dans le nouveau contexte d'ouverture au marché mondial. Le graphique B ne concerne que les pays de la Triade et nous ne devons jamais perdre de vue le « processus œcuménique » dans lequel s'inscrit le capitalisme. À l'échelle mondiale, les investissements productifs continuent, mais vont se concentrer dans les pays émergeants - tels les Tigres du Sud-est asiatique. Le taux de change monétaire y est favorable aux détenteurs de capitaux et les déréglementations en termes de politique salariale y sont plutôt la règle, ce qui permet de contourner le « rigidité » des pays développés qui manquent d'adaptation à une modification de la conjoncture par la fixation d'un SMIC ou de la durée de la journée de travail. Dès les années 1970, c'est dans la mue technologique que l'on trouvera ce « lieu propice » pour les pays de la Triade, ce qui permettra d'affronter le problème épineux de l'essoufflement du mode de production fordiste par une résistance des travailleurs que nous avons relevé. Les gains de productivité et la hausse du PIB réel ne coïncideront jamais cependant avec une baisse du taux de chômage, « armée de réserve » toujours commode, pour des raisons que l'on va devoir expliquer. Les remarques de Husson restent en ce sens valides.

666Bruno MARCEL et Jacques TAÏEB, *Les grandes crises*, Paris, Dunod, 2019, p. 134.

667Ian DEW-BECKER, Robert J. GORDON, *Where did the productivity growth go ? Inflation dynamics and the distribution of income*, National Bureau of Economic Research, Cambridge, December 2005. https://www.nber.org/system/files/working_papers/w11842/w11842.pdf, p. 50.

Le rôle des NTIC dans le « mode de développement » du capitalisme contemporain

Pour le capitalisme, une crise est tout juste le moyen de se renouveler. C'est cette intuition qui est au fondement de la théorie des cycles longs de Kondratieff faisant s'alterner croissance et récession à un rythme bicentenaire, et qui lui a valu le goulag dans la mesure où elle venait contredire les théories alors de mise en URSS en ôtant toute perspective d'une fin au capitalisme. Mais alors que chez l'économiste russe les cycles étaient déterminés par un déséquilibre offre/demande, Schumpeter s'en empare à la fin des années 1930 pour fonder une *théorie de l'évolutionnisme économique*. Le problème théorique qu'il entend affronter a moins trait à la *gestion* du capital et des structures existantes, à la manière dont le « flux circulaire » de la vie économique fonctionne en temps normal (qualité et quantités des biens de consommation, des biens de production et de services productifs, prix de vente), qu'à *leur destruction et à la création de nouvelles structures,* opérations inhérentes au système capitaliste dont le propre est de se dépasser sans cesse. Pour comprendre les dynamiques à l'œuvre, Schumpeter dissocie la figure du capitaliste de celle de l'entrepreneur, ce dernier décrit comme un *innovateur* capable de rompre l'équilibre du fonctionnement circulaire, de prendre des risques en modifiant les conditions de production, et une fois que cette opération donne lieu à des profits, de rembourser les capitaux empruntés. L'entrepreneur est celui qui ose mais il est imité bientôt par d'autres, si bien que les innovations se produisent toujours par « grappes » - une innovation en déclenchant d'autres dans le même laps de temps et dans un même domaine d'invention. Elles auraient lieu en période de croissance car la prise de risque est dans ce cas moindre et laisse un temps d'adaptation au marché. La croissance économique coïncide ainsi avec la capacité d'innover, qui condamne les entreprises les moins réactives à la faillite (la fameuse « destruction créatrice ») ; la récession avec le retour à une situation d'équilibre du fait de la concurrence et de la diminution des capacités d'investissement ; la dépression avec un excès d'optimisme dans les anticipations de circuits de marché lors d'un phase de surinvestissement ; ce qui mène en dernier à la liquidation des entreprises qui n'ont plus les marges pour réaliser un saut d'innovation, et à une nouvelle phase de reprise économique grâce aux entreprises innovantes. Dans *Business Cycles* (1939), comme dans *Capitalisme, socialisme et démocratie* (1942), Schumpeter distingue cinq champs d'innovations, mais qui dépendent en dernière instance de la recherche scientifique et du progrès technique, ancêtres de la R&D :

> L'impulsion fondamentale qui met et maintient en mouvement la machine capitaliste est imprimée par les *nouveaux objets de consommation*, les *nouvelles méthodes de production et de transport*, les *nouveaux marchés*, les *nouveaux types d'organisation industrielle* – tous éléments créés par l'initiative capitaliste[668].

Si cette théorie d'un capitalisme saisi à partir de son *mode de développement* a fasciné les économistes des Trente Glorieuses, c'est parce qu'elle a été en mesure d'anticiper ce cycle de croissance et ses modalités créatrices. Cycle caractérisé par le perfectionnement d'un mode de production (le taylorisme), l'exploitation d'une nouvelle source d'énergie (le pétrole), la naissance de nouveaux débouchés (couches sociales populaires et croissance démographique) et la mise en circulation de nouveaux produits (téléviseurs, radios, automobiles). Mais c'est surtout au moment où la crise bat son plein que l'applicabilité du modèle de Schumpeter revient en question, et l'on s'interroge sur les innovations nécessaires pour sortir du marasme économique. L'on part du constat que les contre-performances de l'industrialisme ont trait à « une dégradation de l'optimalité économique du mode de production » (Musolino). L'épuisement induit par le travail à la chaîne, la trop grande taille des entreprises, une structure trop centralisée, les frais de gestion et d'encadrement qui en découlent, une production de biens spécialisée et des machines monovalentes semblent avoir atteint le seuil d'une « frontière technologique », concept désignant le niveau de productivité maximal permis par les techniques disponibles dans un cycle historique donné. Ainsi, pour amorcer la reprise économique, il faut miser sur *un saut d'innovations technologiques,* susceptible d' œuvrer *en même temps sur l'ensemble des dysfonctionnements du capitalisme fordiste*. La tâche est si immense que seule une révolution technique sera en mesure de l'accomplir, mais il faut dire que les espoirs l'étaient tout autant – ainsi que nous le verrons dans la prochaine section. « Ni la densité de l'innovation, ni l'effort de recherche, ni l'application des innovations à la production et à la consommation ne peuvent être traités de manière séparée de la dynamique générale de l'accumulation », ainsi que le fait Solow en décrivant le progrès technique comme un phénomène autonome, une « manne du ciel » pour les entrepreneurs[669]. Nombreux sont les économistes du courant néo-schumpéterien qui dès la fin des années 1970 réitèrent la démonstration de l'existence d'une corrélation entre tournant technologique et sorties de crise du capitalisme - il s'agit notamment de Mensch (1979), Mandel (1980) et Freeman (1983)[670]. Mais c'est seulement avec Castells (1994), Freeman (1995), McAfee et

668 Joseph SCHUMPETER, *Capitalisme, socialisme et démocratie,* Paris, Payot, 1974, p. 116.
669Michel HUSSON, *Misères du capital*, *op. cit.*.
670Gerhard MENSCH, *Stalemate in Technology : Innovations Overcome the Depression,* Ballinger, Cambridge, États-Unis (traduction anglaise de *Das Technologische Patt,* Umschau Verlag, Francfort-sur-le-Main), 1979. Ernest MANDEL, *Long Waves of Capitalist Development,* Cambridge University Press,

Brynjolfsson (2012), Aghion (2016 et 2020)[671] que le paradigme schumpéterien est mobilisé pour expliquer la crise de 1973 et identifier la restructuration du capitalisme des années 1980 – et donc le saut vers une 5ème cycle Kondratieff, avec les innovations des NTIC (graphique D) :

> Ce n'est nullement par hasard si l'actuelle révolution technologique est née et se diffuse *durant une période de restructuration globale du capitalisme, à laquelle elle contribue de façon essentielle*. Par conséquent, la société qui émerge de ce changement *est à la fois capitaliste et informationnelle*, quand bien même elle présente des variations historiques considérables d'un pays à un autre, selon l'histoire de chacun, sa culture, ses institutions et les relations spécifiques qu'il entretient avec le capitalisme global et la technologie de l'information[672].

Au lieu de faire la liste fastidieuse des apports respectifs à la théorie de Schumpeter pour chacun de ces auteurs - ce qui n'a d'intérêt que pour une histoire de la théorie économique, nous préférons dresser ici le tableau des principales transformations que les NTIC ont rendues possibles[673] entre 1970 et 1990, afin d'évaluer leur gradient de rupture et de rénovation des modes de production, d'organisation et de circulation des biens dans le marché. Bien que pour ces auteurs l'impact des NTIC dans l'économie n'est pas du tout exclusif aux pays de la Triade, pour les raisons que l'on ne tardera pas à analyser, c'est dans ceux-ci que le capitalisme fordiste paraîtra une image pâle du passé, et l'économie informationnelle une évidence non à peine en qualité de « nouvelle branche » (l'informatique) mais bien comme *paradigme sociotechnique,* entraînant la modification des comportements sociaux et des changements significatifs dans le fonctionnement de l'économie elle-même, y compris dans l'organisation de sa production industrielle et dans sa financiarisation.

États-Unis, 1980 ; Christopher FREEMAN, *Long Waves in the World Economy,* Butterworths, Londres, 1983.

671 Manuel CASTELLS, *L'ère de l'information. La société en réseaux*, *op. cit*., 1994 ; Christopher FREEMAN, *The Economics of Industrial Innovation*, Pinter, London, 1997.; Alfred MCFEE et Erik BRYNJOLFSSON, « Big Data: The Management Revolution », Harvard Business Review, 2012, pp. 61-67 ; Philippe AGHION, *Repenser la croissance économique, Paris*, Fayard, 2016 et *Le Pouvoir de la destruction créatrice*, avec Céline Antonin et Simon Bunel, Paris, Odile Jacob, 2020.

672 Manuel CASTELLS, *op. cit.,* p. 36.

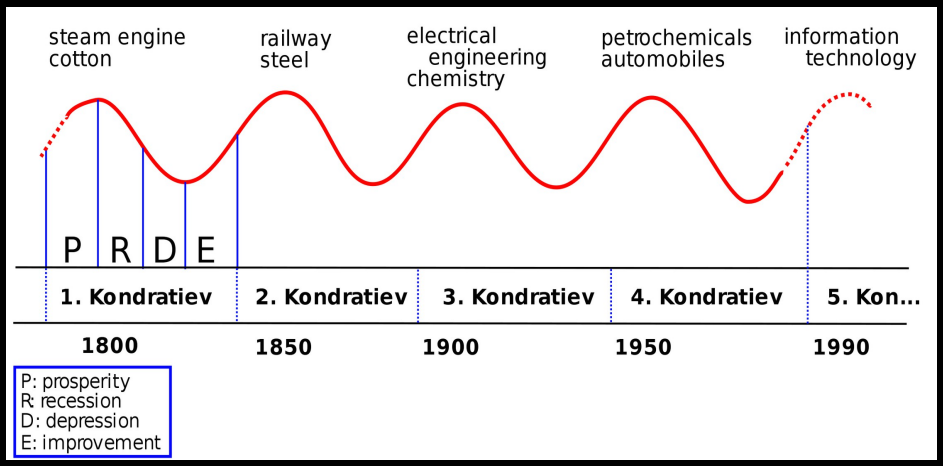
673 Nous employons l'expression « rendre possible », car Castells, McFee et Aguion se défendent de tout déterminisme technologique. Dans un registre qui n'est pas exactement « machinique » mais qui s'en approche, ces auteurs expliquent l'importance des institutions dans l'implémentation des NTIC dans les entreprises. « Il est évident que la technique ne détermine pas la société. Pas plus d'ailleurs que la société ne définit le cours du changement technique. Plusieurs facteurs, dont l'inventivité er l'esprit d'entreprise individuels, concourent à la découverte scientifique, à l'innovation technique et à leurs applications sociales, si bien que le résultat final dépend d'un ensemble complexe d'interactions », Manuel CASTELLS, *op. cit.,* p.27.

1) Nouveaux objets de consommation : les ordinateurs et les logiciels

Avant qu'un paradigme sociotechnique puisse se consolider et être élu par les agents économiques, un processus de maturation est nécessaire. La société doit avoir le temps de saisir les potentiels renfermés dans les nouvelles technologies et de décider de ses utilisations, sur lesquelles les entreprises fonderont leurs stratégies de rentabilité. Pour les NTIC, dont les inventions remontent à la fin des années 1950, le passage à un stade d'innovation capitalistique n'arrivera ainsi que dans les années 1990. C'est sans surprise dans le secteur industriel de l'informatique et de la micro-informatique que les efforts se concentreront dans la phase antérieure. Il faut en effet que l'on produise d'abord des ordinateurs et des logiciels pour qu'une diffusion de leur usage puisse atteindre toute l'économie. Les États-Unis et le Japon sont les principaux foyers de l'exploitation commerciale de cette révolution technologique, comportant un volet de recherche fondamentale et un volet de dépôts et d'exploitation de brevets. Ils font le pari d'un décloisonnement des NTIC du domaine militaire vers des usages civils massifs et diversifiés, et on peut dire que ce pari est largement tenu : la production de matériel électronique fait en effet passer la productivité de 1% par un de 1973-1979 à 11% par un de 1979-1987. D'un côté, la *production manufacturière des ordinateurs* atteint des chiffres mirobolants : aux États-Unis, on observe un taux d'accroissement annuel de 41,7% entre 1995 et 1999, ce qui est si impressionnant que ce chiffre fausse le taux de productivité global du pays[674]. Les entreprises rattachées à cette production sont au cours des années 1970 et 1980 bien plus nombreuses que celles que l'histoire aura retenu : il y a bien sûr le géant IBM (IBM5100, 1975) et *Apple* (Apple II, 1977), mais aussi *RadioShack* (TRS80, 1980) *Texas Instruments* (TI-99/4A, 1984), et surtout *Commodore Business Machines Ltd* qui commercialise le *Commodore 64* (1982), le plus grand succès commercial avec 17 millions de ventes. Alors qu'en 1977 le nombre d'ordinateurs s'élève à 48.000 exemplaires, on en décompte 125 millions en 2001 et plus d'un milliard en 2020. D'autres industries sont associées à cette production, comme celles des transistors et des microprocesseurs, parmi lesquelles on peut citer l'américaine *Intel* et les japonaises BUSICOM et NEC. Mais d'un autre côté, une nouvelle branche productive naît, *l'industrie du software*. Alors que, comme nous l'avons vu avec la lettre de Bill Gates aux bricoleurs, le logiciel a été initialement perçu comme le fruit d'un travail collaboratif et gratuit entre hackers, à la faveur d'un débat autour de la propriété intellectuelle et du logiciel propriétaire l'industrie des « packages » (ou encore « progiciels », logiciel

674Manuel CASTELLS, *op. cit.*, p. 126.

GRAPHIQUE C : « La part des salaires dans la valeur ajoutée ».
*S*ource : INSEE, mai 2009.



GRAPHIQUE D : « Les cycles de Kondriateff et les phases de Schumpeter » , Wikipédia.

Accroissement annuel en %

Secteur	1952-1972	1972-1995	1995-1999
Privé non agricole	2,63	1,13	2,15
Manufacturier	2,56	2,58	4,58
Biens durables	2,32	3,05	6,78
Ordinateurs	-	17,83	41,70
Non-ordinateurs	2,23	1,88	1,82
Biens non durables	2,96	2,03	2,05

Source : US Bureau of Labor Statistics in *Gordon (1999).*

GRAPHIQUE E : Evolution de la productivité aux États-Unis par secteur et par période ». Source : US bureau of Labor Statistics, CASTELLS, p. 127.

applicatif composé d'un ensemble de programmes) en devient une à part entière, et entame une croissance spectaculaire de 40% à la fin des années 1970. Là encore, outre *Microsoft*, on compte par centaines le nombre de SSII (sociétés de service et d'ingénierie informatique), telles *American Management System* (1979), *Pansophic* (1980), MSA et *Computer Associated* (1981). Entre 1977 et 1982, l'on passe ainsi de 600 à 1800 firmes de logiciels aux États-Unis, pays où cette industrie se concentre de manière pratiquement exclusive[675]. En y voyant une nouvelle source de rentabilité, les grands producteurs de hardware - IBM, NEC, Fujitsu, Siemens, Olivetti commencent à développer leurs propres logiciels, qui représentent une part non négligeable de leur chiffre d'affaires total (graphique F).

2) Nouvelle organisation du travail en entreprise : le toyotisme connecté

Parmi les acheteurs d'ordinateurs et de logiciels, 75% sont des professionnels. Face à ce chiffre, l'intuition de Castells quant à la modification de l'économie à partir du pôle industriel nous semble largement justifiée. En citant Brynjolfsson, il souligne en effet l'importance des *bouleversements de méthodes de gestion* auxquelles les NTIC sont associées: « Il est frappant de constater que les utilisateurs de technologies de l'information les plus productifs ont tendance à employer en synergie *une stratégie économique orientée vers le client et une structure organisationnelle décentralisée.* A l'inverse, les firmes qui se contentent de greffer les nouvelles technologies sur les structures anciennes (ou vice-versa) sont sensiblement moins productives ». Là où le mode de production fordiste avait montré ses limites en raison de la lourdeur d'une organisation centralisée et verticale et en raison d'un problème endémique de surproduction, le capitalisme postfordiste innove à la fois son fonctionnement interne et ses méthodes d'apprivoisement du marché. Certes, les investissements immatériels des entreprises, les dépenses de prospection, de R&D et d'organisation, n'ont pas attendu les ordinateurs et internet. Mais il est indéniable qu'ils trouvent dans ces nouveaux outils le moyen d'atteindre un stade de perfectionnement supérieur. Un exemple de ce saut qualitatif nous est fourni par le toyotisme. Toyota naît comme petite entreprise japonaise d'automobiles dans les années 1920, en pleine période de protectionnisme. Elle n'avait donc ni les moyens de concurrencer les constructeurs étrangers ni même d'adopter leurs méthodes de construction à la chaîne, le marché

675« Les États-Unis dominaient complètement le marché mondial des produits logiciels, détenant au total deux tiers du marché mondial du software. Mais comme à l'étranger, l'activité principale était constituée de programmation à façon et de services informatiques, les États-Unis fournissaient au moins 95% des produits logiciels ». Martin CAMPBELL-KELLY, *Une histoire de l'industrie du logiciel*, Paris, Vuibert Informatique, 2003, p. 182.

intérieur japonais étant trop étroit et le risque de surproduction élevé. Toyota décide de *partir du marché de la demande*, ce qui requiert deux ajustements majeurs. 1) Alors que pour contrer le risque d'invendus, la tactique Ford se résumait dans la formule : « Le client peut choisir la couleur de sa voiture, pourvu que ce soit noir », Toyota réorganise le fonctionnement interne pour que la production des voitures se fasse seulement une fois l'acheteur ayant exprimé son souhait et l'information remontée du vendeur au producteur. C'est le principe *kanban* (« juste à temps », « à flux tendus ») qui supprime pratiquement les stocks. 2) Les centres de décisions et les centres productifs sont démantelés au profit d'une constellation de tâches en réseau, ce qui d'une part rend possible une participation active des travailleurs, salariés polyvalents, en sollicitant leur initiative personnelle - c'est le principe *kaizen*, qui permet d'échapper à l'usure du modèle à la chaîne et à la bureaucratie ; d'autre part est à l'origine du procédé d'externalisation de la production par des sous-traitants spécialisés (petites et moyennes industries), permettant d'assouplir les contraintes de marché en leur en faisant porter le coût. Après la crise des années 1970, qui a été entre autres une crise de surproduction, le toyotisme s'impose comme la méthode de gestion idéale, tant pour des producteurs de voiture (*General-Motors* aux États-Unis, *Volkswagen* en Allemagne, *Volvo* en Suède), comme pour d'autres producteurs, et surtout pour le secteur naissant des services (banques, bibliothèques, agences de voyage, hôpitaux). Si ce modèle de gestion précède la mise au point des NTIC, un système informatique d'inventaire, de livraison et de communication, à la fois entre salariés, entre entreprises de sous-traitance et entre acheteurs et vendeurs, est un puissant adjuvant pour la complexité croissante des liens organisationnels de l'entreprise et du marché, qui nécessitent plus d'adaptabilité (des salariés) et de flexibilité (du marché).[676] L'importance des logiciels dans l'activité économique est telle que l'OCDE parle de « logicialisation » dans son rapport de 1998, en indiquant par-là la part de plus en plus conséquente du software au détriment du hardware[677].

3) Nouvelle organisation internationale du travail : le réseau globalisé

Avec le succès et l'expansion de Toyota dans les années 1960, nous avons un exemple d'internationalisation d'entreprise capitaliste selon trois axes : le capital, les relations humaines et les transactions financières. Comme le rappelle Shimizu, « le modèle industriel n'est pas déterminé seulement par l'organisation interne de l'entreprise, mais

676Benjamin CORIAT, *L'Atelier et le robot. Essai sur le fordisme et la production de masse à l'âge de l'électronique*, Christian Bourgeois, Paris, 1994 ; Koichi SHIMIZU, *Le Toyotisme,* La Découverte, Paris, 1999.

677François HORN, *L'économie du logiciel*, La Découverte, Paris, 2004, p. 24.

aussi par les relations avec ses fournisseurs et ses vendeurs ainsi que ses actionnaires et financiers ». Les changements des modes de production de l'appareil industriel déterminent ainsi d'autres pans de l'économie. La montée des NPI (nouveaux pays industrialisés) de l'Asie du Sud-Est avec les cinq Tigres (Malaisie, Indonésie, Thaïlande, Philippines et Vietnam), est due au système de *réseau de sous-traitance* que nous venons de décrire, mais à un niveau désormais international. La création de filiales (avec une participation d'au moins 50% des actions) et des sociétés affiliées (avec une participation allant de 20% à 50%) tissent en outre un *réseau d'interdépendances* en matières premières, savoirs et technologies. En 1998, on recense 53.000 « sociétés mères » avec 450.000 filiales étrangères, pour un chiffre d'affaires de 9,5 billions de dollars. Pour finir, les investissements étrangers directs (IED) de la part d'entreprises des pays de l'OCDE donnent lieu à des fusions et des acquisitions transfrontalières qui passent du 42% de l'IED en 1992 à 59% en 1997, mais aussi à l'élargissement du *réseau de marché*, comme le montre l'importance du commerce international qui augmente de 4% par an, passant du 11,2 du PIB en 1913 à 23,1% en 1985[678]. Les principaux vecteurs de cette « internationalisation » de l'économie sont sans surprise les multinationales: elles dominent l'IED, assurent les deux tiers des échanges internationaux, œuvrent à une tertiairisation des économies des pays du Sud par un échange de services à commencer par l'exportation des technologies de pointe. Toutefois, pour les économistes, il serait plus exact de parler de « globalisation » pour désigner cette nouvelle division internationale du travail faisant fonctionner les entreprises en réseau : alors qu'une économie mondiale et internationale désigne une économie où l'accumulation du capital a lieu dans le monde entier, l'économie globale se définit comme « une économie dont les éléments centraux ont la capacité institutionnelle, organisationnelle et technologique de fonctionner *comme unité en temps réel à échelle planétaire* »[679]. L'importance des NTIC se mesure à cette précision conceptuelle :

> Pour s'ouvrir de nouveaux marchés et relier en réseau planétaire les secteurs rentables de chaque pays, le capital a besoin d'une extrême mobilité er les entreprises de capacités de communication d'une efficacité toujours plus grande. Les dérèglementations des marchés et les nouvelles technologies de l'information, en étroite interaction, ont permis de remplir ces conditions[680].

Autrement dit, un tel enchevêtrement de secteurs et de sous-secteurs, d'échelles de

678 Manuel CASTELLS, *op. cit.*, p. 138.
679 Ibidem, p. 136.
680 Ibidem, p. 130.

production, de réglementations sociales et environnementales relevant de plusieurs pays, qui est si caractéristique à la fois du fonctionnement d'une multinationale que de la globalisation elle-même, ne serait pas possible sans l'existence d'un réseau informatique de stockage et de communication à temps réel. On compte aujourd'hui 70.000 réseaux publics et privés, universitaires, gouvernementaux et commerciaux, tous contribuant à différents degrés à l'économie globalisée[681].

4) Une nouvelle source de valeur et de profit : l'information

A mesure que le réseau globalisé se met en place dans les années 1980, bouleversant les règles qui avaient régi le capitalisme dans sa phase de production, de consommation et de réglementation nationales, le paradigme informationnel innerve peu à peu l'activité économique et au milieu des années 1990 il est désormais prêt à fonctionner à plein régime. Avec la mise au point du web, application majoritaire de l'internet consistant en un système de consultation et d'exploitation de documents multimédia (textes, sons et images), une nouvelle source de valeur apparaît : l'information. Non que l'information ait été absente de la dynamique d'accumulation du capital : comme nous le verrons avec l'analyse de l'hypothèse cognitiviste, l'information est à la base du processus d'industrialisation tant dans sa phase manufacturière (l'artisan disposant de connaissances sur son métier), que la phase mécanisée (l'ouvrier qualifié étant au soubassement de la conception et de la construction des machines). Toutefois, le rapport entre information et capitalisme change radicalement à l'âge des machines informatiques, dans la mesure où l'information cesse de faire *partie du processus* de production, pour devenir *le produit de ce processus* : « plus précisément, les produits des industries de la nouvelle technologie de l'information sont des modes de traitement de l'information ou le traitement de l'information lui-même »[682]. Ordinateur, logiciel et progiciel ne sont pas seulement le résultat d'un processus de production ayant requis de l'information en amont, mais des outils permettant de traiter l'information comme une nouvelle source de valeur à l'aval. De leur côté, les réseaux socio-numériques se présentent comme un « service de communication » entre membres, mais ils relaient des informations comme autant de « biens », tout en transformant les usagers en « biens » via les informations qu'ils fournissent. Le nouveau paradigme informationnel est ainsi un *phénomène de reconfiguration complète des modes de conception et de développement des biens et des services*, qui oblige les agents économiques à redéfinir leurs modèles d'affaires et les formes de

681Daniel BATTU, *Économie des réseaux de communication, État de lieux et futur*, Paris, Eyrolles, 2016, p. 80.

682 Manuel CASTELLS, *op. cit.*, p. 108.

commercialisation possibles. Or, il nous semble que pour désépaissir la complexité de cette nouvelle économie, baptisée de *net-economy*, l'on doive commencer par préciser le terme d'information lui-même. De mise durant des décennies dans le lexique des sciences économiques, parce qu'ayant l'avantage d'insister sur la dimension immatérielle du contenu au détriment du support matériel de sa diffusion et de sa circulation, il est trop polysémique pour rendre compte des changements advenus avec le numérique. Ainsi lui préfère-t-on aujourd'hui trois termes, couvrant des champs d'analyse et de problèmes fort différents : celui de « contenu », avec le modèle de valorisation de l'*industrie du contenu* ; celui de « donnée », avec le modèle de valorisation d'une *économie des données ;* et enfin celui du « renseignement » avec le modèle de valorisation de *l'ubérisation*, les trois reposant sur les infrastructures du réseau. Nous allons nous attarder davantage sur cet aspect des NTIC et l'impact qu'il a sur le façonnement du capitalisme contemporain, car c'est autour de l'information que se nouent les principaux problèmes que l'hypothèse du capitalisme cognitif a le mérite de mettre en lumière.

A) Les industries de contenu

Allant de pair avec l'industrie des communications (réseaux câblés, réseaux satellites) et l'industrie informatique (ordinateurs et logiciels), une « industrie du contenu » fait surface entre les années 1980 et 2000. Orchestrée non pas par les tenants de l'industrie culturelle traditionnelle (éditeurs, maisons de disque, boîte de production, bibliothèques), mais par ceux beaucoup plus puissants (autant techniquement que financièrement) de l'industrie des télécommunications, c'est dans ce court laps de temps qu'internet devient la base de documentation la plus fournie au monde. Cela advient du fait de la *numérisation des contenus culturels*. Le procédé, consistant en une conversion des informations contenues dans un support (texte, audio, vidéo et image) non plus en signal électronique (comme pour télévision), mais en données numériques que les dispositifs informatiques sont à même de traiter, change la relation que le spectateur-lecteur-auditeur entretient avec l'œuvre (mais qui avait déjà changé dans les années 1930 du fait de l'apparition des industries culturelles), mais aussi la relation que le consommateur entretient avec le produit des industries culturelles. Certes, il serait faux d'affirmer que l'industrie du contenu a « démantelé » l'industrie culturelle. Ainsi que s'empressent de le souligner Françoise Benhamou et Bernard Miège, nous assistons bien plutôt à la coexistence entre formes anciennes et formes nouvelles de consommation – preuve s'il en faut de la nécessité de diversifier au maximum les marchés, et à des rééquilibrages entre les différentes filières : le spectacle vivant (pièce de théâtre et concert) augmente son chiffre

d'affaires au détriment de la musique enregistrée et des films en salle ; la télévision maintient son audience intacte jusqu'au début des années 2000 ; les librairies pâtissent quant à elles de la migration de leurs acheteurs vers le service des bibliothèques. Autrement dit, on ne doit pas céder au mythe du « tout numérique »[683]. Mais d'un autre côté, il est indéniable que la numérisation change de tout au tout les habitudes sociales du consommateur culturel, et oblige les industries du contenu à concocter de nouveaux modèles d'affaires. Les quatre points névralgiques de cette rupture, *la disponibilité, l'abondance, la personnalisation et la gratuité*, ne permettent pas un simple « transfert en ligne » du mode opératoire de l'industrie culturelle. Il faut dire que les débuts sont plus que tâtonnants, signe de l'impénétrabilité de la *net-economy* par les agents mêmes qui la propulsaient. Les centre-serveurs (*data-centers*) avaient investi dans des infrastructures dans les années 1980 avec l'espoir de couvrir les frais avec des abonnements, ils proposent donc aux documentalistes de payer pour y stocker leurs données, mais « sur la base de tarifs ne s'appuyant ni sur des coûts de production sérieusement établis, ni sur une valeur d'usage tangible »[684]. Dans les années 1990, les problèmes relatif à la construction d'un modèle d'affaires viable se précisent. Les capacités de stockage des serveurs étant plus importantes et leur coût moindre, les contenus deviennent quantitativement massifs, pour un nombre d'internautes en croissance exponentielle et par ailleurs très avides en informations. Tout semble donc pointer vers une mine d'or, source intarissable de revenus, mais cela est sans compter avec un changement advenu *dans la perception de la valeur*. En effet, parce que l'information est pléthorique et le coût de sa reproduction nul, les internautes se montrent très rétifs à payer pour un contenu qu'ils peuvent obtenir gratuitement ailleurs - dans la mesure où les NTIC créent, parallèlement à ce canal commercial, des « zones d'échange libres » :

> Selon l'IFPI, 10 milliards de fichiers musicaux ont été échangés illégalement en 2007, et la chute de vente des disques, de 50% sur le marché mondial entre 2002 et 2008, n'a pas été compensée par la progression des ventes numériques, qui ne représentaient que 10% du marché de la musique dans le monde en 2007[685].

Les industries de contenu sont contraintes de composer avec ces comportements et

683Françoise BENHAMOU, Chapitre IV « Les industries culturelles. Livre, disque, cinéma, jeu vidéo », *L'économie de la culture*. La Découverte, 2011, pp. 64-89.

684Jean MICHEL « De l'industrie de l'information à la net-économie : une affaire de valeur », dans SALAÜN, MICHEL, et al. « Économie de l'information : les fondamentaux », *Documentaliste-Sciences de l'Information*, vol. 48, no. 3, 2011, pp. 24-35.

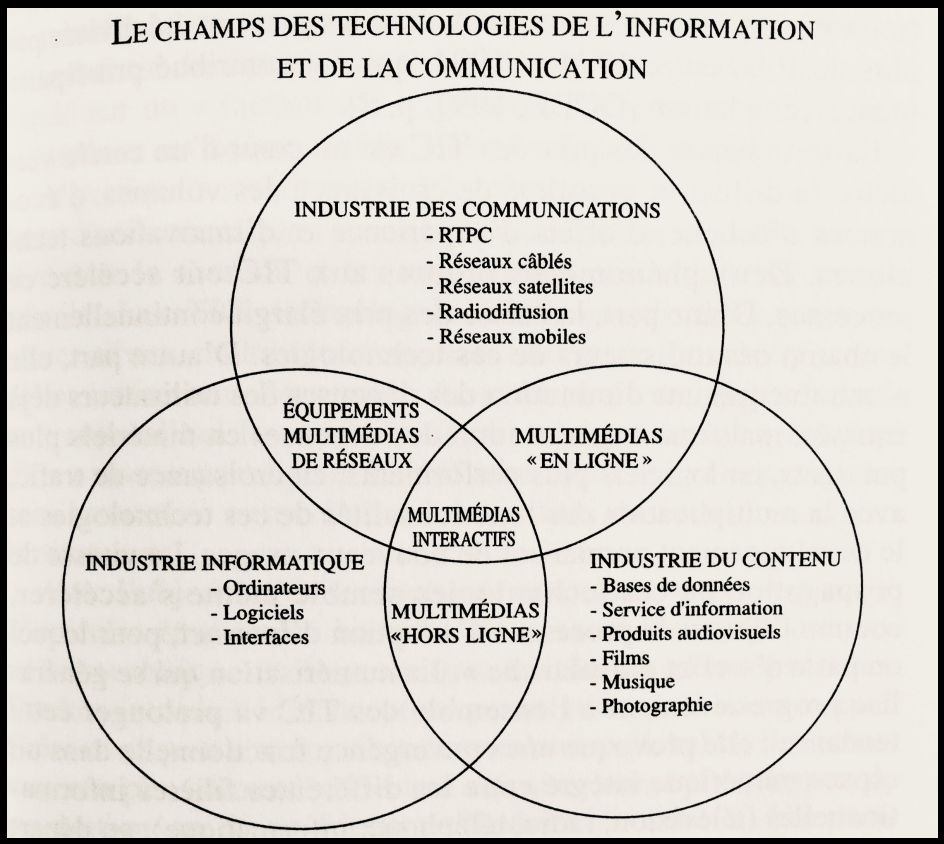
685 Françoise BENHAMOU, « Industries culturelles. Accompagnement de la transition vers le numérique ou changement de paradigme ? », p. 365, in DOCKÈS, P. et LORENZI, J. H., *Fin de monde ou sortie de crise ?*, Paris, Perrin, 2009.

d'imaginer un système de valorisation qui puisse les optimiser. La première réponse est du côté de la mise en place d'une économie mixte : l'hybridation des modes de production, de distribution et de valorisation doit se faire superposer une logique marchande et une logique non-marchande. Certaines plateformes parviennent à vendre du contenu à l'acte (VOD) ou via un abonnement (*Netflix* et *Spotify*), ce qui débouche sur des profits intéressants dans la mesure où l' œuvre est reproductible à l'infini. D'autres proposent un service « gratuit » tout en affichant une vocation commerciale : *Youtube*, racheté par le groupe *Google* en 2007, diffère de *Wikipédia* en ce qu'il ne concerne pas un groupe de personnes engagées dans une même pratique, mues par les mêmes idéaux et développant collectivement des compétences individuelles. L'usager de *Youtube* instrumentalise l'outil de stockage et de distribution qui lui est « offert » par la plateforme sans s'y impliquer, dans une perspective de visibilité et de mise en valeur personnelle. Mais un tel modèle de l'usager/auto-entrepreneur s'avère avantageux surtout pour *Youtube* dans la mesure où, en brisant la logique de solidarité, c'est l'effort individuel d'amélioration constante du contenu qui fédère autour de la plateforme un nombre croissant d'utilisateurs[686].

Ce qui nous mène à un deuxième modèle d'affaire : la mise à contribution de l'internaute, soit par la production et la diffusion de contenus, soit par l'évaluation d'un service. Outre les plateformes de contenu culturel (*Youtube*, *Vimeo, Myspace, flickr*), les réseaux socio-numériques (*facebook*, *instagram*, *Telegram*, *Whatsapp*) font office de ronds-points de contenus via les billets et via la messagerie privée, les messages étant envoyés souvent avec une pièce jointe (pdf, image, vidéo)[687]. Concernant la production et la diffusion, le modèle d'affaires s'avère plus incertain, ainsi que le soulignent Miège et Benghozi : les billets créent certes du contenu non rémunéré, mais face à la masse de contenus, à sa qualité douteuse, il faut créer des intermédiaires dont la tâche sera la valorisation de certains d'entre eux. Alors que dans les métiers de l'édition ce travail sélectif était accompli en amont, c'est après coup qu'il sera réalisé dans ce contexte d'abondance, ce qui requiert l'échafaudage d'une économie de l'attention et de nouvelles
1.

686L'ouvrage fondateur sur l'hybridation à l'œuvre dans la net-economy, et donc sur le passage nécessaire d'une industrie des contenus (payante) à une industrie des plateformes et des applications (gratuite), est celui de G. SHAPIRO et Hal R. VARIAN, *Information Rules, A Strategic Guide to the Network Economy*, Harvard Business School Press, 1998.

687Bernard MIEGE, *Les industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*, Paris, PUG, 2017.



GRAPHIQUE F: « Les champs des technologies de l'information et de la communication ». Source : HORN, 2004, p. 27.

LE MARCHÉ MONDIAL DES TECHNOLOGIES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION (EN MILLIARDS DE DOLLARS COURANTS)

	1994	*1997*	*Taux de croissance*
Pôle télécommunication	*615*	*745*	*21 %*
Services	500	615	23 %
Équipements	115	130	13 %
Pôle informatique	*485*	*790*	*63 %*
Services	180	275	53 %
Logiciels	75	130	73 %
Matériels	230	385	67 %
Pôle audiovisuel	*287*	*309*	*8 %*
Services	195	215	10 %
Matériels	92	94	2 %
Total	*1 387*	*1 844*	*33 %*

Source : estimations à partir d'OMSYC, d'EITO et de DATAQUEST.

GRAPHIQUE G : « Le marché mondial des technologies de l'information et de la communication (en milliards de dollars coirants) ». Source HORN, 2004, p. 27.

figures professionnelles (e-marketing, les « influenceur.se.s »)[688]. En revanche, pour ce qui est de l'évaluation des services, le modèle d'affaires semble bel et bien fonctionner : les réseaux débouchent sur la création de « communautés en ligne » qui loin d'être au service de l'interconnexion sociale, vont d'une part chercher à créer un « effet de réseau » - phénomène qui fait dépendre l'utilité d'un service, donc sa valeur d'usage, du nombre de ses utilisateurs, ce qui implique une injonction à agréger le maximum de membres au réseau assurée par l'internaute lui-même (en invitant des amis à rejoindre *facebook*, par exemple) ; d'autre part, vont établir des relations horizontales sur lesquelles se greffent des services-satellites (des services de publicité, de calcul d'audience, de statistiques, de géolocalisation) qui seront évalués positivement ou négativement par les membres du réseau suivant qu'ils s'en servent ou non, qu'ils les recommandent ou non :

> Au lieu d'être le moment final d'une chaîne verticale réagissant aux stimuli développés par les acteurs situés en amont, *les utilisateurs deviennent les coproducteurs du service par les contributions qu'ils apportent et les effets réseau directs et indirects qu'ils génèrent via la plateforme*. Seuls ou organisés en communautés, ils jouent ainsi un rôle actif dans les différentes phases d'élaboration, de tests et de diffusion des services, notamment *par les recommandations ou feed-back qu'ils émettent*[689].

Cette mise à contribution diversifiée de l'internaute est ce qu'en langage d'économie on appelle une « externalité » : un agent économique, ici l'utilisateur et le membre d'une communauté, crée par son activité de partage de contenu un effet « externe », procurant à d'autres agents économiques, ici les propriétaires des réseaux sociaux et des plateformes, un avantage sans être récompensé économiquement en retour. On pourrait dire que l'inverse est tout aussi vrai, et que l'agent économique *facebook* produit un avantage à un agent économique « groupe de musique » en autorisant celui-ci à partager la date de son prochain concert par la création d'un « événement » en ligne, sans être récompensé pour cela. Et, en un sens, l'on n'aurait pas tort. En effet, alors que dans l'industrie culturelle la valeur d'échange est la résultante des ajouts de chaque intervenant (producteur, distributeur et consommateur),

> dans les écosystèmes numériques, *la valeur est produite par le réseau lui-même, par un*

688Pierre-Jean BENGHOZI, « Économie numérique et industries de contenu : un nouveau paradigme pour les réseaux », *Hermès, La Revue*, vol. 59, no. 1, 2011, pp. 31-37. L'absence de tels « goulets d'étranglement » finit par rendre l'abondance des contenus numériques suspecte, ainsi que le montre le nombre important de sites de « désinformation ».

689Thierry PENARD et Alain RALLET, « De l'économie des réseaux aux services en réseaux ; « Nouveau paradigme, nouvelles orientations », *Réseaux*, vol. 184-185, no. 2-3, 2014, pp. 71-93. (En ligne: https://www.cairn.info/revue-reseaux-2014-2-page-71.htm).

> *agrégat d'externalités*, c'est-à-dire d'interdépendances entre les participants de l'écosystème. La valeur créée est dans ces conditions *difficilement référable à un acteur en particulier*, car elle apparaît de manière collective comme le résultat d'un ensemble d'effets croisés et de rétroactions (feed-back) qui constituent le réseau de valeur[690].

Mais si on peut difficilement référer la *création* de la valeur à un agent précis, on peut en revanche très facilement référer le *profit* engendré par la valeur aux propriétaires des industries du contenu et aux gestionnaires de réseaux. Ce qui suffit à écarter, à notre sens, l'hypothèse de « boucles vertueuses d'externalité ». Cette valeur étant monétarisée via la publicité, elle devient tout aussi facilement quantifiable. 3) C'est le troisième modèle d'affaires, le plus répandu et le plus efficace, qui rend tangible le fonctionnement hybride de logiques marchandes et non marchandes. Ni *facebook*, ni *instagram*, ni *Youtube*, ni n'importe quel autre réseau ou plateforme ne sont en effet à proprement parler des services « gratuits », dans la mesure où ils sont payés par l'attention que l'internaute accorde aux contenus qui s'affichent sur son écran, et qui conduisent à des comportements économiques d'acquisition de biens et de services. L'intérêt monétaire des « usagers/auto-entrepreneurs » et des « effets de réseaux » se trouve expliqué par cette transformation des usagers en futurs consommateurs : plus une communauté sera nombreuse, plus il y aura de l'attention, plus il coûtera cher à l'annonceur de s'immiscer dans les contenus des plateformes et des réseaux. Certes, les chercheurs en communication ne manquent pas de relever que ce n'est encore pas sur internet que le gros de la publicité circule, bien que la tendance soit nettement à la hausse[691]. Mais la différence, et de taille, avec la publicité imprimée et télévisuelle, c'est que dans le cas des réseaux sociaux et des plateformes numériques, l'*insertion publicitaire est ciblée*, visant non plus une catégorie de

690Thierry PENARD et Alain RALLET, ibidem.

691Alors que l'insertion publicitaire a été le fer de lance de l'industrie des contenus télévisuelle, elle peine encore à le devenir pour internet. Comme le relève Françoise Benhamou, en 2009 en France on chiffre à 3660 milliards d'euros les dépenses des annonceurs publicitaires à la télévision et à 1179 celles sur internet. Même si les premières sont en baisse de 15% par rapport à 2007 et les secondes en hausse de 59%, ce n'est pas encore suffisant pour couvrir les charges des services gratuits des NTIC. D'où la nécessité de continuer à combiner divers modèles d'affaires. Françoise BENHAMOU, Chapitre IV « Les industries culturelles. Livre, disque, cinéma, jeu vidéo », *op. cit*., p. 88 et p. 89. Nous citons également les chiffres mis en avant par MIEGE : « Selon l'IREP, principal organisme professionnel spécialisé dans l'« économie publicitaire » et qui publie des données régulièrement, globalement, le marché en 2015 se rapproche de la stabilité (c'est-à-dire, est légèrement inférieur à celui de 2014), et sont en progression les recettes d'Internet, y compris les mobiles, (+5,9 %), du cinéma et même de la télévision (+0,9 %) ; sont en régression les recettes de la radio, de l'affichage extérieur et surtout de la presse (–5,9 %) ; pour l'ensemble des médias dits historiques, la baisse ne sera que de –1,9 % au cours de cette même année. Pour ZenitOptimedia, autre organisme d'étude et de conseil, la télévision est encore le média à qui sont affectées le plus de dépenses publicitaires (à savoir 31, 8 % en 2015) ; la presse (quotidiens + magazines) en reçoit 19,1 %, et ce n'est qu'en 2017 que selon les prévisions, Internet (y compris les mobiles) dépassera, de peu, la télévision », Bernard MIEGE, *op. cit*., p. 118.

consommateurs supposés (les enfants entre deux dessins animés le mercredi après-midi), mais chaque usager en propre, dont les informations personnelles sont récoltées soit à partir des éléments qu'il fournit (âge, sexe, ville) soit de ceux qu'il ne fournit pas, qui sont indirectement déduits des algorithmes. Alors qu'à l'âge de la presse écrite, de l'affichage mural et même de la télévision, les entreprises affrontaient de sérieuses difficultés à mesurer l'effet des publicités sur les comportements de ceux qui les visualisaient, les outils numériques ont permis de combler ce manque grâce à des outils de mesure tels le TDC (taux de clics), le RTB (*real time bidding/* « enchères en temps réel ») et l'achat sur les plateformes de e-commerce (*Amazon*, *AliExpress*) des produits et des services proposés dans l'insertion publicitaire dans les heures qui suivent l'annonce[692].

B) L'économie des données

Or, ce que ce troisième modèle d'affaires nous montre, c'est que bien plus que les contenus achetés, produits, publiés et diffusés par les internautes, *ce sont les données qui comptent*. En 1993 déjà, Al Gore, alors vice-président de Clinton, envisageait d'axer la stratégie de relance économique sur les « autoroutes de l'information » :

> Là où autrefois notre puissance économique était déterminée par la profondeur de nos ports ou l'état de nos routes, aujourd'hui elle est déterminée aussi par *notre capacité à transmettre de grandes quantités d'informations rapidement et sûrement et par notre capacité à utiliser ces informations et à les comprendre*. De même que le réseau d'autoroute fédéral a marqué un virage historique pour notre commerce, les routes de l'information d'aujourd'hui – capables de transporter des idées, des données et des images à travers le pays et à travers le monde – *sont essentielles à la compétitivité et à la puissance économique de l'Amérique*[693].

Mais alors que dans ce discours le terme « information » renvoie indistinctement aux contenus (« idées », « images ») et aux « données », c'est surtout de ces dernières que le renouveau de la puissance américaine dépendra. Comme le terme lui-même l'indique, une « donnée » est une information produite mécaniquement, sans le concours volontaire de l'usager, et qui est dénuée de sens tant qu'on n'a pas spécifié l'usage qu'on va en faire. On nomme « économie des données » l'écosystème d'entreprises pour lesquelles les données représentent la source principale de valeur, dans des systèmes de valorisation que

692Une étude méticuleuse a été menée sur *Yahoo!* par Randall LEWIS, Justin M. RAO, and David H. REILEY, « Measuring the Effects of Advertising. The Digital Frontier », *Economic Analysis of the Digital Economy*, Chicago, University of Chicago Press, 2015. (En ligne: https://www.nber.org/system/files/chapters/c12991/c12991.pdf).

693Bill CLINTON et Al GORE, « Technology for America's Economic Growth. A New Direction To Build Economic Strenght », 22 février 1993 (en ligne: https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED355929.pdf).

vont sous-tendre les secteurs primaire (agriculture), secondaire (industrie des biens) et tertiaire (services, éducation, santé). La récolte des données sous forme brute n'a donc d'intérêt que parce qu'elles seront revendues à d'autres entreprises (« le second marché ») qui en spécifieront l'usage. Dans un ouvrage de 2016 intitulé de manière suggestive *La siliconisation du monde*, Éric Sadin retrace à grands traits l'histoire de l'économie des données, en identifiant un point de bascule dans les attentats au *World Trade Center* en 2001. Les conséquences psycho-politiques et psycho-économiques d'une attaque inattendue à l'encontre de la première puissance militaire mondiale, émise depuis le fin fond du désert d'Afghanistan, ont été telles que les grands moyens ont été déployés, poussant les agences de renseignements à intercepter à l'échelle globale *les plus grands volumes de flux de communication* traités par des systèmes chargés de détecter tout profil menaçant à partir des données en ligne mais aussi de celles stockées dans des disques durs déconnectés[694]. L'entreprise *Google*, née en 1998 sous la bonne étoile de la création d'une filière info-culturelle à part entière (que Miège nomme « l'info-médiation ») devient malgré elle l'acteur principal de cette gigantesque opération sécuritaire en raison de la qualité de ses algorithmes d'indexation des liens hypertexte ? Elle se spécialise dans les années qui suivent dans le dressage de cartographies évolutives de navigation via les adresses IP et fera de la collecte des données le premier modèle d'affaires vraiment rentable. Bref, à la faveur d'un événement géopolitique, la « société de surveillance » s'est mue en « société du contrôle ». Pour Sadin, l'émergence des réseaux socio-numériques au milieu des années 2000 serait due à la compréhension par les agents économiques du marché juteux que pouvaient représenter les données personnelles, et donc à une sorte d'imitation du « modèle *Google* ». Des études empiriques montrent cependant qu'il n'en va pas exactement ainsi. Dans l'article « Le modèle d'affaires numériques sont-ils trop indiscrets ? » (2015)[695], Cecere, Le Guel et Rochelandet montrent que l'utilisation la plus invasive de cookies et d'autres traceurs est surtout le fait de sites d'information, et donc des fournisseurs de contenu (tel *Le Monde.fr*), alors que les réseaux sociaux (*facebook*, *meetic, instagram*) se contentent des données fournies par l'internaute lui-même au moment de son inscription, qui accepte à contrecœur l'exploitation de ses données en contrepartie du service gratuit des réseaux. Le débat autour de la gratuité d'internet et de ses services n'est évidemment pas clos, comme en témoignent les multiples contre-stratégies que les internautes mettent en place pour essayer d'échapper à ces collectes (IP

694 Éric SADIN, *La siliconisation du monde*, Paris, Éditions L'Échappée, 2016, p. 69.

695Grazia CECERE, Fabrice LE GUEL, et Fabrice ROCHELANDET. « Les modèles d'affaires numériques sont-ils trop indiscrets ? Une analyse empirique », *Réseaux*, vol. 189, no. 1, 2015, pp. 77-101. (En ligne) : https://www.cairn.info/revue-reseaux-2015-1-page-77.htm

dynamique, Adblock, migration vers services non publicitaires comme *Signal*). Les auteurs évoquent également un phénomène psycho-économique, la « réactance » : il s'agit de l'« état psychique dans lequel les consommateurs réagissent à quelque chose (un comportement, une attitude, une stratégie, etc.) *qu'ils perçoivent comme coercitif, oppressant, en agissant dans le sens opposé à celui qui est attendu d'eux* »[696]. Indépendamment de ces précisions sur le tracking des réseaux sociaux, il existe de fait une relation entre les différentes stratégies de collecte des données et un modèle d'affaires numérique.

C) L'ubérisation

La troisième déclinaison de l'information dans les NTIC est le « renseignement », et le modèle d'affaires qui permet de le monétiser a été mis au point entre autres par l'entreprise californienne *UberCab* en 2009, d'où l'appelatif « ubérisation ». Il s'agit en réalité moins d'une innovation disruptive que de l'adaptation du modèle du e-commerce d'*Amazon,* fonctionnel dès la fin des années 1990. Ce dernier mettait en relation commerçants et acheteurs du monde entier, ces derniers ayant la possibilité de visualiser sur la plateforme les différents prix pour un seul et même produit et d'évaluer la transaction. Les fondateurs de la société (Camp, Kalanick et Salazar) pensent pouvoir utiliser des mêmes fonctionnalités de « contact direct » et jouer le même rôle d'intermédiaire payant de la transaction, non plus dans le domaine des biens mais dans celui des services, en particulier dans le service de taxis sans réservation. La centralité des NTIC dans la réalisation de ce passage des biens aux services est indéniable. C'est en concevant l'entreprise sous forme de l'*application mobile,* rattachée au système d'exploitation du iPhone (l'iOS, daté de 2008), qu'un service en ligne peut s'assurer d'une compétitivité suffisante sur le marché des taxis : le smartphone, le haut débit et l'abonnement d'internet mobile sont les alliés incontournables du lancement de ce genre d'entreprise. Les avantages du modèle d'affaires de *Uber* sont multiples aux yeux des entrepreneurs, à commercer par la faible part d'infrastructures - comportant des coûts rédhibitoires pour de nouvelles entreprises (bureaux, machines, entrepôts, marchandises), la faible part d'employés-salariés et donc la réduction du « capital variable », la réactivité maximale des agents économiques impliqués, à la fois en termes de temps (réponse immédiate) et en termes de qualité de l'offre (en raison de l'évaluation par le client), et enfin le contournement des contraintes réglementaires des États qui peinent à développer un système de taxation des transactions réalisées sur les plateformes, notamment pour celles ayant une dimension transnationale. Et ces avantages paraissent si évidents que les

696 Ibidem : https://www.cairn.info/revue-reseaux-2015-1-page-77.htm

entreprises n'ont pas attendu *Uber*, et qu'elles s'étaient déjà dotées d'une organisation de travail et d'un modèle d'affaires approchant : il s'agit de *Booking* (1997) pour les réservation de chambres d'hôtels, de *Blablacar* (2004) pour les trajets en covoiturage, de *Airbnb* (2008) pour des locations occasionnelles et saisonnières. Mais aucune d'entre elles ne nécessitait d'une connexion en temps réel, ni d'outils de géolocalisation propres aux applications mobiles – comme sera le cas avec les plateformes de rencontres, mais sans qu'elle ne soit jamais capitalisée[697]. Il va sans dire que les conséquences de l'ubérisation pour le statut du travailleur sont désastreuses : la suppression du salarié et la généralisation de la figure de l'autoentrepreneur, jeté en pâture dans un marché de l'offre très compétitif, orchestré par la plateforme elle-même, mais aussi l'atomisation des travailleurs et donc l'anéantissement de toute force collective susceptible de s'organiser, ne peuvent que créer les conditions d'une dégradation du travail et d'un délitement du droit du travailleur. Mais ce qui nous importe le plus pour l'argumentaire qui est le nôtre, c'est que l'ubérisation force à revisiter la notion de valeur et à identifier sa source ailleurs que dans l'entreprise. Alors que la notion de valeur se référait anciennement au travail nécessaire à la production d'un bien qu'on pouvait acheter ou vendre, c'est l'usage du service qui la détermine désormais. Mais les services sont dans le cas des plateformes collaboratives proposés par des particuliers eux-mêmes, à partir des « renseignements » qu'ils donnent quant à leurs besoins (clients) ou à leurs capacités à les combler (professionnels). Si bien que la valeur ajoutée d'une plateforme de services est reconductible, une fois encore, à une information *qu'elle ne produit pas et qu'elle se contente de gérer*. Les chiffres d'affaires des entreprises « ubérisées » suscitent une interrogation, compte tenu du fait qu'il ne s'agit en somme que d'une « mise en relation entre internautes » : 3,37 milliards de dollars pour *Airbnb*, 140,6 millions de dollars en 2019 pour *Uber*, 7,8 milliards pour *Booking*[698]. L'argument selon lequel le rôle de médiation que ces plateformes assurent est une valeur propre à l'entreprise, « tiers de confiance » entre particuliers, nous semble bancal : la confiance n'est en effet que le résultat d'un « effet réseau ». A tous les niveaux du concept d'« information » (contenu, donnée et renseignement) nous faisons donc un seul et même constat : les NTIC servent à capitaliser pour le compte des entreprises qui s'en servent et qui investissent pour les perfectionner une *source de valeur exogène*, qui s'enracine dans les puissances créatives, collaboratives et communicatives des individus socialisés.

697Il est à remarquer que la rencontre amoureuse ou sexuelle n'étant pas considérée (à tort ou à raison) comme une offre ni un achat de service, ce sera donc la monétarisation de l'attention par la publicité qui prévaudra comme modèle d'affaires au lieu d'une commission par transaction.

698 Nous nous basons sur les chiffres établis par les trois pages Wikipédia correspondantes.

Des start-ups à la reconstitution des monopoles « Tech »

L'allégement de la structure organisationnelle du travail - qui s'était appuyé sur les méthodes du toyotisme surtout pour ce qui relevait de la production industrielle, devient dans les années 1990 la préoccupation principale d'une entreprise, au point de donner naissance à une sorte de « format minimal d'entreprise » pour les nouvelles. C'est la « start-up ». Il s'agit de petites structures dotées d'une poignée d'employés, parmi lesquels figurent les fondateurs eux-mêmes, et qui naissent au sein ou avec l'aide d'entreprises plus grandes, sorte de « pépinières » ou d'« incubatrices » de ces nouvelles « jeunes pousses », qui croient à leur potentiel en raison de l'*idée innovante de service* dont elles sont porteuses. La différence de la start-up d'avec une entreprise traditionnelle ne réside donc pas seulement dans la taille, puisque la taille elle-même est commandée par son inscription dans le secteur tertiaire de technologie de pointe, ne nécessitant, comme nous venons de le voir, ni d'infrastructures lourdes ni d'un grand capital variable mais seulement d'un fonds d'investissement initial. Ce qui la caractérise sont plutôt l'audace, l'inventivité entrepreneuriale, la capacité à saisir avant tout le monde les besoins d'une société en mutation pour lui offrir ce qui rendra l'existence plus fluide, à dessiner le futur par la voie de l'intuition, toutes qualités associées à la jeunesse et au mélange d'ambition et de désinvolture qui lui est propre. En d'autres termes, avec la start-up c'est le mythe des pionniers d'Amérique qui refait peau neuve, s'enracinant dans la même récit d'un individualisme et d'un spontanéisme voués au succès lorsque rien ne vient entraver le génie et sa liberté. Mais se greffe à l'ancien un nouveau mythe - celui de la « coolitude », récupéré tel quel à l'esprit contestataire et contre-culturel de la San Francisco des années 1970. Comme nous l'avons vu au chapitre 3, le point de bascule de l'idéalisme techno-libertaire des hackers à la compréhension des enjeux liés aux nouvelles technologies en termes de profits n'est pas advenu sous l'impulsion d'agents étrangers au mouvement : Steve Jobs et Bill Gates en sont à la fois les architectes et les premiers bénéficiaires. Mais il est vrai aussi qu'une « cristallisation conservatrice » se produit au début des années 1990, lorsque le monde des affaires ultra-libéral s'empare de l'idéologie californienne et du drapeau de la « révolution numérique » pour leur donner une orientation capitaliste. C'est à l'économiste Cédric Durand que l'on doit le traçage en pointillé des événements qui ont permis l'éclosion du « consensus de la Silicon Valley ». Dans *Techno-féodalisme. Critique de l'économie numérique*, il relate comment la Progress & Freedom Foundation (1993) parvient, à l'instar de Milton Friedman, à imposer son discours à travers

l'ouvrage-manifeste *Magna Carta for the Knowledge Age,* qui mêle nécessité du renouveau technologique, dérèglementation fiscale et retrait de l'État pour tout encadrement du cyberspace[699]. Or, les principales start-ups des années 1990 (*Yahoo* !, *eBay*, *Google*) et des années 2000 (*Facebook*, *Youtube*, *Twitter*, *Whatsapp*, *Uber*, *Airbnb*) sont à placer sous cet oripeau. L'esprit de « garage » et l'organisation horizontale, les Reebok, les apéritifs et les parties de ping-pong, le tutoiement et même la part d'actions pour les employés (*stock options*) ne vont pas au-delà d'un « vernis contre-culturel » posé sur la surface de l'entreprise, son cœur étant mû par l'avidité, l'appât du gain et le rêve de devenir une « licorne »[700] - comme celui de n'importe quelle entreprise capitalistique. Ainsi, au lieu de la coexistence de nombreuses petites entreprises à l'environnement amical, d'un écosystème numérique fait de réseaux à taille humaine, nous assistons sans surprise à la reconstitution de monopoles. Il se sera écoulé finalement très peu de temps entre le géant IBM et les géants GAFAM (acronyme pour *Google*, *Amazon*, *Facebook*, *Apple* et *Microsoft*) et NATU (*Netflix*, *Airbnb*, *Tesla*, *Uber*) :

> L'impératif de valorisation du capital qui constitue au départ un accélérateur de croissance n'en demeure pas moins impétueux par la suite. L'audace initiale se mue alors, quand l'élan se ralentit, en appétit vorace pour l'appropriation des projets des autres. Youtube est acquis par Google en 2006 ; Whatsapp est acheté par Facebook ; Apple a déjà pris possession d'une centaine de firmes, parmi lesquelles l'application de reconnaissance musicale Shazam ; Microsoft s'est emparé de Skype en 2011...[701]

Le processus de concentration du capital dans les mains de quelques grandes firmes peut s'expliquer de différentes manières. a) Tout d'abord, par la pression exercée par les pépinières sur les start-up qui ont bénéficié de leurs fonds d'investissement. Le « capital-risque » est très souvent un « capital risqué » puisque neuf start-up sur dix échouent lamentablement en un temps-éclair, mais qu'il faut entièrement assumer en contrepartie des grands profits qui doivent être générés par celles qui n'échouent pas. b) Ensuite (et conséquemment), par la cotation en bourse des entreprises qui parviennent à se démarquer. En janvier 1999 la valeur boursière d'Amazon dépasse les 25 milliards de dollars (graphique H). Comme l'explique Castells, les jeunes entreprises tech

699Cédric DURAND, *Techno-féodalisme. Critique de l'économie numérique*, Paris, Zones, 2020, pp. 26-41.

700La licorne est une expression forgée par Aileen LEE en 2013 pour indiquer des entreprises hors normes (avec une valorisation de plus d'un milliard de dollars), et qui s'est popularisée dans les milieux des start-ups. Nous renvoyons à un article de vulgarisation de Lucie HERBRETEAU et NONFICTION, « La licorne, de Jésus aux startups », Slate, 2018 (en ligne: http://www.slate.fr/story/168137/licorne-animal-fabuleux-fan-siecles).

701Cédric DURAND, *op. cit.*, p. 45.

représentent une « promesse d'avenir », sur laquelle se reposent les projections imaginaires de la finance dont la spécialité est de fabriquer des valeurs déconnectées des taux de productivité réels :

> Le marché prisera les actions et autres titres en fonction du profit dégagé par une entreprise ou une activité économique donnée. Or, le système capitaliste de ce tournant de millénaire ne fonctionne tout simplement pas ainsi. L'exemple le plus souvent cité est celui des firmes liées à internet, *qui n'enregistrent guères ou pas de bénéfices, mais dont la valeur boursière connaît des hausses phénoménales*. Certes, nombre de ces start-up font faillite, entraînant leurs investisseurs dans leur chute. Mais ces entrepreneurs et leurs associés ont généralement d'autres placements, et la banqueroute ne représente finalement une catastrophe que pour une minorité de personnes[702].

c) Enfin, comme le fait valoir cette fois-ci Durand à partir de l'analyse marxienne, par la « tendance historique du mouvement d'accumulation du capital ». De la même manière qu'à l'âge de la Grande Industrie l'on assiste à une « socialisation de la production », le caractère coopératif du procès de travail devenant « une nécessité technique dictée par la nature du moyen de travail lui-même », l'âge du capitalisme informationnel met en branle une telle fragmentation des tâches, à la fois au sein de chaque entreprise et au niveau des réseaux de filières et de filiales à l'échelle globale, que la socialisation de la production se réalise à un niveau nettement supérieur, donnant donc lieu à un phénomène d'accumulation inédit. Si « dans les phases de transition d'un paradigme techno-économique à un autre, cette socialisation marque le pas » - ainsi que l'avancerait Schumpeter, la stabilisation du paradigme du capitalisme informationnel œcuménique débouche sur la formation tendancielle de plus grands monopoles de l'histoire du capitalisme (graphique J).

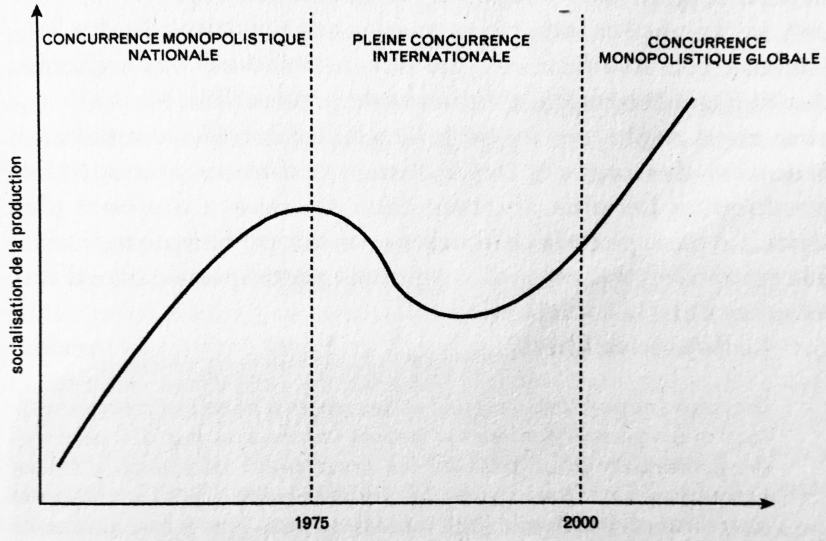
Un « tournant informationnel » a ainsi bel et bien eu lieu dans les économies des pays développés entre les années 1970 et 1990, qui fournit aujourd'hui les traits du visage du capitalisme. Le tableau que nous avons dressé en ce quelques pages n'est assurément pas exhaustif, mais donne une idée des bouleversements qui se sont produits dans le paysage social, politique et économique - tant au niveau des modes d'organisation de l'entreprise, qu'au niveau de la concurrence dans un marché international, de la nouvelle figure de l'employé flexible et précaire et de l'irruption des intérêts de la finance dans le

702Manuel CASTELLS, *op. cit*., p.198. L'analyse sur la valorisation boursière des start-up, complexe car oscillant vertigineusement du reflet de la tendance économique à la croissance, au mirage financier puis au « mirage constructif », est détaillée des pages 193 à 205 de l'ouvrage.

Rang	Firme	Secteur	Pays	Capitalisation (en milliards $, au 24/12/2019)
1	Apple	Tech/hardware	États-Unis	1 263
2	Microsoft	Tech/logiciel	États-Unis	1 201
3	Alphabet	Tech/média	États-Unis	926
4	Amazon	Tech/commerce	États-Unis	887
5	Facebook	Tech/média	États-Unis	584
7	Berkshire Hathaway	Finance	États-Unis	551
6	Tencent	Tech/commerce	Chine	461
8	Alibaba	Tech/commerce	Chine	574
9	JP Morgan	Finance	États-Unis	431
10	Visa	Finance	États-Unis	416

GRAPHIQUE H : « Les plus grandes firmes mondiales en termes de capitalisation boursière en 2019 ». Source : Ychart.com.

Figure 1. **La courbe en S de la socialisation de la production**



GRAPHIQUE J « La courbe en S de la socialisation de la production », Source : DURAND, 2020, p. 53.

marché. Savoir si de tels bouleversements ont de fait débouché sur une sortie de crise et une relance économique, conformément aux vœux des néo-schumpétériens, est en revanche une autre question. Nombreux sont les économistes qui mettent en exergue « le paradoxe de Solow », qui en 1987 remarque le premier qu'« on voit des ordinateurs partout, sauf dans les statistiques de productivité »[703]. Les chiffres du taux de productivité et du taux de PIB des divers États concernés par cette « destruction créatrice » de l'informatique, du numérique et des NTIC, sont à la baisse tendancielle, constat qui vient s'ajouter à celui de la persistance du sous-emploi dans le secteur industriel, nullement récompensé par les conséquences sur l'effet-volume produit par l'ubérisation croissante de l'économie. Face à ces chiffres, les néo-schumpétériens (Castells, Mcfee, Brynjolfsson, Aghion) reconnaissent le faible impact que les NTIC semblent avoir sur la croissance, mais expliquent ce phénomène à partir de deux arguments. 1) Il existe toujours un délai entre la mise au point d'inventions techniques, les innovations qui en découlent, et l'intégration de ces innovations à des procédés de valorisation économique, pour finalement aboutir à une croissance économique constatable. Castells rappelle les recherches de Paul David à propos de la diffusion du moteur électrique, introduit dans les années 1880 mais qui n'a produit un effet sur la productivité que dans les années 1920[704] ; 2) Il y aurait un problème dans la manière dont les statistiques parviennent à rendre compte des modifications ayant cours dans la vie économique. La difficulté à faire entrer les achats massifs des logiciels par des entreprises dans la catégorie des services, la faiblesse des modes de calcul de l'investissement dans le software et la R&D (Castells), ou à comptabiliser la productivité des MOOC dans l'éducation (Aghion) témoigneraient de la nécessité de réformer les outils de mesure dont on dispose, inadaptés aux réalités économiques contemporaines. Durand se moque de ce biais cognitif qui préfère interpréter les chiffres plutôt que remettre en cause ses postulats à l'appui d'un article de Michel Husson[705]. Si notre formation en philosophie ne nous permet pas de trancher le débat, en revanche l'affirmation selon laquelle la disruption technologique ne se traduit pas par « un regain de dynamisme de la machine capitaliste », et plus encore la constatation d'une « fatigue du capitalisme », signalée par la crise des *sub-primes* de 2008, la montée de l'endettement et le chômage chronique, nous paraissent hélas trop optimistes quant à la fin imminente du capitalisme comme mode de production à

703 C'est le célèbre « paradoxe de Solow » que Robert SOLOW aurait formulé en 1987, s'opposant de la sorte au paradigme schumpetérien.

704Manuel CASTELLS, *op. cit*., p. 118.

705Michel HUSSON, « Monsieur Philippe Aghion bouleverse la croissance », Alencontre, 2017. (En ligne: http://alencontre.org/economie/economie-debat-monsieur-philippe-aghion-bouleverse-la-croissance.html).

l'avantage systématique du capital et comme mode de gouvernance régissant nos rapports sociaux[706]. En effet, l'anéantissement du statut de travailleur, l'invention de l'auto-entrepreneur précaire, la sous-traitance pour la production matérielle soumise aux « lois » de la flexibilité des marchés, l'émergence de nouveaux rentiers de la finance, bref absolument tous les éléments responsables de la baisse de la croissance économique indiquent certes *l'état moribond des sociétés ayant adopté le capitalisme, mais aussi la santé revigorante du capitalisme,* qui les vampirise littéralement en attendant que se réalise le collapse écologique au 21ème siècle qu'il aura provoqué par un épuisement des ressources naturelles planétaires.

5.3 Société de la connaissance, idéologie de l'information ou marchandisation du « general intellect » ?

Lorsque les signes avant-coureurs du tournant informationnel du capitalisme pointent du nez au début des années 1970, avant même que les économistes et autres gens du métier aient pu donner des chiffres, dresser des graphiques et émettre des hypothèses, le mouvement d'intellectuels marxistes italiens réunis sous le drapeau de l'« opéraïsme » disposait déjà des outils permettant de le penser, et en grande partie d'en anticiper les évolutions. Dès les années 1960, soucieux qu'ils étaient de rompre avec les structures organisationnelles du parti et du syndicat pour leur privilégier le spontanéisme des luttes ouvrières et subalternes (notamment en raison de la forte immigration du Mezzogiorno), ils avaient dégagé des textes de Marx des éléments marqués du sceau de l'hétérodoxie vis-à-vis des crédos soviétiques, mais qui renouaient avec une approche plus « marxienne » des phénomènes économiques :
1) L'évaluation du *progrès technique en tant que composante dynamique du capital* - ce qui exclut tout « socialisme de l'acier » promu par Staline, et fait de l'URSS un régime capitaliste. « La bête c'est l'entreprise, non le fait qu'elle ait un patron » affirmait Bordiga en 1956, contestant par-là que l'opposition entre socialisme et capitalisme puisse se situer au niveau de la propriété des moyens de production (privée vs collective) plutôt que dans l'effort des forces sociales pour convertir le surtravail en temps libre [707]. 2) Le constat du rôle croissant joué par l'information, non seulement dans le procès de travail (ainsi que le démontre Alquati avec le concept de « information valorisante » dans un article de 1963

706Cédric DURAND, *op. cit.*, pp. 71-75.
707Amadeo BORDIGA, « Struttura economica e sociale della Russia d'oggi », *op. cit.*, 1956.

sur lequel on reviendra[708]), mais aussi dans la gestion et dans la planification économique, ce qui permet d'envisager le capitalisme comme un mode de gouvernance *qui depuis l'usine s'étend à la société tout entière*. C'est notamment la thèse d'un « capital total » exposée par Panzieri dans « Capitalisme et machinisme » (1961)[709] . 3) La prise en considération de la *valeur de la subjectivité de l'ouvrier dans le processus objectif du capital*, et donc sa possible transformation en force antagoniste, porteuse de conflits, de violence et de transformations. Alquati a le premier mis en exergue la centralité de l'élément subjectif grâce au concept de « résiduel irrésolu » forgé au contact des ouvriers de la Fiat et de l'Olivetti, au fondement de la « co-recherche »[710].

A mesure que les traits du « néo-capitalisme » se précisent, ces éléments de réflexion gagnent en intensité théorique grâce aux contributions des uns et des autres à la revue *Quaderni Rossi*, et rentrent en résonance lors de la parution dans le n°4 de la revue (1964) de la première traduction italienne par Renato Solmi d'un extrait des *Grundrisse* de Marx : le « Fragment sur les machines ». Ce texte, étonnant à plusieurs égards, semble soudain offrir les clés pour la compréhension des mutations en cours[711]. Évidemment, il s'agit moins d'une « prophétie » marxienne que d'une interprétation du Fragment de la part des opéraïstes. La manière dont Paolo Virno relate l'usage qui est fait de ce texte est symptomatique du sentiment d'urgence qui pesait sur ces jeunes militants dans un contexte d'importantes transformations :

> Dans les westerns, le héros quand il doit faire face à un dilemme tout ce qu'il y a de plus concret, cite souvent un passage de l'Ancien Testament. (...) C'est ainsi qu'on a lu et cité le « Fragment sur les machines » de Karl Marx depuis le début

708 Romano ALQUATI, « Composizione organica del capitale e forza-lavoro all'Olivetti », *Sulla FIAT e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1975, pp. 81-163 ; paru pour la première fois dans *Quaderni Rossi* n°3, 1963.

709 « Le capitalisme contemporain passe, on le sait, par des monopoles ou des oligopoles qui étendent démesurément la planification de l'usine au marché, puis à la sphère extérieure de la société. (…) Au moment où les procès intrinsèques de l'accumulation capitaliste sont déterminés de façon toujours plus « globale » à l'intérieur et à l'extérieur, au niveau de l'entreprise et au niveau de la société, les différentes positions qui réapparaissent sur une base keynésienne et jusqu'au sein du mouvement ouvrier sont de véritables idéologies, le reflet de l'expansion néocapitaliste ». Renato PANZIERI, « Sull'uso capitalistico delle macchine nel neo-capitalismo », *Quaderni Rossi*, n°1, Torino, 1961.

710 Il s'agit d'une méthode d'enquête sociologique de terrain militante, déconnectée comme telle de la recherche académique. Le « résiduel irrésolu » est l'ensemble des différences non résorbables entre un passé fait de conquêtes et de défaites, résiduelles d'un parcours d'émancipation et qui peut mêler frustration et désir de revanche. Le travail de la co-recherche consiste justement en une modification de la perception de ces événements passés par l'activation d'une pratique révolutionnaire. Sur l'importance de la figure de Alquati dans l'opéraïsme et sur l'articulation qu'il réalise entre champ théorique et pratique révolutionnaire cf. Gianluca PITTAVINO, « Romano Alquati : de l'opéraïsme aux écrits inédits des années 1990 », *Revue Période* (en ligne): http://revueperiode.net/romano-alquati-de-loperaisme-aux-ecrits-inedits-des-annees-1990/ (consulté le 28 juillet 2021).

711 Karl MARX, « Capital fixe et développement des forces productives », *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, trad. J.-P. Lefebvre *et alii,* Paris, Éditions sociales, 2011.

> des années soixante. *C'est pour se repérer comme on pouvait* face à la qualité inédite des grèves ouvrières, à certains comportements de la jeunesse, à l'introduction des robots sur les chaînes de montage et des ordinateurs dans les bureaux, qu'on s'est si souvent réclamé de ces pages écrites quasi en apnée en 1858[712].

Cet aveu d'une lecture *utilitaire et diachronique* suffit à écarter les critiques quant à l'inexactitude herméneutique des thèses marxistes. Savoir que les *Grundrisse* (1857-58) n'ont été que la phase préparatoire à l'élaboration de la théorie de la valeur telle qu'elle sera exposée dans le *Capital* (1867), et donc que les opéraïstes font jouer les *Grundrisse* contre le *Capital*, est à notre sens moins intéressant que l'examen de la tentative de mettre les concepts originaux du Fragment à l'épreuve d'une réalité qu'on peine à cerner avec les outils classiques du marxisme[713]. Les changements de l'OST (organisation scientifique du travail) dans les usines, la fin de l'« ouvrier-masse » propre au fordisme, la naissance de l'« ouvrier social » (tout autant ouvrier qu'étudiant/employé/salarié ou femme au foyer), et enfin l'informatisation de la société via la tertiarisation de l'économie, sont autant de phénomènes qui témoignent de la fin du capitalisme industriel et qui se trouvent « éclairés » par ce texte de Marx. L'hypothèse d'une phase du capitalisme cognitif, axée sur l'information, la connaissance et la subjectivité et portée comme nous l'avons vu par Negri, Vercellone, Lazzarato, Moulier-Boutang, Virno, Marazzi et Pasquinelli, n'a fait que se confirmer et se préciser dans les années 1990 et 2000, marquées par l'approfondissement néo-libéral du mode d'accumulation capitaliste dans les proportions relevées dans notre excursus historico-économique.

Les économistes ont « rattrapé leur retard » en soulignant l'importance de l'information pour la réorganisation du travail, pour la finance et pour le développement des services. En revanche, ils n'auraient pas du tout saisi, de l'avis des post-opéraïstes, l'ampleur de la rupture qui s'est produite dans les sociétés contemporaines, qui autorise ces derniers à parler d'une nouvelle phase historique du capitalisme impactant tous les

712Paolo VIRNO, « Quelques notes à propos du general intellect », *Futur Antérieur* n° 10, 1992. A la question « Est-ce que vous trouviez à ces revendications concrètes dans les usines, des résonances théoriques dans la lecture de Marx ? », formulée par un groupe d'étudiants de l'ENS lors d'un séminaire, la réponse fournie par Negri nous semble aller dans le même sens : « Mais vous savez, si nous les trouvions chez Marx c'était bien, si nous ne les trouvions pas nous les inventions. Nous disions alors que nous étions « marxiens » plutôt que « marxistes », parce que les marxistes sont toujours occupés à faire de la philologie, alors que nous étions dans l'esprit de Marx : nous essayions de construire la lutte des classes, et même de construire la classe puisque rapidement le problème est devenu celui-ci, celui de construire « une nouvelle classe », Antonio NEGRI, *Travail vivant contre capital*, Éditions sociales, Paris, 2018, p. 42.

713Riccardo BELLOFIORE et Massimiliano TOMBA, « Marx et les limites du capitalisme : relire le "fragment sur les machines" », *Revue Periode* (En ligne : http://revueperiode.net/marx-et-les-limites-du-capitalisme-relire-le-fragment-sur-les-machines).

pans de notre vie sociale et affective. Ce que la *knowledge based economy* (Foray et Lundvall), la « société en réseaux » (Castells) et « l'économie patrimoniale » (Aglietta) manquent, ce sont d'une part *la production de l'information,* de l'autre la *conflictualité des rapports sociaux*. Concernant la première faille, les reproches sont trois : 1) Prisonniers d'une vision schumpétérienne (voire solowienne) de l'innovation, ces auteurs posent le développement technologique et scientifique comme extérieurs au capital, lieux purs des « inventions » que le capital s'accapare en un deuxième temps, au lieu de voir que les domaines de la R&D et des services, mais aussi de l'éducation, de la santé ou de la communication, sont *des lieux de production* à part entière, au même titre que la production matérielle des biens et pour cette raison immédiatement subsumés par les instruments de captation de la valeur :

> Le développement ultérieur de la pensée économique a été contraint *d'internaliser l'invention dans l'économie de l'innovation elle-même*. Cette invention que Schumpeter, en la distinguant de l'innovation, considérait comme une simple externalité par rapport au champ économique, entre désormais sous toutes ses formes *directement dans le champ de l'application économique de l'innovation*[714].

2) Ce qui signifie que cessent d'être pertinentes les expressions de « capitalisme informationnel », de « société en réseaux » ou de « société de la connaissance » si par elles on veut désigner seulement le développement du secteur tertiaire. Dans l'hypothèse cognitiviste, le capital intellectuel devient la source principale de la valeur et la forme principale du capital productif *pour l'ensemble des individus sociaux et non pour une catégorie spécifique de travailleurs*. D'où la remarque de Vercellone : « L'économie fondée sur la connaissance fait plutôt référence à ce que Marx appellerait un stade nouveau du développement des *forces productives matérielles et intellectuelles* », et non la capture de toute activité humaine par le capital[715]. 3) Il y aurait en outre, et bien qu'ils s'en défendent, un déterminisme technologique dans les exposés de ces auteurs, dans la mesure où ils insistent sur la révolution des NTIC mais sans suffisamment parler des agents économiques que sont les travailleurs, sans lesquels elles seraient absolument improductives[716]. Ce qui nous mène au deuxième défaut, encore plus grave aux yeux des

714Christian MARAZZI, « Capitalismo digitale e modello antropogenetico del lavoro. L'ammortamento del corpo macchina », in J. L. LAVILLE, C. MARAZZI, M. LA ROSA, F. CHICCHI (a cura di), *Reinventare il lavoro*, Sapere, Roma, 2005, p. 25 (libre traduction).

715Jean-Marie MONNIER, Carlo VERCELLONE, « Le capitalisme cognitif, nouvelle forme de capitalisme ? », *Problèmes économiques,* Hors-série n°5, La Documentation française, 2014, pp. 117-120.

716« Contrairement aux théories articulées en termes de révolution informationnelle, l'élément déterminant de la mutation actuelle du travail ne peut pas être expliqué par un déterminisme technologique fondé sur le rôle moteur des technologies de l'information et la communication (TIC). (…) Les TIC ne peuvent correctement fonctionner que grâce à un *savoir vivant* capable de les mobiliser, car c'est la *connaissance*

théoriciens-militants que sont les post-opéraïstes : l'ambiguïté du rapport que ces théories économiques entretiennent vis-à-vis du capitalisme. Le fait qu'on ait pu considérer Castells, et plus tard Anghion et Mcfee comme des « optimistes », confiants dans la relance économique grâce à la révolution numérique, doit paraître suspect eu égard au fait que la crise économique est une crise de l'économie capitaliste, *tout comme la relance économiques des années 1980 et 1990 est la forme réussie de son dépassement*. En parcourant *La société en réseaux*, force est de reconnaître la justesse de la remarque de Moulier-Boutang :

> Le pouvoir des agents se trouve totalement absorbé et contrôlé dans les institutions consensuelles, dans la société de réseaux le capitalisme semble avoir entièrement gagné la partie, ce qui a pour conséquence que *les espaces de subjectivation alternative se trouvent quasiment inexistants ou marginalisés*[717].

Bref, l'hypothèse cognitiviste *n'est pas* le versant philosophique, parsemé de concepts marxiens folkloriques et empreint d'un jargon totalement dépassé pour les sciences économiques, du tournant informationnel tel que le décrivent les économistes, ni même son approfondissement. Il s'agit d'un effort théorique ambitieux, commandé par l'amertume des « années d'hiver » durant lesquelles on fait le constat de l'échec de toutes les formes de l'action politique traditionnelles (insurrection, organisation, syndicalisme, grèves), afin de saisir le capitalisme contemporain comme *mode de gouvernance totalisant* dans l'espoir de trouver les moyens adéquats à mettre en place pour de nouvelles formes de luttes. Nous allons exposer les majeurs problèmes posés par le capitalisme cognitif et nous appuyer sur les principales conclusions tirées par les post-opéraïstes afin de réévaluer les résultats auxquels nous sommes parvenus dans la deuxième partie de ce travail à propos de la réussite d'une « micropolitique connectée », et nous demander s'il existe de fait encore une marge de manœuvre dans les conditions techno-économiques actuelles.

---

qui gouverne le traitement de l'information, information qui demeure autrement une ressource stérile, comme le serait le capital sans le travail », Antonio, NEGRI et Carlo VERCELLONE. « Le rapport capital / travail dans le capitalisme cognitif », *Multitudes*, vol. 32, no. 1, 2008, p. 41.

717Yann MOULIER BOUTANG, « Nouvelles frontières de l'économie politique du capitalisme cognitif », Intervention au Colloque « Textualités & nouvelles technologies » (Musée d'art contemporain, Montréal, 23-25 octobre 2001), in Éric SADIN (dir.), *éc/artS* n°3, oct. 2002, pp. 120-135.

Théorie de la survaleur et nouvelle « composition organique du capital »

La loi de la valeur confrontée aux innovations techniques de la machinerie

Si le Fragment a bouleversé le paysage intellectuel et militant marxiste, c'est qu'on trouve en ces quelques pages des énoncés « hérétiques » par rapport à tout ce qu'on connaissait jusque lors de la critique de l'économie politique de Marx[718]. On sait que les ouvrages du philosophe ont toujours été commentés avec précision - presque avec dévotion religieuse, connus dans les moindres recoins. On comprend dès lors que la remise en question de quelques-uns des principes fondamentaux sur lesquels repose la théorie économique et la pratique révolutionnaire, ait donc eu de quoi désarçonner ses premiers lecteurs. Parmi ces principes, la loi de la valeur occupe une place de choix. Héritée du concept de « valeur-travail » chez Ricardo à laquelle Marx ôte la dimension directement marchande, elle entend répondre au problème de la source de la valeur, et donc de l'origine des richesses. Selon Marx, la valeur ne peut découler d'une mécanique des échanges (un acheteur qui acquiert ou un vendeur qui vend une marchandise pour une valeur supérieure à celle de sa production) car cet échange se fait l'un aux dépens de l'autre et n'explique pas l'augmentation de la valeur globale circulante. Ni (encore moins) des moyens de production qui ne peuvent être productifs en eux-mêmes, indépendamment de l'intervention humaine. La seule source de valeur possible est donc du côté du travail que l'ouvrier consacre à la production d'un bien (dont l'unité de mesure est le temps), et plus exactement de la différence entre la valeur ajoutée par le travailleur à la marchandise dans son état initial (matières premières et machines) et la valeur de la force de travail nécessaire à sa production (salaire). La valeur d'un bien est donc plus exactement une *survaleur* réalisée par un surtravail. Ce qui signifie d'une part, que les profits de l'employeur ne sont possibles que grâce à *l'exploitation d'un temps de travail non rémunéré et excédentaire à la production du bien* ; de l'autre, qu'il y a un vrai levier d'action pour les ouvriers *dans le refus de travail* (grève) dans la mesure où la valeur des biens en dépend. Depuis la perspective « partisane » du marxisme, en raison de sa prise de position en faveur des travailleurs dans le rapport conflictuel entre capital et travail, l'importance de la « loi de la valeur » n'est pas à montrer : les ouvriers sont les seuls créateurs de richesse, *l'argent ne travaille pas*. Mais voici que dans le Fragment Marx soutient que,

718« Hérétiques » est l'adjectif utilisé par Yann MOULIER BOUTANG, dans un article de vulgarisation scientifique, « Marx et la stupéfiante hypothèse du "general intellect" », *Alternatives économiques,* mai 2018. (En ligne: https://www.alternatives-economiques.fr/marx-stupefiante-hypothese-general-intellect/00084555).

dans un capitalisme techniquement avancé, il y a comme un problème à son maintien. En effet, si la quantité de travail nécessaire à la production d'un bien matériel reste « un facteur décisif »,

> Cependant, à mesure que se développe la Grande Industrie, la création de la richesse effective dépend *moins du temps de travail* et du quantum de travail employé *que de la puissance des agents mis en mouvement au cours du temps de travail*, laquelle à son tour – leur puissance efficace – n'a elle-même *aucun rapport avec le temps de travail immédiatement dépensé pour les produire*, mais dépend bien plutôt de *l'état général de la science et du progrès de la technologie*, autrement dit de l'application de cette science à la production[719] (FR, 660-61).

Dans ce célèbre passage, deux éléments méritent commentaire.

1) Le premier concerne la « composition organique du capital », à savoir le rapport entre capital constant et capital variable tel qu'il se cristallise dans cette crise de la loi de la valeur. Il faut dire que chez Marx la connexion entre valeur et temps de travail n'est en réalité à aucun moment envisagée comme « naturelle », puisqu'elle dépend des processus de socialisation soumis au devenir historique des forces productives. Ainsi, lorsque le processus de socialisation atteint les dimensions de la Grande Industrie, il devient de fait possible que la valeur des biens cesse de dériver du *temps* que les ouvriers ont passé à leur production, pour dépendre désormais de la *puissance* des agents économiques impliqués dans le processus productif *dans le même temps de travail*. On remarquera au passage que la décorrélation entre valeur et *temps* de travail ne coïncide pas tout à fait à celle entre valeur et travail, et que la « puissance des agents économiques » pourrait en droit renvoyer aux travailleurs. Ce qui est en revanche plus original, c'est qu'avec le terme « puissance » Marx désigne moins les ouvriers que la présence d'un élément dynamique rendant possible une augmentation de la productivité, qui comme tel renvoie à l'introduction de la machinerie et au procédé d'automation industrielle. Le confirme la convocation de l'« état général de la science » et du « progrès de la technologie » nécessaires au système de la « machinerie ». Nous aurions ainsi affaire à une valorisation automatique des biens par l'élément technologique, et donc à *une valeur produite par les machines*. Ce passage prend ainsi une coloration déterministe très étonnante, dans la mesure où – comme nous l'avons déjà mentionné, tous les textes de Marx indiquent que *le capital fixe ne peut pas créer de la valeur* mais tout au plus la transmettre. Deux conséquences de ce basculement de la création de valeur du CV (les ouvriers) au CF (les machines): 1) la productivité du CF fait augmenter la « plus-value relative » (quantité de travail fourni dans un même temps

719Gigi ROGGERO, « Par-delà opéraïsme et post-opéraïsme », *Revue Période* (En ligne: http://revueperiode.net/par-dela-operaisme-et-post-operaisme-entretien-avec-gigi-roggero).

de travail) et donc en aggrave l'exploitation ; 2) la position secondaire, accessoire, adjuvante de la force productive du travail par rapport à la force productive du capital met en péril l'efficacité de la lutte menée par la classe ouvrière. C'est d'ailleurs pour ces raisons qu'il est dans l'intérêt du propriétaire de changer la composition organique du capital (OCC) en augmentant la part de CF . Grâce à un investissement massif sur les innovations techniques, celui-ci fait dépendre le moins possible la valorisation du capital du travail des ouvriers et de plus en plus d'un élément absolument à son service : les machines « travaillent ». La logique capitaliste de cette recomposition est évoquée dans plusieurs passages du Fragment :

> La tendance nécessaire du capital est l'accroissement de la force productive et la négation maximale du travail nécessaire. Et la réalisation de cette tendance, c'est la transformation du moyen de travail en machinerie (FR, 653).
>
> Le procès de production est déterminé comme étant non pas subsumé sous l'habilité immédiate de l'ouvrier, mais *comme application technologique de la science*. *Donner à la production un caractère scientifique* est donc la tendance du capital, et le travail immédiat est rabaissé au rang de *simple moment de ce procès* (FR, 655).

En vertu du fait qu'il s'agit d'une *composition organique*, l'augmentation du CF fait en outre baisser la part de CV, et donc le coût des salaires. De la même manière que le passage de la manufacture à la Grande Industrie au 19ème siècle répondait aux mouvements de grèves d'une classe ouvrière en voie de constitution, le passage du fordisme au post-fordisme dans les années 1970 coïncide avec une révolution technologique qui répond à une crise engendrée (entre autres) par les revendications des ouvriers en termes de hausses de salaire et d'améliorations des conditions de vie. Ainsi que le remarque le chercheur militant Gigi Roggero, proche de l'opéraïsme, une innovation est toujours stratégique pour le capital :

> Le capital aussi *se décompose et recompose continuellement*, c'est-à-dire qu'il détruit et qu'il transforme : il appelle cela innovation. Aux mouvements révolutionnaires des années 1960 et 1970, *le capital a répondu en premier lieu non pas avec la répression, mais avec l'innovation. L'innovation est une contre-révolution*, en vue de renforcer le commandement et l'accumulation du capital. Ce changement porte avec lui le signe partiel de son antagoniste, dépourvu toutefois de la possibilité de rupture, subsumé et plié vers des fins systémiques. Par exemple, à la lutte contre le travail salarié et à la flexibilité autonome ouvrière et prolétaire, le capital a répondu avec la précarisation[720].

Le « néo-capitalisme » se caractérise par l'introduction de machines de troisième type

720Ibidem.

(ordinateurs, téléphonie et appareils connectés à internet) dans un monde du travail beaucoup plus diversifié que celui qui était connu et a été analysé par Marx, comportant des usines - mais aussi des bureaux, des entrepôts, des « home office » et même des vélos pour les livreurs *Uber*. La migration du secteur industriel vers les pays du Sud et le basculement d'une économie industrielle à une économie des services, débouchent sur la montée chronique du chômage dans les pays développés, une partie des activités étant désormais assurée par les machines. Et pour celles et ceux qui continuent à travailler, ces machines donnent lieu à un assujettissement bien plus important que celui ayant cours aux heures les plus « glorieuses » du fordisme. *Le travailleur est écrasé sous leur poids, soumis à leur rythme et surveillé par elles*. Pour contre-intuitives qu'elles soient (la soumission paraissant aller de pair plus avec le gigantisme de la Grande Industrie qu'avec des appareils ergonomiques et personnalisés), ces affirmations sont appuyées par les OST que les machines cybernétiques rendent possibles. Pour ce qui est de la « plus-value relative », et donc de la productivité au travail, avec les NTIC *se trouvent supprimés tous les temps morts* du fait de la connexion immédiate entre plusieurs terminaux, de la surveillance à distance des travailleurs et d'outils technologiques de contrôle qui rendent possible l'évaluation du service fourni par le travailleur. Pour ce qui est de la « plus-value absolue » - la valeur obtenue par une extension du temps du travail, les machines cybernétiques autorisent ce qui pour Marx était de l'ordre de l'impensable : un travail qui se réalise *en dehors des lieux et des temps du travail* grâce à la petitesse et à l'ergonomie d'instruments que l'on a toujours à portée de main. La non-séparation entre vie et travail s'est tellement banalisée qu'il est commun au sein d'une start-up de passer ses soirées et même ses vacances à augmenter la productivité de l'entreprise. Du point de vue de la production capitaliste, dans la Grande Industrie comme dans le capitalisme connecté, ce n'est plus le travailleur qui emploie les moyens de production, *ce sont les moyens de production qui emploient le travailleur*. La différence entre fordisme et capitalisme cognitif serait dans ce cas quantitative : les deux écrasent les travailleurs du poids de leur CF, le capitalisme cognitif permet de le faire de manière plus continue et plus serrée grâces aux NTIC comme instruments du contrôle social.

2) Mais il faut encore vérifier que cette apparente victoire du capital sur le travail en soit une. Le deuxième élément du passage cité que nous voudrions commenter est ainsi la caractérisation des machines comme étant du « capital fixe ». Lorsqu'on fait dériver le système de la machinerie de l'état général de la *science* et du *progrès de la technologie*, il n'est pas sûr que l'on puisse procéder à une telle identification sans un examen plus

approfondi. Pour le réaliser, nous voudrions nous tourner vers le livre I du *Capital*, où Marx opère une distinction entre CC et CV en la doublant de celle entre « travail vivant » et « travail mort » qui s'avère fort utile. Le travail des machines et des matières premières y est dit « mort » pour trois raisons : a) du point de vue productif, car les machines et les matières sont *inertes* tant qu'elles ne sont pas mis en marche par l'ouvrier - « le travail (vivant) par son simple contact, *ressuscite les moyens de production d'entre les morts*, *les anime* pour en faire des facteurs du procès de travail et s'unit à eux pour donner des produits » (K, 225) b) d'un point de vue formel, car les machines sont des *objets*, et plus précisément des *objectifiants* de l'élément subjectif qu'est le travail vivant de l'ouvrier, et comme tels à une fixation/objectification/mort du vivant - « c'est pendant le procès même de travail que le moyen de travail, du fait de sa transformation en un automate, se pose face au travailleur comme capital, *comme travail mort qui domine et aspire la force vivante du travail* » (K, 475) ; c) enfin, du point de vue politique, car cette appropriation du travail vivant dans le capital fixe procède d'une domination du capital sur la vie elle-même ; raison pour laquelle le capitalisme peut être taxé de « vampire » - les moyens de production apparaissent uniquement comme *vampire*, uniquement comme le moyen de la valorisation des valeurs présentes et donc de leur capitalisation » (K, 259). Le passage d'une phase historique pré et proto-industrielle à une phase mécanisée est assuré par des innovations techniques qui en modifiant la OCC, *semblent faire du CF l'origine de la valeur*. Mais, à la lumière de la dimension « objectifiante » du CF, il serait plus exact de dire que le CF de la Grande Industrie est du « travail vivant qui est mort » sous les coups du capital, et que c'est seulement en vertu de cette caractérisation qu'il pourrait être dit « créateur de valeur ». La précision est nécessaire pour Marx, du fait de l'ambiguïté de certaines formules par lui-même employées :

> Dans sa détermination de moyen de production, dont la forme la plus adéquate est la machinerie, *le capital fixe ne produit de valeur,* c.a.d. n'augmente la valeur du produit, que sous deux aspects : 1) pour autant que lui-même a de la valeur, c.a.d. *pour autant qu'il est lui-même produit du travail*, un certain quantum de *travail sous la forme objectivée* ; 2) dans la mesure où *il augmente la proportion de surtravail* par rapport au travail nécessaire (FR, 657).

La proposition selon laquelle « les machines travaillent » est vraie si on entend par-là soit qu'elles sont faites pour augmenter « la puissance des agents économiques », et donc la productivité des travailleurs, soit qu'elles ont été conçues par des travailleurs. Autrement dit : *le travail vivant demeure la seule source de valeur possible*. Le CF est productif non pas en tant que « moyen de production », de manière autonome ainsi que le soutient

Lauderdale (économiste cité par Marx), mais en tant que « savoir social objectivé », *résultat du processus de vampirisation d'un ensemble de connaissances* issues de la société (« science sociale » « force productive sociale », « travail social »). Marx le nomme « intellect général » (*general intellect* dans la version originale) qui n'a pas été produit par le capital et ne lui appartient pas tant que celui-ci n'a pas fait main basse sur lui : « la force productive du capital se développe au fur et à mesure de ce progrès général *que le capital s'approprie gratis* ». Appropriation qui prend la forme d'une incorporation de la science et de la technologie dans le CF, et donc leur enrôlement dans le procès de production. *Le « general intellect » tend en d'autres termes à devenir une propriété de la machinerie*. Un passage est particulièrement explicite :

> La science, qui oblige les membres sans vie de la machine, en vertu de leur construction, à agir de manière voulue, comme un automate, n'existe pas dans la conscience de l'ouvrier, mais *agit sur lui à travers la machin*e comme une force étrangère, *comme une force de la machine elle-même* (FR, 653).

Savoir objectivé dans le CF et « information valorisante » du CV

Le problème pourrait se poser de savoir si les connaissances des lois de la mécanique et de la chimie dont les scientifiques et les techniciens disposent pour la conception, la construction et la manutention des machines – que le capitalisme englobe, fixe et fait mourir en les transformant en *forces productives immédiates*, peut être considéré comme un travail vivant qui se manifeste à travers l'automation des machines[721]. Mais pour l'analyse des changements qui adviennent dans les modes de production et d'accumulation du capital, et en particulier ceux qui débutent dans les années 1970 lors du basculement à un capitalisme informationnel et cognitif, il est à notre sens plus utile de maintenir le partage entre « travail mort » des connaissances fixées dans le CF et « travail vivant » des ouvriers aux prises avec les machines. La raison est double. D'une part, parce qu'en considérant le travail mort comme un travail vivant on risque de faire du CF un CV, ce qui revient *de facto* à résorber le problème de la création de la valeur au profit du capitaliste, puisque se trouve gommée la différence conflictuelle entre capital et travail. D'autre part, car cette distinction nous préserve d'établir une hiérarchie entre travailleurs spécialisés, dotés d'un savoir qui va être objectifié par le capital (travail intellectuel) et ouvriers non qualifiés, chargés du montage à la chaîne et autres tâches

721Ce problème est notamment formulé par Taila PICCHI, « Lorsque Simondon rencontre le "Fragment sur les machines": La rêverie de l'intellect général », *Dois pontos*, volume 16, n°3, Curitiba, São Carlos, 2019, p. 99-110.

manuelles (travail manuel). Hiérarchie *à laquelle manque l'intelligibilité du changement de paradigme qui se réalise dans le capitalisme avancé*. En effet, l'introduction des machines cybernétiques et computationnelles dans les entreprises questionne radicalement ce partage des tâches et cette hiérarchie des savoirs : la mobilisation des connaissances cesse d'être l'apanage du scientifique et/ou du technicien et passe à être requise de tous les travailleurs - ce qui, soit dit au passage, n'est en rien une bonne nouvelle car une telle généralisation ne fait que multiplier les forces productives « vampirisées ». Il en résulte que la différence entre fordisme et capitalisme avancé n'est plus seulement quantitative, mais aussi qualitative : on n'est pas seulement *davantage* exploités, mais aussi *différemment* exploités. La preuve nous est fournie par Romano Alquati dans son article-enquête sur le fonctionnement de l'entreprise Olivetti dans le site de Ivrea, « Composizione organica del capitale e forza-lavoro all'Olivetti », daté de 1961 et pouvant être considéré à ce titre comme le premier texte post-opéraïste. Précisons le contexte et ses personnages. Affichant une foi immense dans le progrès technique pour l'émancipation de l'humanité, féru des théories schumpétériennes, partisan de la démocratie participative et convaincu de la possibilité de joindre profit et solidarité sociale, Adriano Olivetti hérite de l'entreprise de son père, spécialisée dans la production de machines à écrire, et devient dans les années 1950 le promoteur d'un nouveau type d'entreprise. Celle-ci est fondée sur un « social engineering »,-à savoir la mise en relation et *une sorte de perméabilité*, entre ses diverses composantes de l'entreprise, ainsi que des compétences qui leur sont rattachées. Les principes de la nouvelle OST élaborée par Olivetti sont au nombre de deux. 1) Au sein de l'entreprise, il n'existe pas de différence marquée entre les ingénieurs et les ouvriers. Les deux gagnent des salaires élevés, fréquentent les mêmes espaces lors des pauses, ont accès aux mêmes ressources (débats et bibliothèques), de sorte que les connaissances circulent activement. Le cas de Natale Cappellaro peut nous servir à illustrer les effets escomptés par un tel ré-agencement de l'organisation du travail : embauché en 1916 en tant qu'ouvrier apprenti assigné aux tâches de montage de la machine à écrire Olivetti M1, celui-ci mute dans les années 1930 vers le bureau « Études et projets » en qualité d'expert-monteur, pour finir ingénieur à l'origine de la conception de nombreux modèles de machines dans la phase électromécanique de l'entreprise dans les années 1950 (Elettrasumma 14, Multisumma 24 et Tetractys)[722]. Ce que Olivetti réalise c'est, en d'autres termes, l'insertion dans la OCC de la créativité et de la capacité d'innovation de l'individu, mais aussi de la

722Giuseppe SILMO, *M.D.C. Macchine da calcolo meccaniche Olivetti e non solo*, Montalto Dora, Tipografia Gianotti, 2008.

coopération sociale entre travailleurs, qui sont pour cette raison fort stimulées au sein des locaux. 2) Pour œuvrer à la complémentarité des diverses composantes, la « composante tertiarisante », à savoir l'appareil bureaucratique complexe et innovant car utilisant les premières machines cybernétiques produites par Olivetti elle-même, joue un rôle déterminant et peut être considérée comme la clé de voûte du projet managérial. Alquati y consacre pour cette raison le plus gros de son analyse. Il s'agit, affirme-t-il, d'une machine « tentaculaire », faite de multiples noyaux et niveaux de décision, qui déploie un « pouvoir mystificateur » sur les travailleurs à travers trois opérations : le contrôle, l'organisation et la programmation. Le développement de la « rationalité administrative » se réalise grâce aux calculateurs électroniques, qui rendent possibles de nouvelles techniques d'analyse de données et de « captation » par les machines de toute « la série d'actes créatifs, de mesures et de décisions que les travailleurs doivent constamment prendre ». Ainsi, alors que « les fonctions de valorisation du capital, de création de plus-value, *prévalent aux niveaux inférieurs de la hiérarchie* », et donc au niveau du travail vivant des travailleurs, les activités tertiaires, improductives en elles-mêmes (ainsi que le notait déjà Marx), ne font qu'exercer un contrôle social qui vise à « garantir la subordination ouvrière » de telle manière que cette créativité reste enfermée dans le procès de valorisation de l'entreprise, et qu'elle ne se transforme pas en une « force antagoniste » au capital[723]. Sans se laisser berner par l'idéologie démocratique et participative d'Olivetti, la distinction entre forces productives du travail et forces coercitives de la bureaucratie

> vise à saisir, derrière la pyramide hiérarchique, derrière le jeu de délégations de responsabilité et d'autorité consenties par la programmation et développées plus que jamais par de nouvelles techniques (décentralisation, responsabilisation etc.), *la concentration du pouvoir et du profit*[724].

Par-delà ses nouvelles apparences, le capital se montre en somme fidèle à lui-même : avec le capitalisme avancé on assiste à l'automatisation non plus seulement des gestes manuels, comme dans le cas de la Grande Industrie, *mais de l'activité cognitive elle-même.* « Le prolétaire n'est plus ici un simple animal thermodynamique fumant devant une machine mais est déjà un travailleur cérébral », commente Pasquinelli[725]. Et c'est celle-ci la marque

723« Si deve tenere chiusa l'iniziativa operaia, la creatività, che si deve nonostante tutto sollecitare dal lavoro, perche non diventi antagonistica visione dell'insieme, spinta alternativa, ricomposizione politica, ecc. », Romano ALQUATI, *op. cit*., p. 109.

724Ibidem, p. 109

725Il n'existe pas, à notre connaissance, d'analyses spécifiques sur le concept d'« information valorisante » chez Romano Alquati. Signalons tout de même celle proposée par Matteo PASQUINELLI, qui a le mérite de détailler les apports de Alquati au problème plus large de la « recomposition » organique du capital. Matteo PASQUINELLI,« To Anticipate and Accelerate: Italian Operaismo and Reading

du basculement vers un capitalisme *cognitif*. En appui de son intuition quant à un grand changement en train de se produire, Alquati insiste sur l'importance de l'*information* dans la production de la survaleur :

> L'information est l'essentiel de la force-travail, ce que l'ouvrier à travers le capital constant transmet aux moyens de production *sur la base d'évaluations, de mesures, d'élaborations* pour réaliser dans l'objet du travail tous les changements de sa forme initiale qui lui donnent la valeur d'usage requise. La « disponibilité ouvrière » l'amène à être un *indice qualitatif* du temps de travail socialement nécessaire, raison pour laquelle *le « produit » est valorisé comme « récipient » d'une certaine quantité d'informations*[726].

Les « informations opératives » fournies par les ouvriers, que l'appareil bureaucratique centralise et gère par une planification des flux, sont des informations productives, *des informations valorisantes pour le capital*. Ainsi, le travail manuel n'a pas été mécanisé parce qu'il était trop pénible, ni même pour augmenter la cadence de la production, « mais parce que la mécanisation fournissait à ce temps la possibilité de transférer le travail vivant *vers de tâches plus productives* »[727], celles que la machine ne pourra (en principe) pas réaliser car elles requièrent l'élément subjectif du CV, son intelligence des problèmes et sa créativité pour proposer des solutions. Mais là où l'analyse de Alquati témoigne d'une compréhension surprenante des enjeux qui étaient en train de se nouer chez Olivetti, anticipant les modifications structurelles de ce que sera le capitalisme avancé, c'est lorsqu'il affirme que « l'essence productive des informations valorisantes est axée sur les décisions *qui, relativement à la vision traditionnelle, apparaissent comme ce que "l'ouvrier ne fait pas", comme un "non-travail"* ». Autrement dit, l'ouvrier réalise ses tâches cognitives au sein de l'usine en qualité d'être socialisé ayant appris à parler, à lire, à communiquer et à penser en dehors de l'usine. Nous sommes ici au seuil de la rupture majeure produite par le capitalisme avancé selon l'hypothèse cognitiviste : sa capacité à vampiriser les forces vives *non seulement lorsqu'on travaille, mais aussi (et surtout) lorsqu'on ne travaille pas*.

Marx's Notion of the Organic Composition of Capital », *Rethinking Marxism*, *A Journal of Economics, Culture & Society,* Vol. 26, n°2, London, Routledge, 2014, pp. 178–192 (libre traduction).

726Romano ALQUATI, op. cit., p. 113.

727 Ibidem, p. 114.

Les mécanismes de l'« asservissement machinique »

De l'usine à la vie : le travail biopolitique du general intellect

Pour saisir comment cette rupture se consomme, il faut poursuivre le geste théorique inauguré par Alquati. Son analyse de la systématisation de l'emploi des machines cybernétiques chez Olivetti offre au lecteur des passages saisissants sur les bouleversements produits par la cybernétique, notamment pour les méthodes de gestion par l'appareil bureaucratique, les tendances atomisantes du travail vivant, la transformation de l'information en plus-value et le fonctionnement par « boucles rétroactives » dans un système synergique humains-machines[728]. Mais avec Alquati nous restons pris dans une caractérisation restrictive du capitalisme. Celui-ci est en effet envisagé comme un mode de production identifiable avec l'espace de l'usine et de l'entreprise, alors même que son concept d'« information valorisante » renvoie ouvertement à un *general intellect non encore objectivé dans le CF,* à l'ensemble de savoirs qui circulent *au niveau du processus social lui-même,* déployés par les travailleurs au moment de la réalisation des tâches mais qui s'enracinent depuis le début de la socialisation de l'individu dans un temps de non-travail. Dans le Fragment, Marx avait ouvert quelques pistes en cette direction, glissant d'une « science sociale » incorporée dans les machines à titre de force productive *à une « science sociale » incorporée par le travailleur*. Deux passages peuvent être cités :

> Dans cette mutation (de la manufacture à la Grande Industrie), ce n'est ni le travail immédiat effectué par l'homme lui-même, ni son temps de travail, mais *l'appropriation de sa propre force productive générale, sa compréhension et sa domination de la nature, par son existence en tant que corps social*, qui apparaît comme le grand pilier fondamental de la production et de la richesse (FR, 661).

> Le développement du capital fixe indique *jusqu'à quel degré le savoir social général, la connaissance, est devenue force productive immédiate*, et par suite, jusqu'à quel point les conditions du *processus vital de la société sont elles-mêmes passées sous le contrôle de l'intellect général*, et sont réorganisées conformément à lui. Jusqu'à quel degré les forces productives sociales sont produites, non seulement sous la forme du savoir, mais comme *organes immédiats de la pratique sociale ; du processus réel de la vie*. (FR, 662).

Attestant une fois de plus du caractère étonnamment contemporain du Fragment, ces passages réaffirment, en dépit de l'augmentation de la OCC, la centralité du CV dans le

728Sur le rôle de la cybernétique, voir notamment Romano ALQUATI, op. cit, pp. 125-126.

mode d'accumulation de la Grande Industrie. L'apparition de nouvelles forces productives est due à l'« enrôlement » du travailleur intellectuel dans le procès de valorisation du capital par une application technique d'un savoir par lui élaboré. L'enjeu pour Marx reste donc ici d'éclairer le rapport entre « capital fixe et développement des forces productives » - ainsi que l'indique le titre de la section, et d'analyser la manière dont le capital promeut, incite, « donne vie à toutes les puissances de la science et de la nature, comme à celles de la combinaison et de la communication sociales » (FR, 662) en vue de l'« emprisonnement » de leur valeur *au sein des usines*. Mais, par l'insistance sur la dimension éminemment sociale de la production, de l'acquisition et de la circulation des connaissances, ces passages suggèrent également qu'à travers des figures du scientifique et du technicien c'est en réalité la société tout entière qui devient le lieu propice à l'extraction de la valeur. Ce n'est plus seulement tel savoir de la physique ou de la chimie qui est vampirisé par le capital en ce qu'il permet l'automatisation des machines pour un processus productif plus performant, mais également l'ensemble des savoirs plus diffus qui ont préparé ce savoir spécifique (le raisonnement, la communication et le langage), voire même « le processus réel de la vie » en ce qu'il exige l'existence de ces savoirs diffus pour des êtres humains. Bien plus qu'un simple mode de production, le capitalisme se présente comme un rapport social de domination se réalisant à travers un procès de production. S'il semble être pris au piège de ses contradictions – parce qu'il réduirait au minimum le travail social nécessaire, parce qu'il contribuerait « malgré lui activement à la création des moyens *du temps social disponible* » (FR, 664) pour le développement d'activités non productives destinées à des activités supérieures (FR, 668), il a au contraire la promptitude de convertir aussitôt ce « temps disponible » de la formation scientifique, technique et artistique en surtravail. Or, en tant que régime de domination, il n'a nulle vocation à rester cantonné au périmètre de l'usine ou de l'entreprise. À partir du moment où il lui devient possible de capturer les forces intellectives qui innervent la pratique sociale *partout ailleurs que dans l'usine,* et donc *sitôt que seront données les conditions techniques d'une subsomption réelle des forces productives générales* ayant trait à « la compréhension et à la domination de la nature », aux capacités intellectuelles et communicatives, aux activités innovantes et créatives et à la collaboration, le capitalisme pourra parachever son rêve de vampire des forces de la vie elle-même, sans même devoir craindre la formation d'une force antagoniste dans l'élément subjectif puisque les forces productives n'auront pas l'impression d'être en train de travailler et seront moins alertes aux formes d'expropriation de la valeur qu'elles subissent. « C'est le libre développement des individualités », grâce à un temps libéré et aux moyens créés pour tous (FR, 662) –

autrement dit les processus de subjectivation eux-mêmes, qui feront l'objet d'une capture et d'une conversion en force *immédiatement* productive, ne passant plus par la médiation d'un savoir objectifié dans le CF.

Ce ne sera pas au 19ème siècle, mais seulement lors du passage à un troisième âge du capitalisme que cette tendance expansionniste pressentie par Marx se confirme, par l'extension de la sphère du travail à des pans d'activités n'étant pas considérés jusque lors comme relevant de la production. Telle est la thèse défendue par les post-opéraïstes. Alors que dans les années 1970 ils se sont référés aux *Grundrisse* pour essayer de dessiner les contours d'un mouvement social en pleine recomposition sociologique[729], dans les années 1990, à l'aune d'ultérieurs changements qui se sont produits dans les pays développés par la généralisation de l'usage des machines informationnelles à l'intérieur et à l'extérieur de l'usine (toyotisme et économie des services), mais aussi à l'intérieur et à l'extérieur du travail (réseaux, jeux vidéo, contenus culturels), ils passent à une nouvelle interprétation du concept marxien du *general intellect :* celui-ci cesse d'être identifié avec le travail mort du CF (la science et la technique), pour devenir le travail vivant de la connaissance en tant que « capital circulant » (le langage et la communication) [730]. En 1990, Virno forge le concept d'« intellectualité de masse »[731] pour désigner les savoirs diffus dont la société est dépositaire, « signe distinctif de toute la force de travail sociale de l'époque post-fordiste », qu'il serait donc erroné de circonscrire aux activités du secteur tertiaire (« informaticiens, chercheurs, employés de l'industrie culturelle »). L'activité créatrice de valeur coïncide de moins en moins avec l'usine, le capital intangible de la R&D dépasse le capital matériel, mais parce que ce capital est « incorporé par des hommes »[732], l'ensemble des activités est susceptible de devenir source de valeur :

Ce secteur, si l'on peut encore utiliser ce terme, correspond aujourd'hui *à l'ensemble*

729« Nous avons commencé à traduire les *Grundrisse* à partir de la moitié des années 1960: le « Fragment sur les machines » était traduit dans le quatrième numéro des *Quaderni rossi* par Renato Solmi, un camarade de Turin. De mon côté, j'ai commencé à lire les *Grundrisse* en allemand, puis [Enzo] Grillo, un des camarades de *Classe operaia,* les a traduits. Dans le recueil qui rassemble les petits ouvrages que j'ai publiés dans les années 1970 - ceux qui ont été détruits et qui m'ont coûté la prison -, vous voyez que les *Grundrisse* apparaissent déjà dans le premier texte, *« Crisi dello Stato-piano»* (Crise de l'État-plan paru en 1971). Au début des années 1970, les *Grundrisse* sont déjà un matériel de travail absolument fondamental pour nous ». NEGRI, *Travail vivant contre capital*, *op. cit*., pp. 60-61.

730« Aujourd'hui, au début des années 90, une interprétation tout à fait différente du "Fragment" est devenue nécessaire : car tel du papier de tournesol, il prend aujourd'hui une autre coloration au contact de notre réalité actuelle » Paolo VIRNO, « Quelques notes à propos du general intellect », *op. cit.* (En ligne: https://www.multitudes.net/Quelques-notes-a-propos-du-general/).

731Paolo VIRNO, « Edizione semicritica di un classico Frammento ». *Luogo Comune* n°1, 1990.

732Antonio NEGRI et Carlo VERCELLONE. « Le rapport capital /travail dans le capitalisme cognitif », *op. cit.*, p. 42.

> *de la société*. Il en résulte que le concept même de travail productif devrait *s'étendre à l'ensemble des temps sociaux* qui participent à la production et à la reproduction économique et sociale[733].

Les années 1990 coïncident avec l'approfondissement d'une telle reformulation du *general intellect*, ainsi qu'avec l'effort pour insérer « la production dans le contexte biopolitique » par la convergence entre les analyses sur le travail immatériel comme nouvelle forme d'une force *productive* non reconductible à la force *de travail*, et les analyses de Michel Foucault quant à l'investissement et l'administration *de la vie* par le pouvoir[734]. Bien qu'au moment de la rédaction de *Empire* (2000), Negri et Hardt semblent ne pas être à connaissance du contenu précis du séminaire au Collège de France que Foucault tient lors de l'année 1978-1979 (édité seulement en 2004 sous le titre *Naissance de la biopolitique*), nous voulons nous référer aux leçons du 14 et du 21 mars pour essayer de tirer au clair cette convergence. En effet, la filiation des problématiques post-opéraïstes à Foucault nous semble par ces textes pleinement justifiée[735]. Après avoir rappelé dans le cours du 14 février le principe de la bonne intervention étatique dans les affaires économiques pour la pensée ordolibérale allemande – à savoir, le fait de régler « l'exercice global du pouvoir politique sur les principes d'une économie de marché » (NP, 137), Foucault procède à une généalogie des idées fondatrices du néolibéralisme américain et explore à cet effet la « théorie du capital humain », proposée par quelques économistes au milieu des années 1970 dont les plus importants sont Schultz, Backer et Mincer. Le problème qu'entendent affronter ces auteurs est la reprise critique de la notion de travail, qu'ils estiment extrêmement appauvrie dans et par les analyses de l'économie politique classique de Smith, Ricardo et Marx, dans la mesure où le travail se trouve « amputé de sa réalité humaine » (NP, 227), ramené au rapport purement quantitatif entre la force et le temps, rabattu à une mécanique abstraite du processus économique, examiné et conceptualisé « du point de vue du capital »[736]. Pour ces auteurs,

733Ibidem, p. 43.

734La bibliographie succinte des analyses post-opéraïstes est fournie par Antonio Negri et Michael Hardt dans une note de *Empire* : Paolo VIRNO et Michael HARDT (éd.), *Radical Thought in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996 ; Christian MARAZZI, *La place des chaussettes. Le tournant linguistique de l'Économie et ses conséquences politiques*, (trad. Anne Querrien et François Rosso), Paris Éclat, 1997 et *Futur antérieur* n°10 (1992) et n° 35-36 (1996).

735Par ailleurs, il nous semble que ces deux cours répondent indirectement au reproche que Negri et Hardt formulent quant au caractère structurel et abstrait des analyses foucaldiennes, ne permettant pas de saisir, selon eux, les dynamiques réelles de la production.

736Pour l'émergence du concept de « capital humain » chez Schultz, nous nous référons à l'article de LE CHAPELAIN, Charlotte, et SYLVÈRE Matéos, « Schultz et le capital humain : une trajectoire intellectuelle », *Revue d'économie politique*, vol. 130, n° 1, 2020, pp. 5-25. Les insuffisances de l'analyse du travail en termes quantitatifs sont soulignées dans ce passage : « The ideal input-output formula would be one where output over input stayed at or close to one. Our proposal is that we can

il faut au contraire se placer du point de vue du travailleur en tant qu'agent économique actif. Celui-ci détient des compétences, des aptitudes, des « facteurs physiques et psychologiques », une créativité qui constituent un véritable capital, c'est-à-dire la somme des investissements (subjectif, éducatif, formatif) utilisés pour obtenir un profit, par exemple, l'obtention d'un emploi bien rémunéré. Trois idées se dégagent de la théorie du « capital humain » à la lecture des cours de Foucault :

1) Il s'agit d'un capital « indissociable de celui qui le détient » (NP, 230) : comme chez Marx, il n'est pas question d'un savoir qui s'objective dans le CF de la machinerie, mais un savoir que le sujet emporte toujours avec lui et devient productif lors de son usage en acte (une décision, un choix, un échange d'idées, une idée originale). Pour le caractériser, on ne peut plus techniquement parler de CV (force de travail pour un CF) puisqu'il semble devenu un « capital constant » : le travailleur est à lui-même « moyen de production » et ensemble de « matières premières ». De même, Negri insiste sur la nécessité de faire évoluer le partage marxien entre CF et CV dans les coordonnées du capitalisme cognitif :

> Les concepts de capital constant et de la composition organique du capital, hérités du capitalisme industriel, s'en trouvent bouleversés. Les frontières du rapport entre travail vivant et travail mort (c'est-à-dire entre capital variable et capital fixe) sont désormais confuses. En effet – et c'est ainsi que Marx conclut le *Capital* à ce propos – du point de vue du capitaliste, le capital constant et le capital variable s'identifient en tant que « capital circulant » (*Capital* III, 1) et c'est du point de vue de ce dernier que la seule différence essentielle est celle entre capital fixe et capital circulant (*Capital*, III, 1)[737].

2) Le concept de capital humain permet « de réinterpréter en termes économiques tout un domaine qui, jusqu'à présent, pouvait être considéré, et était de fait considéré, comme n'étant pas économique » (NP, 225). Quelques exemples étayent l'argument : l'éducation (garantir un apprentissage scolaire de qualité, assurer un service de soin et d'accompagnement le plus souvent délivré par la mère, transmettre un bon niveau de culture, optimiser l'environnement social de l'enfant), la migration (investir un coût économique et affectif de déplacement, d'installation et d'adaptation culturelle en vue d'obtenir une vie matériellement plus confortable), et le mariage (qui n'est qu'« un engagement contractuel entre deux parties à fournir des inputs spécifiques et à partager

approximate this ideal formulation by introducing two major neglected inputs namely, the improvement of *the quality of the people as productive agents* and *the raising of the level of the productive arts*. », Ibidem, p. 13.

737Antonio NEGRI, « L'appropriation du capital fixe : une métaphore ? », *Multitudes*, vol. 70, n°1, 2018, p. 97.

dans des proportions données les bénéfices de l'output des ménages », suivant la citation de l'économiste Migué - NP, 251). Tous les aspects de la vie d'un individu sont susceptibles d'être valorisés économiquement, il n'y a donc plus de fracture factuelle entre un lieu de production conventionnel, usine ou entreprise, et un lieu de production d'un nouveau type, la vie sociale.

3) On pourrait croire que c'est l'individu, et non plus comme chez Marx le capitaliste, qui tire profit de son capital-compétence en se transformant en *homo œconominus*, en « entrepreneur de lui-même », une entreprise qu'est son existence[738]. Mais d'une part, Foucault veille à placer « la théorie du capital humain » dans la perspective de l'innovation technique schumpetérienne : la découverte de nouvelles formes de productivité n'est possible que si l'on n'investit massivement pour la constitution d'un capital humain, ce qui montre qu'il y a des intérêts économiques exogènes, facilement identifiables avec le besoin d'innovations du capitalisme industriel. D'autre part, Foucault souligne que généraliser et multiplier la forme « entreprise », l'ériger en modèle pour l'existence sociale, en modifiant par-là le rapport de l'individu aux autres et à lui-même, est en réalité la condition même pour l'avènement de la biopolitique :

> Ce par quoi un individu est gouvernementalisable, ce par quoi on va avoir prise sur lui, c'est dans la mesure, et dans la mesure seulement, où il est *homo œconomicus*. (…) L'*homo œconomicus*, c'est l'interface du gouvernement et de l'individu (NP, 258, souligné par l'auteur).

Loin de mettre le capitalisme à mal par la démonstration d'une résistance possible des individus à l'appropriation indue de leur savoir et de leurs compétences, la « théorie du capital humain » sert au contraire à appuyer l'exigence d'une dissémination du capitalisme par la transformation de la société et de la vie en grandes entreprises. A travers la biopolitique, l'État mène une *Gesellschaftspolitik* à un niveau supérieur : non pas des « interventions sur le processus économique, mais des interventions *pour* le processus économique », appliquant une grille qui mesure l'offre et la demande, le coût de revient et les bénéfices (NP, 246). On comprend pourquoi les post-opéraïstes refusent d'assimiler le *general intellect* au « capital humain » : derrière ce concept se cache un programme global de capture de ce qui est commun, à la fois dans sa constitution et dans sa destination. Le fait que l'on ait parfaitement intégré le langage qui comprend la part dévolue par l'État

738Ce qu'on peut déduire de certaines allégations : « The distinctive mark of human capital is that it is a part of man. It is *human* because it is embodied in man, and *capital* because it is a source of future satisfactions, or of future earnings, or the both », Théodore SCHULTZ, *Investment in Human Capital : The role of education and of research,* New York, The Free Press, 1971, p. 48.

aux dépenses de l'éducation, de la recherche et de la santé en termes d'*investissements* - au lieu de les considérer tout juste comme la condition pour l'amélioration de la vie sociale et l'épanouissement des individus à travers une valorisation non-économique des activités scientifiques, techniques, artistiques et plus largement subjectives, montre à quel point ce programme biopolitique a abouti.

Métamorphoses de la « plus-value machinique »

Figurant parmi les premiers lecteurs du « Fragment sur les machines » en France, sous l'influence des post-opéraïstes qui vivaient à Paris au début des années 1970 (Negri et Franco Berardi « Bifo »), Deleuze et Guattari sont également les premiers à poser les jalons du « devenir-machine de la société ». Dans le cours du 14 mars, Foucault fait allusion au travail entrepris par les deux auteurs, en mobilisant le couple de concepts « machine/flux » qui avait été exposé pour la première fois dans *L'Anti-Oedipe* en 1972 et qui porte leur signature non équivoque[739]. Mais l'analyse deleuzo-guattarienne n'a pas seulement le bénéfice de l'antériorité, de l'anticipation du « tournant biopolitique » du capitalisme[740] par la mise en exergue d'un procédé de valorisation opérant à même le tissu social sur l'ensemble des activités humaines. Si elle nous semble incontournable, c'est surtout parce qu'elle insiste sur *le rôle joué par les dispositifs techniques* dans la réalisation de ce tournant biopolitique, s'inscrivant à ce titre dans le prolongement des recherches que Alquati avait menées au sein de l'usine[741]. Que la société soit une « machine », qu'au sein de cette machine les savoirs des individus soient « productifs », que les subjectivités soient « usinées », aucune de ces affirmations ne relève chez Deleuze et Guattari de la métaphore, pour cette raison que toutes s'enracinent dans une pensée qui interroge à nouveaux frais le rapport entre économie, technique et société dans les coordonnées du capitalisme avancé. Nous devons toutefois distinguer deux étapes dans le façonnement des outils pour la compréhension de ce nouveau rapport, étapes qui accompagnent les

739« Il faut considérer que la compétence qui fait corps avec le travailleur *est, en quelque sorte, une machine*, mais une machine entendue au sens positif, puisque c'est une machine qui va produire des flux de revenu. (…) Il faut considérer l'ensemble comme *un complexe machine/flux*, disent les néo-économistes – tout ça c'est dans Schultz, n'est-ce pas – c'est donc un complexe machine-flux, et vous voyez qu'on est tout à fait aux antipodes d'une conception de la force de travail qui devrait se vendre sur le prix du marché à un capital qui serait investi dans une entreprise ». NP, 230-231 . Or, comme rappelé en note, ni Schultz ni Backer n'emploient le terme « machine », NP, 243.

740 L'expression de « tournant biopolitique » (*svolta biopolitica*) est de MARAZZI, *op. cit.*, p. 21.

741 Bien que dans *Surveiller et punir*, Foucault n'ignore pas que le panopticon soit un dispositif technique, et bien que dans « *Sécurité, territoire, population* » il évoque les nouveaux savoirs tels les statistiques, il n'affronte jamais directement le problème des techniques et des technologies nécessaires au passage d'une société disciplinaire à une société du contrôle biopolitique.

évolutions techniques, sociales et économiques ayant cours dans la décennie qui les sépare : premièrement *L'Anti-Oedipe* (1972), grâce au concept de « plus-value machinique » ; puis *Mille Plateaux* (1981), avec la thèse d'un « nouvel asservissement machinique » qui vient modifier le sens à donner à la « plus-value machinique » par une évaluation du système « hommes-machines » à l'âge de la cybernétique.

Commençons par *L'Anti-Oedipe*. Dans le passage où est élaboré le concept de « plus-value machinique »[742], Deleuze et Guattari discutent de la BTTP telle qu'elle a lieu dans une axiomatique capitaliste marquée par la globalisation de la production et des échanges. Comme nous l'avons vu, le thème de la BTTP est dans l'air du temps, exhumé des écrits de Marx par les économistes régulationnistes à la fin des années 1960, afin de répondre au problème d'identification des facteurs déclencheurs de la crise économique. Or, la compréhension de la BTTP ne peut se passer d'un examen de la « recomposition » organique du capital qui se produit sous l'effet d'une augmentation du CF du fait des innovations techniques : la baisse de la plus-value par rapport au capital total se produirait inévitablement sitôt que la part de CV est diminuée, dans la mesure où « seul le travail est source de valeur ». Il en résulte qu'en investissant sur les machines et sur le perfectionnement des machines, le capitaliste se condamne lui-même à la baisse des profits, succombant à l'une des contradictions internes du capitalisme. Hélas, nous avons vu qu'il n'en est rien et que la crise des années 1970 n'a été que le moment d'une « mue ». L'analyse de Deleuze et Guattari en termes d'« axiomatique » fournit deux raisons à une telle capacité de perpétuel renouveau. 1) Premièrement, il existe un « procès de déterritorialisation » du capitalisme, consistant en un déplacement du centre vers la périphérie, qui lui permet de repousser sans cesse ses limites au lieu de devoir affronter le problème d'une saturation de ses axiomes. En citant le travail de Samir Amin - qui s'inscrit, comme nous l'avons vu en introduction de chapitre, dans la théorie économique du système-monde, Deleuze et Guattari entendent souligner l'impossibilité de considérer la BTTP des pays développés indépendamment du « développement du sous-développement » de la périphérie, qui se donne à travers une exploitation massive de la « plus-value humaine » que ces pays sont en mesure de fournir. Ainsi, dans le champ d'immanence du capital, s'il y a bel et bien une baisse des taux de profits au centre en raison de l'automatisation des procédés de production, celle-ci est contrebalancée par l'enrôlement de la force physique des travailleurs des pays du Sud. Une relation d'interdépendance dans les mécanismes de production se met dès lors en place : le Sud

742 MP, 274-285.

voit ses secteurs traditionnels ruinés à cause d'une « modernisation de l'économie », les capitaux du Nord étant investis soit en usines de sous-traitance des industries de pointe, chargées de l'assemblage des pièces et autres tâches réalisées par des humains (« les doigts agiles des femmes "orientales" » au service des microprocesseurs, dirait Haraway), soit en filiales des entreprises du tertiaire des pays développés (« Le capitalisme exporte du capital filiatif », AO, 275). Outre le caractère ravageur d'une telle déterritorialisation expansionniste, nous retiendrons que le partage entre « plus-value machinique » et « plus-value humaine » recouvre celui entre automatisation du CF dans les pays développés et intensification de l'exploitation de la main d' œuvre du CV à la périphérie.

2) Mais il n'est pas sûr que dans les pays développés on puisse maintenir l'hypothèse d'une BTTP, ainsi que le prétendent les économistes marxistes. Il y a en effet des mécanismes qui ne cessent de la conjurer, qui sont comme « actionnés » par les innovations techniques en tant que lieux de la création d'une plus-value machinique. En citant le Marx des *Grundrisse*, Deleuze et Guattari s'inscrivent dans le débat soulevé à l'occasion de l'exhumation de ce texte sur la subsomption réelle de la science et de la technique dans le capital fixe - et se rangent donc du côté de l'hypothèse d'un capitalisme cognitif, tout en faisant dépendre de cette nouvelle OCC des formes intensifiées d'exploitation des travailleurs par une augmentation de la plus-value absolue et de la plus-value relative, au centre comme à la périphérie :

> Il y a donc *une plus-value machinique produite par le capital constant*, qui se développe avec l'automation et la productivité, et qui ne peut pas s'expliquer par les facteurs qui contrarient la baisse tendancielle (intensité croissante de l'exploitation du travail humain, diminution de prix des éléments du capital constant, etc.), puisque ces facteurs en dépendent au contraire. (AO, 276).

Plus que le débat lui-même, c'est la manière dont Deleuze et Guattari s'y situent qui est originale. En partant d'une définition du capitalisme comme entreprise mondiale de décodage et de libération des flux, les deux auteurs avancent que le passage d'une économie précapitaliste à une économie capitaliste se réalise par la conversion d'une « plus-value de code » en une « plus-value de flux ». Autrement dit, là où, par exemple, un surplus de bestiaire ou de récolte (plus-value de flux) donnait lieu à un renforcement de codes sociaux existants par des sacrifices, des banquets ou la construction d'un palais (plus-value de code), le capitalisme à l'inverse transforme le palais, le sacrifice et tout autre élément « codé » en occasions pour la création d'une plus-value de flux via l'intégration de ces pratiques dans le marché (visite payante du palais, folklorisation des us et costumes d'une civilisation etc.). Mais ce renversement a besoin de se produire *en*

des conditions qui ne menacent la mise en valeur du capital, par une sorte de fuite en avant des flux (« produire pour produire», AO, 279). Raison pour laquelle, d'une part, des forces anti-productives viennent épauler le capitalisme (l'État, l'armée et toute la palette d'archaïsmes subjectifs sur lesquels nous conclurons ce chapitre) - « les codes subsistent » en régime capitaliste (AO, 276) ; d'autre part, et ce qui nous importe ici, on met au point des machines techniques capables de capturer les codes pour de les transformer en flux *grâce à un « flux de code »*. À quoi renvoie cette formule ? Un passage mérite d'être cité :

> Toute machine technique suppose des flux d'un type particulier : *des flux de code à la fois intérieurs et extérieurs à la machine, formant les éléments d'une technologie et même d'une science*. Ce sont ces flux de code qui se trouvent eux aussi encastrés, codés ou surcodés dans les sociétés précapitalistes de telle manière qu'ils ne prennent jamais d'indépendance (le forgeron, l'astronome...). Mais le décodage généralisé des flux dans le capitalisme a libéré, déterritorialisé, décodé les flux de code au même titre que les autres - *au point que la machine automatique les a toujours plus intériorisés dans son corps ou sa structure comme champ de forces, en même temps qu'elle dépendait d'une science et d'une technologie*, d'un travail dit cérébral distinct du travail manuel de l'ouvrier (évolution de l'objet technique). Ce ne sont pas les machines qui ont fait le capitalisme, en ce sens, *mais le capitalisme au contraire qui fait les machines, et qui ne cesse d'introduire de nouvelles coupures par lesquelles il révolutionne ses modes techniques de production*. (AO, 276).

Si l'on résume sommairement, en régime précapitaliste un astronome et un forgeron – figures incarnant la science et la technique, ont un domaine de compétences spécifique mis au service du social par une opération de codage qui leur assigne une tâche à réaliser et un statut correspondant. Lors du décodage capitaliste, ces figures voient leurs savoirs et leurs savoirs-faire, nommés « flux de code », soudain libérés de cette contrainte. Mais ce ne sera pas pour connaître les joies de l'indépendance et du libre partage. Les machines techniques sont en effet chargées d'emprisonner aussitôt ces savoirs dans le CF :

> Là où les flux sont décodés, *les flux particuliers de code qui ont pris une forme technologique et scientifique sont soumis à une axiomatique proprement sociale* bien plus sévère que toutes les axiomatiques scientifiques, mais bien plus sévère aussi que tous les anciens codes ou surcodages disparus : l'axiomatique du marché capitaliste mondial (AO, 278).

Ce qui signifie deux choses : 1) À l'instar des post-opéraïstes, Deleuze et Guattari reconnaissent que la « connaissance », l'« information » et la « formation qualifiée » (en d'autres mots, le *general intellect*) sont devenues en régime capitaliste des forces productives, au moins au même titre que la force de travail de l'ouvrier. Pasquinelli traduit en langage negriste : « Deleuze and Guattari refer clearly to the process of

transforming the general intellect into constant capital : that is, the transformation of a surplus value of code (knowledge) into a surplus value of flow (in their language this is what they call Marx's surplus value proper) » [743]; 2) Mais ces forces, nous le voyons, sont à peine productives en qualité de « travail mort » du CF. Ainsi, il nous semble qu'à ce stade d'élaboration du concept de « plus-value machinique », celle-ci renvoie à peine à la *plus-value générée par la machine après capture du general intellect*.

Ainsi, alors que pour Pasquinelli l'emploi du mot « code » dans *L'Anti-Oedipe* décrirait déjà « la nature proprement cybernétique, informationnelle et abstraite des nouvelles machines qui rendent possible la colonisation du social »[744], témoignant de l'inclusion du code cybernétique dans le processus de production, nous pensons au contraire qu'il faille réserver cette acception aux développements de *Mille Plateaux*. C'est en effet seulement dans cet ouvrage que se trouvent directement affrontés les problèmes relatifs à l'apparition des nouvelles machines de la télématique et de la cybernétique, au prisme desquels le concept de « plus-value machinique » comme l'hypothèse d'un « devenir machine de la société », changent radicalement de sens. Deleuze et Guattari commencent par pointer l'existence d'un nouveau mode de domination qui se réalise à travers un nouveau rapport social de production. Faisant suite à l'asservissement machinique de la formation impériale et à l'assujettissement social régissant l'État moderne, il est nommé « nouvel asservissement machinique ». Nous allons énumérer les traits les plus saillants, de sorte à saisir les enjeux socio-techniques qui se nouent à l'âge contemporain, par similitude et par contraste avec les deux modes de domination et rapports sociaux de production qui le précédent :

1) *Relation du travailleur aux outils de travail*. Dans le régime de l'assujettissement, les travailleurs ont une fine connaissance de leur métier, maîtrisant les matières, tout comme les instruments et les techniques de leur transformation. Que ce soit pour des menuisiers, des orfèvres, des forgerons ou des tisserands, on peut parler d'une appropriation réelle de l'instrument en vue de la production d'un bien. Lorsque le capitalisme procède à la subsomption réelle de ces corps de métier au sein des usines manufacturières, si la création de la plus-value change de bénéficiaire, le rapport de l'ouvrier à son instrument

743 Matteo PASQUINELLI, « To Anticipate and Accelerate: Italian Operaismo and Reading Marx's Notion of the Organic Composition of Capital », *Rethinking Marxism*, 2014 Vol. 26, No. 2, 178–192, p. 185.

744 « Code describes the very cybernetic, informational, and abstract nature of the new machines that makes the colonization of the social possible ». Ibidem, p. 184.

ne subit pas de réelle modification. Celui-ci continue en effet *à faire usage* de cet instrument *en sa qualité d'orfèvre, de forgeron, de menuiser ou de tisserand.* Le capitaliste nécessite par ailleurs de cette qualification pour procéder à une extraction de plus-value par spoliation des compétences (aliénation). Avec l'automatisation du capital fixe, en revanche, la relation à l'instrument technique cesse d'être celle de l'ouvrier ou de l'usager. En effet, parce que la force de travail n'a plus besoin d'être préalablement « subjectivée » afin de répondre aux intérêts du capitaliste, les dispositifs techniques de la Grande Industrie peuvent transformer les travailleurs en « pièces constituantes d'une machine » (MP, 570), en « unités quelconques » - pour la production d'un meuble, enfants, femmes et personnes non qualifiées feront ainsi tout autant l'affaire que le plus habile des menuisiers. La fin de la « conjonction topique » entre un objet défini et un sujet qualifié est propre à l'axiomatique. Grâce à son *modus operandi*, le capitalisme peut se passer de la formation étatique dont dépend la division sociale du travail et procéder à une extraction de plus-value directement « à la source »[745]. Alors que la plus-value humaine jouait encore un rôle important dans le capitalisme proto-industriel, dans l'immanence de l'axiomatique c'est au contraire la plus-value machinique qui compte, résultat de la combinaison entre la machine automatisée et les forces de travail mécanisé. Un passage d e *Mille Plateaux* va toutefois à l'encontre de cette inscription de la plus-value machinique dans le cadre de la Grande Industrie :

> Dans la composition organique du capital, le capital variable définit un régime d'assujettissement du travailleur (plus-value humaine) *ayant pour cadre principal l'entreprise ou l'usine* ; mais, quand le capital constant croît proportionnellement de plus en plus, dans l'automation, on trouve un nouvel asservissement, *en même temps que le régime du travail change, que la plus-value devient machinique et que le cadre s'étend à la société tout entière* (MP, 572).

Comment comprendre que l'entreprise et l'usine apparaissent comme les espaces d'un assujettissement du travailleur, et non comme ceux d'un *asservissement par la machine* ? Comment expliquer que la plus-value machinique soit associée non à la machine de production automatisée mais à un changement du régime de travail qui finit par englober « la société tout entière » ? Il nous semble que la réponse soit à chercher du côté du sens que Deleuze et Guattari donnent au mot « automation », en phase avec le sens qu'il

745« Il faut rappeler ce qui distingue une axiomatique de tout le genre des codes, surcodages et recodages : l'axiomatique considère directement *des éléments et des rapports purement fonctionnels dont la nature n'est pas spécifiée*, et qui se réalisent immédiatement à la fois dans des domaines très divers, tandis que les codes sont relatifs à ces domaines, énoncent des rapports spécifiques entre éléments qualifiés, qui ne peuvent être ramenés à une unité formelle supérieure (surcodage) que par transcendance et indirectement », MP, 567.

acquiert dans les années 1950, à savoir l'utilisation des logiciels et des systèmes informatiques pour l'exécution des processus et des tâches automatisés. Ici, et de façon plus explicite dans d'autres passages de l'ouvrage, l'accroissement du CF et la nouvelle OCC signifient *le délaissement des machines mécaniques au profit des machines cybernétiques* :

> Si les machines motrices ont constitué le deuxième âge de la machine technique, l*es machines de la cybernétique et de l'informatique forment un troisième âge qui recompose un régime d'asservissement généralisé* : des « systèmes hommes-machines », réversibles et récurrents, remplacent les anciennes relations d'assujettissement non réversibles et non récurrentes entre les deux éléments ; *le rapport de l'homme et de la machine se fait en termes de communication mutuelle intérieure, et non plus d'usage ou d'action*. (MP, 572)

L'essor du secteur tertiaire et des branches dites post-industrielles (électronique, informatique, conquête de l'espace, surarmement) expliquent donc que la machine technique ne soit plus assignée à l'usine et qu'elle puisse innerver de nombreuses activités sociales.

2) *Boucles rétroactives*. Par-delà la naissance d'un secteur et l'émergence de nouvelles branches productives, la mise en place de ces « systèmes hommes-machines » rend possible la subsomption réelle de *toute activité humaine* sous le capital, et donc un travail biopolitique. En cause : leur fonctionnement par « boucles rétroactives », capable de capturer les informations produites par des simples usagers pour les transformer en source de plus-value, soit immédiatement si on les considère comme des simples données, soit par la médiation d'autres informations si on veut en tenir compte des aptitudes cognitives qui s'expriment dans ces informations brutes. Nous avons affaire à un schéma clos et « vertueux » : l'usager fournit des informations qui servent d'*input*, le code informatique les élabore au sein de la *blackbox* pour restituer une information (*output*) qui sera jugée pertinente ou non par l'usager (*feedback*), ce qui débouche sur un perfectionnement du service ou de la machine elle-même. Rappelons que la logique même du capital est celle de la boucle rétroactive positive : un capital investi débouche sur la production de biens qui vendus sur le marché génèrent une plus-value qui revient au capital pour l'accroître (et non pour le stabiliser et le réguler, comme dans le cas de la rétraction négative). Lorsque cette logique rencontre les machines cybernétiques, le capitalisme trouve le moyen de devenir agent causal de lui-même et de son augmentation sans plus devoir investir en matières premières (la matière première étant l'activité cognitive ou communicative de l'usager), sans devoir limiter la production dans le temps et dans

l'espace (le flux d'informations étant ininterrompu), et sans devoir subjectiver les travailleurs comme travailleurs (partout il y aura ces machines, il y aura du travail). On comprend ainsi qu'en dépit du fait que l'asservissement machinique ait comme fond l'analyse de la production à l'époque de l'automatisation industrielle, l'exemple développé par Deleuze et Guattari soit *celui du téléspectateur, et non celui de l'ouvrier :*

> On est assujetti à la télé *pour autant qu'on en fait usage et qu'on en consomme*, dans cette situation très particulière d'un sujet d'énoncé qui se prend plus ou moins pour sujet d'énonciation (« vous, chers téléspectateurs, qui faites la télé... ») ; la machine technique est le médium entre deux sujets. Mais on est asservi par la télé comme machine humaine *pour autant que les téléspectateurs sont,* non plus des consommateurs ou des usagers, ni même des sujets censés la « fabriquer », mais *des pièces composantes intrinsèques*, *des « entrées » et des « sorties »*, des feed-back ou des récurrences, qui appartiennent à la machine et non plus à la manière de la produire ou de s'en servir.

Assistant à ses programmes télévisuels depuis son canapé, le téléspectateur n'a pas le sentiment de travailler, mais bien de consommer les contenus qui lui sont proposés gratuitement par les chaînes. Mais sitôt qu'on insère cette activité dans un circuit de boucles rétroactives où éléments humains et éléments machiniques co-fonctionnent, nous avons affaire à un travail productif : il devient en effet possible d'enregistrer cette activité et de la quantifier par l'audimat, ce qui permet à la chaîne de télévision de connaître son taux d'audience, sa part d'audience par rapport aux autres chaînes, le temps que le téléspectateur a passé devant l'écran et l'attractivité du programme – toutes informations qui sont traduites en flux monétaires. Avec les pratiques diffuses de l'informatique pour les activités de communication, de distribution, de partage, voire de simple stockage d'informations au moyen de smartphones, d'ordinateurs et d'autres objets connectés, nous assistons de manière encore plus systématique qu'avec la téléphonie et la télévision à la transformation des usagers en créateurs d'une plus-value machinique. En raison de la nature de l'information numérique, Un exemple de cette systématisation nous est fourni par Pasquinelli, lorsqu'il étudie la production de la valeur chez Google au moyen de l'algorithme d'analyse *Page Rank*[746].

3) *La Méga-machine et la fin du salariat.* On comprend pourquoi, au lieu de créer un nouveau concept et de forger un nouveau terme, Deleuze et Guattari préfèrent réemployer celui d'« asservissement machinique » qui a servi à décrire le mode de

746 Matteo PASQUINELLI, « CHAPITRE 9. Google PageRank : une machine de valorisation et d'exploitation de l'attention », Yves Citton éd., *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, La Découverte, Paris, 2014, pp. 161-178.

domination et le rapport de production propres aux formations impériales. C'est que, dans les empires archaïques comme dans la société capitaliste contemporaine, c'est la société elle-même qui passe à être considérée comme une « mégamachine », constituée d'autant de « pièces » qu'il y a d'individus contribuant par leurs activités à son fonctionnement. En se référant aux travaux sur l'Égypte ancienne menés par l'historien américain Lewis Mumford (*Le mythe de la machine,* 1966-70), Deleuze et Guattari rappellent qu'il ne s'agit nullement d'une métaphore, en remplacement du modèle organiciste[747], en vertu d'une définition technique de ce qu'est une machine : « Si, plus ou moins en accord avec la définition classique de Reuleaux, on peut considérer une *machine comme la combinaison d'éléments solides ayant chacun sa fonction spécialisée,* et fonctionnant sous contrôle humain pour transmettre un mouvement et exécuter un travail, *alors la machine humaine était bien une vraie machine* », affirme Mumford (MP, 571). Ou plutôt « la machine *sociale* », puisque la composante *humaine* est réduite à figurer parmi l'un de ses simples rouages, au même titre que bestiaire, machines techniques, matières premières et objets. Or, c'est justement parce que les humains sont des simples pièces que dans les régimes d'asservissement nous n'avons pas affaire à du travail, ni donc à du travail rémunéré. Comme l'indique le mot même d'« asservissement », c'est l'esclavage qui constitue le principal rapport social de production. Si nous n'éprouvons aucune difficulté à comprendre que la formation impériale ait été régie par l'esclavage (qu'il suffise de songer à la construction des pyramides d'Égypte), des difficultés apparaissent lorsqu'on essaie d'appliquer ce rapport social de production à l'âge contemporain d'un « nouvel asservissement machinique ». Il nous semble qu'aujourd'hui il n'y ait pas d'esclavage, tout au plus une précarisation généralisée du travail salarié. Et pourtant, c'est la conséquence nécessaire de l'extraction d'une plus-value machinique via les machines cybernétiques. Parler de « travailleurs » présuppose de fait une opération de subjectivation préalable à extraction de plus-value, qui se réalise par l'identification à un corps de métier grâce à des compétences spécifiques, par une conscience de classe, et surtout par le statut contractuel entre capitaliste et travailleur, mis en place et assuré par l'État moderne comme l'un de ses procédés de codage. Or, désubjectivés, réduits à être des « unités quelconques », rouages à la fois anonymes et indifférenciés, lorsque nous faisons usage des machines cybernétiques, nous ne sommes conscients ni d'être en train de mettre à disposition du

747 Par « modèle organiciste », nous entendons la comparaison de la société à un organisme biologique dont les membres seraient qualifiés, différenciés et hiérarchisés. Elle est présente chez PLATON (*La République*, III), TITE LIVE (qui rapporte le discours du sénateur MENENIUS AGRIPPA à la plèbe dans « Apologue des membres et de l'estomac », *Histoire romaine,* II, 33), et DURKHEIM (*De la division sociale du travail*, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Félix Alcan, Paris, 1893).

capitalisme des compétences spécifiques, ni d'être en train de produire de la valeur économique par nos échanges et nos publications, par nos recherches sur *Google* et nos visites de sites internet, ni donc d'être en train de travailler. Le *nouvel* asservissement est bel et bien un nouvel *asservissement* - ce qui fait dire à Moulier-Boutang que la « crise de l'emploi » qui se déclare au début des années 1970 et qui ne résorbera pas jusqu'à aujourd'hui dans de nombreux pays de l'OCDE, est en réalité « une crise de l'emploi salarié », qui ne marque nullement la fin du travail productif[748]. Nous ne pouvons pas entrer dans le mérite de la solution proposée par les post-opéraïstes quant à un revenu social minimal universel (ni des problèmes qu'une telle solution soulève), mais il convient de marquer qu'elle se comprend à l'aune de la réémergence d'une forme contemporaine d'esclavage.

5.4. Braquages identitaires, résurgences fascistes

Dans le onzième des *Mille Plateaux, « 1837. De la ritournelle »,* Deleuze et Guattari indiquent que le processus de subjectivation est à comprendre selon un paradigme spatial, raison pour laquelle il prend le nom de « territoire » (MP, 382). Le concept de « territoire » revêt toutefois dans les écrits des deux philosophes une signification qui fait passer au second plan l'ancrage spatial des pratiques, comme si son originalité par rapport à l'acception commune ou épistémique[749] était si importante qu'elle finissait par occulter la référence à la Terre, au Sol, et donc au territoire tel que l'entendent les géographes et les historiens, à savoir un espace permettant d'assurer l'accomplissement des fonctions vitales, mais aussi culturelles et symboliques, d'un groupe donné. Cela nous paraît problématique. Si habiter un espace n'est pas en occuper l'étendue mais exige un « marquage », peut-on vraiment se passer de penser leur articulation, surtout lorsqu'on constate que corréler un « territoire » à un espace occasionne des conflits ? Nous assistons à une recrudescence des court-circuitages entre le processus de subjectivation par des pratiques et des modes de vie et le processus de spatialisation de ces mêmes pratiques et modes de vie. D'une part, parce que les espaces sont investis par des « territoires subjectifs » qui se veulent incompatibles avec de nouvelles territorialisations ; d'autre part, car on peut construire un « territoire subjectif » sur un territoire géopolitique. Deleuze et Guattari le disent en toute lettre :

748 Yann MOULIER- BOUTANG, *De l'esclavage au salariat. Économie historique du salariat bridé.* Presses Universitaires de France, « Actuel Marx Confrontations », 1998.

749 Thierry PAQUOT, « Qu'est-ce qu'un "territoire" ? », in *Vie sociale*, vol. 2, n° 2, 2011, p. 23-32. (En ligne : https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2011-2-page-23.htm).

par-delà la fonction amoureuse, professionnelle, sociale, liturgique ou cosmique, l'opération de subjectivation « emporte toujours la Terre avec soi, elle a pour concomitant une terre, même spirituelle, elle est en rapport essentiel avec un Natal, un Natif (MP, 384). Les référents de la patrie et de la nation menacent continuellement de renfermer les forces centrifuges qui élancent la subjectivité vers l'altérité.

À l'aune des enjeux géopolitiques contemporains relatifs à une modification de nos espaces vécus, en raison de la démultiplication des flux économiques et de la mobilité des personnes ordonnées par la mondialisation des rapports de production et d'échange, peut-on encore envisager une habitation collective des espaces qui puisse relever le défi d'un « peuple à venir » et d'une « terre ouverte », expressions qui renvoient à l'avènement d'une micropolitique des subjectivités enfin libérées d'une identification aux codes traditionnels? Il semble que non seulement les mécanismes identitaires demeurent toujours bien ancrés, dans les pratiques sociales (fréquentations, appartenance religieuse, langue), mais ils se sont même davantage intensifiés et enracinés du fait de ces mutations géopolitiques : la résurgence du nationalisme et du racisme est la réaction inquiétante aux déplacements migratoires auxquels sont confrontées des populations toujours plus nombreuses, et à laquelle Guattari, déjà dans les années 1990 se montrait attentif. À quelles conditions, qui ne nous semblent pas pour l'heure remplies, les minorités peuvent-elles contourner le risque d'un « braquage identitaire » lors de leur processus de subjectivation commandé par une recrudescence des signifiants identitaires dominants ? Dans le souci d'apporter des éléments de compréhension sur ces phénomènes psycho-sociaux préoccupants, il nous faut explorer dans cette dernière section de chapitre l'articulation entre opérations sémiotiques et espaces concrets que sous-tendent les processus de subjectivation individuels et collectifs. Pour ce faire, nous commenterons en premier lieu la lecture que Deleuze et Guattari font des éthologies animales afin de dégager la perspective d'une sémiotique expressive à partir de la confrontation entre Jakob von Uexküll et Konrad Lorenz. Nous aborderons, dans un second temps, le problème du parasitage des fonctions expressives sur le sol affectif de la Nation. Nous analyserons pour finir la nécessité d'étager la mobilisation qui est faite du signifiant national et des sémiotiques qui l'accompagnent, afin de montrer qu'une même analyse ne peut rendre compte des processus de subjectivation raciste et racisée et surtout de fournir une piste pour une organisation politique non-identitaire, transidentitaire ou plus précisément *intersectionnelle*.

Créer un territoire : la « territorialisation » comme opération sémiotique

Espaces vécus

Nous allons suivre le parcours offert par le Onzième plateau afin de dégager les caractéristiques des processus dits de « territorialisation », lesquels actent d'une rupture tout à la fois avec le concept classique de sujet, compris comme support de perceptions et d'actions, et avec celui d'espace, compris dans son acception uniquement extensive. Pour rappel, l'espace est chez Kant l'une des deux formes pures de l'intuition sensible : les phénomènes se présentent comme épars et multiples, et ne peuvent être appréhendés que grâce à l'opération de catégorisation d'un sujet qui subsume ce divers pour le restituer en unités discernables, lui-même soustrait donc aux lois de l'extériorité. On voit ainsi que la constitution de l'espace est pour ainsi dire unidirectionnelle car elle va du sujet aux phénomènes spatiaux. Avec la notion deleuzo-guattarienne de territoire, il en va au contraire d'un lien co-constitutif entre un certain type de subjectivité et un certain type de spatialité. Il n'y a rien, sur la base d'un empirisme radical, qui puisse être soustrait aux lois de l'extériorité et de la matérialité[750]. C'est à partir d'une attention portée à l'émergence de nouveaux pans épistémiques, et notamment ceux de la biologie et de l'éthologie animale, que Deleuze et Guattari pensent à nouveau la relation entre espace et sujet. La notion de « milieu », forgée par l'éthologue Jacob von Uexküll dans *Mondes animaux et monde humain* (1965), est particulièrement opérante. Ce dernier affirme à propos des espaces vécus (*Lebenswelt*), que « tout sujet tisse ses relations comme autant de fils d'araignée avec certaines caractéristiques des choses et les entrelace pour faire un réseau qui porte son existence »[751]. Deux éléments importants ressortent de cette définition. Premièrement, l'imbrication : alors qu'avec la notion d'« environnement » nous avons affaire à un espace qualitatif qui entoure un individu mais qui peut être pensé indépendamment de lui, celle de « milieu » se présente comme un « entrelacement » de composantes qui entrent en corrélation immédiate (éléments biologiques, climat, ressources, comportements) - c'est donc la relation qui prime sur ses termes ; deuxièmement, le fonctionnalisme : la morphogenèse commune entre l'individu et son milieu est dictée par des impératifs d'ordre vital, donc par l'accomplissement de certaines fonctions – telles que s'abriter, se

750 Sur le dépassement d'une conception de l'espace « *partes extra partes* », voir notamment Guillaume SIBERTIN-BLANC, « Cartographie et territoires. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographiqu*e, vol. 39, n° 3, 2010, pp. 225-238. (En ligne: https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-225.htm).

751 Jakob VON UEXKULL, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Denoël, 1984 (1934), p. 29.

nourrir ou se reproduire. Parce que fonctionnel, l'espace du milieu se compose de zones différentes. Il y a un « milieu intérieur » (abri ou refuge), un « milieu extérieur » (sorte de membrane qui délimite le domaine d'action et d'interaction) et un « milieu associé » (réservoir énergétique où il est possible de puiser les ressources qui permettent à l'individu de se maintenir en vie sitôt que les conditions extérieures de survie s'altèrent, MP, 65-69).

Fonction vitale et fonction expressive

Dans le cas du milieu comme du territoire, nous sommes confrontés au déploiement d'une pragmatique qui s'actualise dans un espace qualitatif à partir de composantes hétérogènes. Deleuze et Guattari insistent cependant sur l'irréductibilité de ces deux notions en raison notamment du fonctionnalisme vitaliste du milieu. Le territoire se présente comme le résultat d'une opération, nommée « territorialisation », laquelle consiste à marquer un territoire, c'est-à-dire à déployer un certain nombre de signes visuels, gestuels ou sonores dont la fonction est avant tout expressive (MP, 387). Pour reprendre les exemples de bio-sémiotique animale que Deleuze et Guattari évoquent tout au long du onzième plateau de *Mille Plateaux*, la couleur rouge du pénis de certains singes, l'odeur qui émane des excréments des lapins, ou encore le chant de certaines espèces d'oiseaux fournissent tout un éventail de marquages immédiatement aux prises avec un milieu, mais sans que ces marquages ne répondent, du moins dans un premier temps, à des impératifs vitaux. Deleuze et Guattari distinguent les pragmatiques en « expressions territorialisantes » d'un côté, et « fonctions territorialisées » de l'autre : s'il y a bien des fonctions vitales dans les éthologies (indistinctement animales ou humaines), telles que la chasse, la sexualité ou la construction d'un domicile, ces fonctions présupposent l'existence d'un territoire, lequel doit être à inscrit sur le plan de l'expressivité plus que dans celui d'une action visant l'auto-préservation. Cette mise à distance des fonctions vitales sert à formuler une opposition franche à l'égard des thèses de l'éthologue Konrad Lorenz, auteur d'un ouvrage sur les éthologies animales intitulé *L'Agression. Une histoire naturelle du mal* (1963)[752]. La thèse de Lorenz, reprise de manière presque systématique – mais systématiquement non questionnée – dans les constructions discursives d'un certain nombre de documentaires animaliers, est que l'agressivité serait au fondement du marquage d'un territoire. Une telle thèse était déjà présente en filigrane chez Uexküll, notamment dans le chapitre « Demeure et territoire » de *Mondes animaux et monde humain*, où, pour distinguer les animaux territoriaux de ceux sans territoires,

752 Konrad LORENZ, *L'Agression. Une histoire naturelle du mal*, Paris, Flammarion, 2018 (1969).

l'éthologue insiste sur l'action de « défense » (les animaux territoriaux étant ceux qui opèrent la défense de leur territoire). On y lit que « les abeilles aussi bâtissent une demeure, mais le domaine qui entoure la ruche et où elles trouvent leur nourriture est un domaine de chasse, non un territoire que l'on défend contre toute incursion étrangère ». Uexküll ajoute quelques lignes plus loin : « En revanche, on peut parler chez les pies d'une demeure et d'un territoire, car elles bâtissent leur nid à l'intérieur d'un domaine où elles ne tolèrent aucun congénère[753] ». Chez Lorenz toutefois, il s'agit moins de défendre un territoire que d'attaquer préventivement. Pour Deleuze et Guattari, cette thèse a des résonances politiques dangereuses. S'il est vrai qu'ils font état de la nécessité d'une « distance critique » entre les individus, ils se refusent à ce que le territoire ait pour fondement un « instinct d'agression » en raison du fait que cette « distance critique[754] » sert avant tout à faire advenir une « matière à expression ».

Vecteurs de subjectivation

Pourquoi cette référence à l'expressivité ? Dans *Mille Plateaux,* nous assistons à une reformulation complète du champ de l'« art » qui, pour les deux coauteurs, peut être défini comme l'activité qui consiste à baliser un espace, à créer un territoire. Conséquemment, il n'est pas l'apanage de l'homme. Parler de « signature », de « style » ou, de manière plus provocatrice, de « ready made » pour désigner les marques territoriales des espèces animales, n'est en rien métaphorique. L'une des conséquences de cette conception de l'art est de brouiller les limites usuelles entre des sémiotiques humaines et des sémiotiques animales au profit d'une mise en valeur de la création de territoires[755]. L'intérêt d'une telle conception de l'art est à notre sens double. Premièrement, elle interdit toute référence à un concept de « nature » qui puisse servir à naturaliser des comportements humains et donc à les justifier (« il est dans la nature des femmes de désirer procréer », par exemple). En effet, grâce à la caractérisation « expressive » du territoire, tous les comportements et modes de vie des singularités se trouvent pris dans des devenirs sociaux et historiques – et donc culturels, y compris lorsque ces singularités sont animales ou végétales. Deuxièmement, et cela est particulièrement tangible dans l'œuvre de Guattari, car cette

753Jakob VON UEXKULL, *Mondes animaux et monde humain*, *op. cit.*, p. 70.

754 « Le territoire, c'est d'abord la distance critique entre deux êtres de même espèce : marquer ses distances. Ce qui est mien, c'est d'abord ma distance, je ne possède que des distances » (MP, 393).

755 Sur ce brouillage, voir notamment Anne SAUVAGNARGUES, « Deleuze, de l'animal à l'art », *in* Paola Marrati, Anne Sauvagnargues, François Zourabichvili, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 2004 ; voir également Maël GUESDON, *Clinique, musique et expression. Le concept de ritournelle chez Félix Guattari et Gilles Deleuze (1956-1980),* thèse de doctorat, soutenue le 8 juillet 2016 à l'EHESS, Paris.

conception permet de revenir sur la distinction généralement admise entre « art » et « culture », entre des formes spirituelles et esthétiques d'expressivité (art) et d'autres accomplissant des besoins sociaux du groupe, seulement populaires et folkloriques (culture). Il s'agit là d'une opération de hiérarchisation classiste et coloniale entre des formes expressives équivalentes, car ayant la même valeur territoriale[756].

La fonction « territorialisante T » est avant tout expressive : c'est la raison pour laquelle elle se situe dans « les marges de liberté » vis-à-vis des codes qui bâtissent et rythment les milieux (MP, 396), ce qui nous oblige à entendre au sens fort le terme de création de territoire comme étant ce qui nous place sinon forcément en rupture, du moins toujours en décalage par rapport aux codes existants. Le territoire est à la fois une opération de se signaler et de distinguer par le style en qualité d'être singulier. De là vient l'importance du thème de la distance intra-spécifique vis-à-vis des membres de sa propre espèce. C'est à partir de ces différences spécifiques que sont données les conditions pour une *singularisation* que Deleuze et Guattari nomment, comme nous l'avons vu, un « processus de subjectivation ». Souvenons-nous, dans *Les Trois Écologies*, Guattari affirme que les « vecteurs de subjectivation ne passent pas nécessairement par l'individu, lequel, en réalité, se trouve toujours en position de terminal à l'égard des processus impliquant des groupes humains, des ensembles socio-économiques, des machines informationnelles, etc[757]. ». La subjectivation est un processus ouvert – et non, à l'instar du sujet, une origine ou un fondement – qui implique un certain nombre de composantes hétérogènes. On n'œuvre pas à un processus de subjectivation à partir de rien mais à travers des « vecteurs », à savoir des éléments matériels de toute sorte – « danse, claquement de bec, exhibition de couleurs, posture du cou allongé, cris, lissage de plumes » dans le cas d'une parade d'oiseau ; une certaine manière de s'habiller, le genre de musique que l'on écoute, les moyens de transport que l'on emprunte, les réseaux sociaux qu'on utilise, les bars que l'on fréquente dans le cas d'une vie citadine. Tout est susceptible de servir de matière à expression pour fabriquer un « territoire existentiel », et donc pour introduire un nouveau rythme – le sien – au sein des rythmes codés des milieux. Nous comprenons pourquoi, selon l'étrange expression du onzième plateau, « le territoire est lui-même un lieu de passage » (MP, 397). C'est qu'en même temps qu'il fait tenir ensemble des éléments hétérogènes, en vertu de cette hétérogénéité même, un agencement est ouvert vers des éléments qui reconfigurent sans cesse l'ensemble et qui font que le territoire est travaillé

756 Félix GUATTARI, Suely ROLNIK, « Culture : un concept réactionnaire ? », *Micropolitiques*, *op. cit.*, pp. 23-37.
757 Félix GUATTARI, *Les Trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 24.

par des forces qui le déterritorialisent.

Cette étape de conceptualisation de la notion de territoire est loin d'aller de soi. D'un côté, la subjectivation est décrite comme l'opération qui instaure une distance avec une toute forme de subjectivité régie par des codes sociaux traditionnels : elle est tout ce qui sépare une singularité de son « milieu ». Mais de l'autre côté, c'est toujours au sein d'un groupe, et avec lui, que s'effectue cette opération de décodage, laquelle aboutit à la création de nouveaux modes de vie. Si ce groupe n'est plus celui d'une espèce vivant dans un milieu, il faut le caractériser, ce qui s'avère ardu si l'on prend en compte le problème de l'ancrage spatial des pratiques individuelles et collectives dans des contextes socio-économiques de déplacements dans les sociétés capitalistes contemporaines. Comment peindre des figures s'il manque la toile de fond ? Comment créer des « motifs » sans « contrepoints » ? Comment se singulariser si l'on manque de ces points d'ancrage en décalage desquels on crée son territoire propre ? Selon une autre étrange formule du onzième plateau, « le Natal est dehors » (MP, 400). L'« équivoque du Natal » coïncide avec ce moment où l'on quitte le territoire tout en faisant territoire – moment qui est renvoyé à des exemples de migration spatiale des saumons, des langoustes, ou encore des astres. Il y a en même temps territoire et déterritorialisation, inscription dans un groupe et création de soi, et, liés à ces opérations, arrachement à un espace codé et re-création d'un milieu, d'une famille et d'un Natal. Nous pensons que ces remarques, qui montrent les difficultés que l'on rencontre lorsqu'on essaie de sortir du « territoire », peuvent aider à penser à nouveaux frais les appropriations individuelles et collectives des espaces dans leur acception géopolitique. En effet, il semble que se cristallisent autour de l'« équivoque du Natal », un certain nombre d'incompréhensions faisant échos aux débats sur les politiques migratoires en Europe. Qu'advient-il des procès de singularisation lorsqu'ils s'effectuent loin de la Terre natale ? Qu'advient-il à l'inverse lorsque des individus occupant un territoire revendiquent une appartenance unique à celui-ci, auquel ils refusent toute contingence et toute recomposition sociologique car pensé et vécu, de manière totalement fantasmée, non pas sous la modalité du « territoire », mais sous celle du « milieu », voire du « milieu naturel » ?

Appartenir à un territoire : les « identités farouches »

Durcissements et parasitage des fonctions expressives

Un individu en voie de singularisation ne peut le faire qu'au sein d'un agencement. Ce concept désigne, comme nous l'avons vu au chapitre 2, l'ensemble des conditions matérielles pour la production d'une réalité. Du fait de leur inscription au sein d'un agencement, les modes de subjectivation ne peuvent que se modifier en fonction du devenir de l'agencement lui-même : on ne parle, on n'agit, on ne se déplace pas de la même manière à deux moments distincts de l'histoire ni à deux endroits différents du globe. Dans *Cartographies schizoanalytiques*, Guattari entreprend de détailler leur fonctionnement : nous avons toujours affaire à des configurations subjectives complexes qui se complexifient encore davantage lorsqu'elles sont singularisées par les subjectivités qui les soutiennent. Ce n'est pas de la même manière que chaque individu investit affectivement un « territoire », selon ce que ce « territoire » vient à produire en termes de modifications, de bouleversements ou encore de consolidation subjective. Ce qui est se joue dans un agencement, c'est un certain rapport à soi lors du processus de subjectivation se faisant, rapport que Guattari nomme « transistance » et qui n'est pas sans rappeler le « rapport à soi » de Foucault. À travers ces concepts, Guattari et Foucault tentent de penser une alternative aux voies de pouvoir (ce qui lie la subjectivité à la tradition, à la famille, à la religion, au roi, à la nation) qui peut être réalisée en faisant un pas de côté par rapport à une pure identification aux codes et, donc, par la création de « territoires existentiels » que l'on aura soi-même ficelés. Nous en avons étudié un certain nombre au chapitre 4 de la présente étude, spécifiquement ceux ayant traits à la production visuelle.

Cependant, cette opération se confronte à deux écueils. Premièrement, dans l'affrontement entre les forces du chaos et l'émergence d'un territoire, il y a toute une batterie de vecteurs de subjectivation qui sont déjà prêts, déjà là, fournis par les voies du Pouvoir et du Savoir et qui empêchent tout décodage. Autrement dit, les agencements peuvent être des dispositifs : à partir d'une codification des sémiotiques, on se trouve facilement pris dans une territorialité figée, braquée sur quelques éléments, qui occulte à la fois l'hétérogénéité des composantes et la portée expressive de l'opération de subjectivation. Nous assistons à une solidification du territoire, à une rigidification obsessionnelle, ou encore à ce que Guattari nomme une « ritournelle stéréotypée » et donc au refus d'un moment d'ouverture, de sortie, de décloisonnement du territoire[758].

758 Félix GUATTARI, *L'Inconscient machinique. Essais de schizo-analyse,* Paris, Éditions Recherches, 1979.

Lorsqu'un individu finit par coïncider avec les territoires existentiels dont il relève, c'est que ces territoires lui fournissent des éléments pour l'accomplissement de fonctions qu'il estime vitales, parmi lesquelles figure l'adhésion d'un individu à un groupe. Tout groupe ne mène pas nécessairement à un durcissement de la subjectivation, mais le parasitage des fonctions expressives singulières se fait de manière plus aisée du fait d'une identification collective à certaines caractéristiques communes. C'est là un deuxième écueil. L'investissement des agencements par les voies du pouvoir fait que nous avons affaire d'emblée à un « territoire » partagé par plusieurs : c'est la gestion d'un ensemble qui constitue la caractéristique essentielle de tout « dispositif ». Cela peut donner lieu à deux situations fort distinctes : soit l'on gagne en force territorialisante à mesure que le nombre d'individus habitant ce territoire augmente ; soit, à l'inverse, c'est le nombre restreint d'individus susceptibles d'occuper un territoire existentiel qui donne lieu à une fixation de l'identité. Ces deux situations sont interdépendantes : un territoire existentiel identitaire excluant (par exemple raciste) provoque en réponse l'émergence d'un territoire existentiel identitaire des exclus (revendiquant son irréductible différence). Les régimes affectifs qui viennent investir l'agencement sont particulièrement marqués lorsque la reconnaissance d'un individu à un groupe se fait à travers son articulation à des espaces concrets. Il en découle un sentiment d'appartenance soit à l'espace concret que l'on occupe – ce qui est le cas du sentiment d'appartenance nationale dont le marquage sémiotique se décline en drapeau, équipe sportive nationale, langue et religion dominantes ou culture officielle –, soit à l'espace concret que l'on a quitté, « Patrie perdue » des exilés que l'on essaie de reproduire dans l'espace concret où l'on vit, et dont les marques peuvent être aussi diverses que la langue d'origine, les signes extérieurs de la religion du lieu d'où l'on vient, les vêtements ou encore les musiques traditionnelles. Si l'on suit Guattari, l'on dira que tout est bon pour faire territoire[759]. Mais est-ce bien de la même manière que peuvent être comprises ces deux modélisations subjectives ?

Les mécanismes de l'appartenance nationale

Pour répondre à cette question, nous allons nous référer à l'ouvrage de Frédéric Lordon, *Imperium. Structures et affects des corps politiques* (2015)[760]. Celui-ci semble en effet soulever un certain nombre de remarques problématiques à propos des opérations de

759 « C'est dire, qu'à ce niveau, tout est bon ! Toutes les idéologies, tous les cultes, même les plus archaïques, peuvent faire l'affaire, puisqu'il ne s'agit plus que de s'en servir à titre de matériaux existentiels » (Felix GUATTARI, *Cartographies schizoanalytiques*, *op. cit.*, p. 13).

760 Frédéric LORDON, *Imperium. Structures et affects des corps politiques*, Paris, La Fabrique, 2015.

territorialisation lorsqu'elles sont liées à des régimes affectifs à la fois collectifs et spatiaux. Le point de départ de l'ouvrage est la relecture de certains passages du *Traité théologico-politique* (1670) de Spinoza. L'*imperium*, cette puissance de la multitude à s'auto-affecter et à s'appréhender elle-même sous un mode collectif, y est décrit comme « principe morphogénétique », ou encore « opérateur de groupement » à valeur d'emblée politique[761]. Mais parce que politique, l'*imperium* est susceptible des passions les plus troubles. En effet, dès l'introduction de son ouvrage, Lordon évoque le « péril organiciste » de tout corps politique, vérifié historiquement par « les groupements qui se délirent eux-mêmes, le plus souvent (...) sous l'espèce de l'identité et de l'éternité substantielles ». Mais c'est surtout dans le premier chapitre que, à propos du sentiment d'appartenance, Lordon fait état de la charge polémique du groupement lorsque ce sentiment ne se réfère plus aux petits jeux dans la cour d'école pour lesquels des enfants, réunis en groupe, mettent toute leur passion à gagner contre l'équipe adversaire mais revêt une dimension nationale. Bien que reconnaissant qu'il s'agit là d'une entité à propos de laquelle il faut prôner une vigilance intellectuelle des plus fermes, Lordon ne semble pas prêt à vouloir en découdre. Pour preuve, les critiques qu'il émet à l'égard des élaborations intellectuelles caractérisées « de gauche » lorsque celles-ci visent le dépassement de la Nation par des alternatives post-nationales – ce qui, selon le texte, ne laisse pas d'être un « national étendu »[762]. Trois raisons à cela. Premièrement, le régime affectif de l'appartenance implique de se penser soi-même sous la modalité du particulier et, donc, d'introduire des différences et des frontières à toutes les échelles (c'est le cas pour l'Europe dans l'exemple choisi par Lordon). Cela implique de se penser en termes de différence et d'opposition, voire selon le couple notionnel amour/haine. Conséquemment, cela rend parfaitement inopérante la catégorie de « citoyen de monde » – catégorie dont se servent ceux qui prétendent pouvoir avoir des affects à l'échelle planétaire. Deuxièmement, si les affects sont nécessaires pour faire émerger le collectif, ils ne constituent pas une « colle suffisante » à la durée d'une communauté, qui doit se doter d'institutions verticales pour se perpétuer en tant que collectif, tâche que l'État-Nation vient justement remplir. Troisièmement – et c'est ce qui nous intéresse le plus –, les revendications d'affranchissement vis-à-vis d'un référent national ne valent que du fait d'une occultation de l'ancrage forcément spatial des corps. Ce qui fait dire à Lordon que « les corps ne se laissent pas dématérialiser ou virtualiser à la manière des réseaux électroniques. Les corps ne sont pas délocalisables : il y a un lieu où l'on vit, et ce lieu est lui-même toujours partie du territoire d'une communauté »[763]. Et

761 Ibidem, p. 21.
762 Ibidem, pp. 43-47.
763Ibidem, p. 50.

nous vivons tous, en tant que corps, au sein d'une communauté matérielle et morale appelée Nation.

Il ne s'agit pas de faire le plaidoyer de la désaffiliation nationale ni de montrer sa nécessité à l'heure des actuelles urgences climatiques et politiques (Covid, réchauffement climatique, pénuries énergétiques) . Il s'agit seulement de repérer quelques glissements opérés par Lordon dans son argumentation, et ce dans le seul but de ne pas manquer la complexité des opérations de territorialisation lorsqu'elles sont prises dans des agencements macropolitiques pouvant se passer de polarisations telles que le couple de notions amour/haine. Par ailleurs, il nous semble important d'évaluer la portée d'autres opérateurs, et notamment ceux liés aux modes de production capitaliste, au détriment d'une analyse trop exclusivement politique qui manque et/ou occulte les raisons d'une recomposition sociologique des espaces nationaux. Or, c'est encore chez Deleuze et Guattari que nous trouvons des éléments pour penser les agencements collectifs liés à la Terre, à la forme État, aux formations sociales qui émanent de la transformation des modes de production capitalistes et, avant toute chose, la différence entre ces agencements et les Territoires Existentiels. Rien, en effet, ne vient autoriser l'emboîtement entre un espace de subjectivation, que celui-ci soit individuel ou collectif, et un espace d'organisation étatique à caractère national. Se demander comment les processus de subjectivation trouvent des vecteurs dans le dispositif de l'État-nation est ainsi très différent de supposer que les mécanismes et les régimes affectifs demeurent les mêmes dans les deux cas – comme s'il suffisait, à la manière de Platon, d'établir un analogisme entre l'âme et la Cité. Si bien que le sentiment d'appartenance que l'on peut éprouver à l'égard d'un groupe, à partir par exemple d'éléments linguistiques, religieux, culturels, n'est pas identique au sentiment d'appartenance à une Nation. Pour en comprendre les raisons, rappelons ce passage de *L'Anti-Œdipe* : « La notion de territorialité n'est ambiguë qu'en apparence. Car si l'on entend par-là un principe de résidence ou de répartition géographique, il est évident que la machine sociale primitive n'est pas territoriale. Seul le sera l'appareil d'État qui, suivant la formule d'Engels, "subdivise non le peuple, mais le territoire" et substitue une organisation géographique à l'organisation gentilice » (AO, 174). Autrement dit, l'espace signalétique issu d'un processus de subjectivation suppose bien un sol inscripteur, un groupe avec qui l'on crée cet espace, aussi bien que des limites établissant un dehors et un dedans. Mais ce groupe, ce sol et ces limites ne peuvent être ceux de la Nation, qui suppose une forme État dont la première opération consistera en une annexion des anciennes territorialités afin de

pouvoir organiser le travail et les échanges – annexion qui interdit, dès lors, toute analogie. C'est seulement alors que nous voyons émerger les caractéristiques du territoire politique, qui ne sont préparées en rien par les territoires subjectifs, à savoir : 1) l'inscription sur l'unité immanente de la terre d'une unité transcendante et surplombante ; 2) la constitution d'un dedans et d'un dehors qui se donne sous la modalité de la frontière politique. Une subjectivation qui passe par le régime affectif de l'appartenance nationale suppose ainsi toute une série d'opérations introduites par la forme État, mais qui l'excèdent en même temps, en ceci que le référent national ne se limite pas à organiser les affects de l'*imperium*, étant lui-même capable d'engendrer des affects notamment grâce à la création d'un « espace discursif » qui vise à occulter l'opération d'annexion pour lui substituer l'image identificatoire d'une communauté originaire ancrée à un sol[764]. Or, il nous semble que par l'argument du caractère éminemment spatial des corps, Lordon redouble cet espace discursif au lieu de le questionner. Qu'en tant que corps nous soyons bien rattachés à une communauté matérielle et morale qui occupe un espace physique ne signifie pas que cette même communauté soit nécessairement celle de la Nation – y compris lorsque nous vivons, comme aujourd'hui, au sein d'un État-nation. Celle-ci peut très bien se donner grâce à une réactivation des territorialités sociales (telles la famille, l'ethnie, un groupe se fédérant autour d'une religion ou d'une langue) qui se donnent toujours dans un espace physique concret, qui peuvent même montrer un ancrage affectif au sol mais auxquelles l'État ôte toute effectivité d'organisation et que le signifiant Nation vient constamment remplacer. La recomposition sociologique des espaces vécus dans un sol soi-disant « national » pourrait ainsi déboucher sur les territoires existentiels les plus divers qui viendraient disputer la territorialisation sur le corps de la Nation[765].

764Benedict ANDERSON est l'auteur d'un ouvrage portant sur l'élaboration des « communautés imaginaires » à partir des éléments « territoriaux » tels que la langue ou la religion, qui aboutit par le biais de dispositifs discursifs (la composition d'un récit mythologique) et de dispositifs matériels (imprimerie, musées) sur le sentiment d'une appartenance nationale (voir Benedict ANDERSON, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996).

765 L'émergence de nouveaux territoires affectifs articulés à des espaces physiques concrets doit ainsi se confronter systématiquement à l'intervention de l'État, laquelle vise tout simplement à les détruire. Que ce soit pour les squats, pour les jardins partagés, pour les initiatives citadines, pour les projets de réappropriation d'une vie rurale, l'organisation étatique les considère comme étant extrêmement dangereux, au vu de leur capacité à fédérer autour d'autres affects, et donc à pouvoir se révéler très « compétitifs » sur un plan de subjectivation collective relativement au référent traditionnel national. Ainsi, la brutalité de l'intervention sur le site de la Zone À Défendre (ZAD) de Notre-Dame-des-Landes en avril 2018, n'a été un déploiement disproportionné des forces policières qu'aux yeux de qui n'a pas perçu à quel point ce grand laboratoire social, économique, architectural et artistique, pouvait en venir, si imité sur tout le territoire français, à constituer une vraie alternative au modèle subjectif de la Nation et au modèle organisationnel de l'État, voire même au modèle économique du capitalisme industriel.

On peut rétorquer que cela n'est pas encore suffisant pour établir une différence tranchée entre des processus de subjectivation nationale et des processus de subjectivation des minorités présentes sur un sol national. Car, outre que ces minorités peuvent se référer explicitement à leurs nations respectives, ce qui se joue dans les deux cas, c'est finalement l'impossibilité de créer un décalage par rapport aux codes sociaux traditionnels. Ce sont des vecteurs d'identification collective que l'on incorpore sans qu'il y ait là aucun effort de création territoriale. Ainsi, Lordon évoque les émois que peut susciter une victoire de l'Algérie ou de la Tunisie lors d'une compétition internationale de football : il y a incontestablement, au sein de l'analyse du sentiment d'appartenance nationale, une sorte de « paradoxe » qui consiste à accorder aux uns ce qu'on refuse aux autres, qui voudrait que « les valorisations de l'appartenance nationale [soient] commandées […] par l'abandon et le départ [766]». Nous reconnaissons qu'il existe un paradoxe mais celui-ci ne nous pose aucun problème. Le Natal est dehors, la patrie celle de l'exil : l'analyse du sentiment d'appartenance ne peut en aucune manière faire l'économie de la particularité des situations des corps physiques et, conséquemment, de la diversité des processus de subjectivation qui se servent du référent national.

Premièrement, car on aurait tort d'envisager la manière dont ce référent est venu se greffer à la forme-État sous une seule modalité historique, celle qui a résulté des mutations des modes de production avec la naissance d'un capitalisme industriel en Europe. Multiples ont été les expériences et multiples les éléments qui ont concouru à l'émergence de la nation comme référent affectif permettant une subjectivation collective. Comme le rappelle l'historien Ernest Gellner, le sentiment d'appartenance à un « sol natal » prend une toute autre allure dès que celui-ci est l'objet d'une usurpation de la part d'un occupant et, *a fortiori*, d'un occupant venant planter son propre drapeau national comme cela fut le cas pour les colonies[767]. Si l'on superpose les cartes des espaces colonisés d'avant et d'après la colonisation, nous pouvons observer les diverses couches d'une cartographie des subjectivations collectives : une première avec des Territoires Existentiels fort nombreux, correspondant aux ethnies et à leurs langues, à leurs religions et à leurs modes de vie ; puis, un découpage géopolitique du territoire, tenant peu (ou pas) compte

766 Frédéric LORDON, *Imperium. Structures et affects des corps politiques*, *op. cit.*, p. 42.
767 Ernest GELLNER, *Nations et nationalisme*, Paris, Payot, 1983, p. 13-17.

de ces Territoires Existentiels, dû à l'implantation de la forme État de la part des États-nations coloniaux ; enfin, sur ce même découpage factice, la naissance de processus de subjectivation qui sont bien à qualifier de nationaux, voire de nationalistes. Que l'on pense au Front de Libération National (FLN) en Algérie, à l'Indochine de Ho-Chi-Minh ou, encore aujourd'hui aux mouvements indépendantistes de certains départements d'outre-mer, comme la Guadeloupe où le cri de bataille est « *Gwadloup an nou* ! » (« La Guadeloupe à nous »[768]). Les nationalismes de libération renvoient à d'autres agencements et on ne saurait inférer le lien entre un sol natal et une Nation uniquement à partir de la création d'un espace discursif se référant à un mythe des origines ; de même, on ne saurait ignorer que ce sont les continuités de ces processus historiques de subjectivation collective que nous observons aujourd'hui dans les espaces nationaux européens, lesquels nous obligent à considérer de manière différente les élans « nationaux » d'un match de l'Algérie et ceux d'un défilé du 14-juillet, quand bien même nous aurions affaire dans les deux cas à des drapeaux.

Deuxièmement, le prétendu scandale du paradoxe de la bonne appartenance perd tout son éclat sitôt que l'on considère les raisons pour lesquelles les sujets déracinés créent un territoire reprenant les sémiotiques des espaces qu'ils ont quittés. Pour traiter de ce dernier point, nous pouvons nous référer à l'ouvrage d'Étienne Balibar et d'Immanuel Wallerstein , *Race, Nation, Classe. Les identités ambiguës* (1988), et plus spécifiquement au problème du lien entre nationalisme et racisme[769]. Suivant l'argumentaire de Balibar et de Wallerstein, la typologisation du racisme à partir de ses trois manifestations historiques majeures (le colonialisme impérialiste, la ségrégation des Noirs aux États-Unis et l'antisémitisme nazi), a l'avantage de mettre en avant la présence constante d'un élément, sorte de dénominateur commun : la frontière politique comme espace liminaire que l'on se donne pour juger de la légitimité ou de l'illégitimité de la présence d'un groupe dans un sol. Que ce soit pour un racisme de type « externe » qui a servi de justification aux colonies, ou bien pour un racisme de type « interne » à l'égard des populations étrangères présentes sur un territoire, la référence au sol est déjà investie par le référent national. Cela signifie que le lien entre nationalisme et racisme n'est pas fortuit mais bien

768En 2009, le mouvement social porté par le collectif Liyannaj Kont Pwofitasyio (LKP), l'Union Populaire pour la Libération de la Guadeloupe (UPLG), le syndicat indépendantiste l'Union Général Des Travailleurs de Guadeloupe (UGTG) et l'association culturelle Voukoum, a ravivé les blessures non soignées de la colonisation (notamment les émeutes-massacre de mai 1967 à Pointe-à-Pitre). Ce même mouvement social a également exprimé un certain malaise identitaire qui s'exprime dans ce genre de formule créole.

769Voir les premier et troisième chapitres, respectivement « Y a-t-il un 'néoracisme' ? » et « Racisme et nationalisme », Étienne BALIBAR et Immanuel WALLERSTEIN, *Race, Nation, Classe. Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1988.

structurel. Il devient dès lors impossible d'envisager la possibilité d'un nationalisme sain qui n'ait pas en son sein des potentialités agressives à l'encontre des populations, des groupes et des individus qui seraient les cibles d'une discrimination fondée sur des critères nationaux. La référence à un sol caractérisé comme national couvre immédiatement des aspects que l'on pourrait dire « naturalisants » si, par-là, on entend la réactivation d'un discours de type vitaliste qui transforme le territoire politique en un « espace vital » permettant à une « ethnie » d'accomplir des « fonctions » pouvant occasionnellement exiger la conquête d'autres espaces comme « milieux associés » – une lutte pour la vie et la mort étant, en ces conditions, tout autant inéluctable. Bien que les dérives d'une telle naturalisation des territoires politiques semblent appartenir à une histoire désormais révolue, nous assistons aujourd'hui à un grand retour du référent national, surtout dans les espaces où affluent les populations en déplacement. Une attention redoublée à ce phénomène doit, donc, être de mise.

Néo-racisme

Dans ce que Balibar qualifie de « néo-racisme », deux éléments méritent à notre sens d'être relevés en raison du rapport qu'ils entretiennent avec le problème de la subjectivation à partir des espaces concrets. Premièrement, le fait que dans ces formes émergentes de racisme, la clôture des frontières est un thème absolument central qui est considéré comme un impératif par toute politique qui respecte une histoire et une culture nationales. L'acharnement avec lequel les partis d'extrême droite et un nombre croissant de groupuscules racistes se mettent à défendre l'idée d'une nécessité d'interdire le franchissement des frontières nationales reste incompréhensible tant qu'on ne le rattache pas au « fantasme de prophylaxie » et au sentiment d'un risque d'asphyxie au sein de son propre territoire[770]. En effet, même lorsque l'on recourt à des arguments économiques, tels que le coût élevé de l'accueil des populations étrangères, la pénurie de travail pour les personnes originaires du pays (« ils nous volent le travail »), l'impossibilité à gérer un si grand nombre de personnes en termes d'aides ou de logements sociaux, c'est finalement le sentiment d'urgence de la préservation de soi comme membre d'une espèce menacée qui prime. Pour preuve, le fait que, face aux chiffres montrant que ces populations servent une économie nationale plus qu'ils ne la desservent, la conviction que l'on est « en danger » se maintient. Foucault s'était intéressé au glissement sémantique du concept de race,

770 Ibidem, p. 28.

initialement rattaché à des éléments comme la religion ou à la langue et qui a débouché à la fin du 19ème siècle sur l'apparition d'un racisme à caractère biologique. Le thème de la pureté ethnique d'une population donnée a rencontré une modulation dans la manière dont le pouvoir de l'État s'exerçait. Celui-ci a été peu à peu amené à gérer la présence des populations étrangères sur le territoire comme s'il s'agissait d'un « virus » en train de « s'infiltrer », de « se propager » et de « contagionner », qui justifie que l'on considère ensemble l'émergence de la biopolitique et d'un racisme d'État[771]. Avec le « néo-racisme », nous assistons à un nouveau glissement sémantique : s'il semble y avoir abandon du référent biologique de la race, celui-ci se trouve en réalité déplacé vers des composantes à nouveau « culturelles ». Balibar décrit cette nouvelle situation comme celle d'un « racisme sans race », qui compte avec une véritable opération d'autocamouflage de la part des racistes grâce à l'utilisation de catégories sociologiques susceptibles de contourner la référence biologique, telle celle d'« immigration ». En imaginant la nation dotée d'une base ethnique stable et homogène, ce néo-racisme rend possible la démultiplication de discours arguant de l' incompatibilité naturelle de cultures différentes. Ainsi, il faut se garder de tout mélange et, si « toutes les cultures se valent » en ceci qu'elles ont toutes des spécificités dans la manière d'organiser la vie des individus et celle des groupes, il faut que celles-ci soient rattachées à des territoires géopolitiques. Finalement, la meilleure manière de gérer cette diversité culturelle serait de faire que « chacun reste chez soi » (sans, bien évidemment, se préoccuper de savoir comment une telle chose est possible). Ainsi, c'est le comportement raciste que l'on naturalise, l'agressivité des racistes étant due à la nécessité de devoir partager le même espace avec ceux qui les menacent[772].

Le deuxième trait important du néo-racisme est qu'il vient acter l'impossibilité de maintenir le discours universaliste qui a historiquement régi la manière dont l'Occident a pensé et conçu sa relation aux autres cultures. Depuis les Lumières, ce discours a fourni à la bourgeoisie les clés pour la construction, à un niveau d'emblée global, d'un « monde idéologique commun aux exploiteurs et aux exploités » permettant de faire l'économie d'une réflexion approfondie sur les différences factuelles entre races, cultures, classes, et ses nécessaires conséquences sur les politiques publiques d'un territoire donné[773]. Avec le

771 Michel FOUCAULT, « Cours du 21 janvier 1976 », in « *Il faut défendre la société ». Cours au Collège de France (1975-1976),* Paris, Seuil, coll. « Hautes Études », 1997.

772 C'est ce que Pierre-André TAGUIEFF, cité par Balibar, nomme le « racisme différentialiste des cultures », *in* Étienne Balibar, Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Classe. Les identités ambiguës*, *op. cit.*, p. 33. Balibar se réfère en note de bas de page à un article de Taguieff (« Les présuppositions définitionnelles d'un indéfinissable : le racisme », in *Mots*, n° 8, mars 1984, p. 71-107), mais rappelle en fin de chapitre (p. 41) qu'une plus ample analyse du problème du racisme est menée par TAGUIEFF dans l'ouvrage *La Force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*, Éditions La Découverte, Paris, 1988.

773 Étienne BALIBAR, Immanuel WALLERSTEIN, *Race, Nation, Classe. Les identités ambiguës*, *op. cit.*,

néo-racisme, ce discours universaliste, que l'on peut qualifier de faux, devient caduc. Sa politique assimilationniste, qui évaluait les cultures à leur capacité à s'intégrer dans celle du pays d'accueil, et donc à s'annihiler comme différence, misait encore sur la possibilité de parvenir à effectuer la synthèse des différences culturelles sur son propre territoire politique. Or, que derrière l'Homme universel se cachait l'homme occidental – cet homme ayant une race et une culture singulières ainsi qu'une une histoire bien particulière – a été suffisamment mis au jour par l'ensemble des savoirs produits par celles et ceux qui ne se reconnaissaient pas dans ce discours universaliste et subissaient quotidiennement des différences de traitement[774]. Les « patries des Droits de l'Homme », leurs missions « civilisationnelles » ont été pour ainsi dire démasquées : elles cessent dès lors de prétendre à cette synthèse mais sans penser à des solutions qui donneraient le change, pour répondre à la recomposition sociologique ayant lieu sur leurs territoires. Cette attitude laisse les individus et les groupes qui sont identifiés comme n'appartenant pas à la Nation à la merci du déchaînement des animosités les plus brutales.

Re-sémiotisations polyphoniques et programme intersectionnel

Ces nouvelles formes de racisme gagnent en force sur le terrain d'une subjectivation collective basée sur l'identification à une communauté liée de manière prétendument naturelle à un sol natal, par opposition donc à des communautés qui viennent envahir cet espace. Dans ces conditions, la manière dont les minorités présentes sur un territoire qui n'est pas le leur essaient de recréer des « territoires existentiels » se mesure à l'importance de garder leurs traits spécifiques, de maintenir leurs différences culturelles et, puisque toute assimilation est devenue impossible, d'enfin réussir à valoriser ces différences. Leur position dans un agencement nationaliste et raciste nous donne définitivement les moyens d'analyser la référence au Natal deleuzo-guattarien d'une toute autre manière. Cependant, nous ne pensons pas que cette différence de traitement soit sans conditions. En effet, la manière dont les minorités investissent leurs vecteurs de subjectivation peut parfaitement se passer d'une « *ouverture hétérogénétique* » que nous avons analysée au chapitre 3 à la faveur des subjectivation techniques, et d'*une identité qui ne serait que performative* que nous avons défendue avec Hall au chapitre 4 à propos des mécanismes d'identification propres aux agencements énonciatifs du web expressiviste. Afin que l'identité ne se

p. 12.

774 Sur ce point, voir notamment le débat qui oppose Margaret MEAD et James BALDWIN dans *Le Racisme en question* (Paris, Calmann-Lévy, 1972) sur lequel Pierre-André TAGUIEFF revient dans l'article « Comment peut-on être anti-raciste ? », *Esprit*, mars-avril 1993, p. 36-48.

transforme pas en piège dans le cadre d'une micropolitique efficace, les pratiques sémiotiques des minorités doivent être traversées de part en part par un devenir-minoritaire. Nous proposons deux outils théorico-pratiques pour distinguer un processus émancipateur de subjectivation et un processus rétrograde d'identification close.

Le premier est la re-sémiotisation. Une reproduction telle quelle des codes sociaux et culturels traditionnels est à proscrire. Seule une réélaboration expressive oeuvrant à un décodage peut être en effet la marque de la *création d'un territoire existentiel.* Ainsi, on peut constater des déplacements importants dans la manière dont un élément territorial est re-sémiotisé – le port du voile peut passer, par exemple, d'une valeur religieuse dans le pays d'origine à une valeur territoriale qui n'exprimerait rien d'autre que l'appartenance à une culture arabe et musulmane dans le pays d'accueil. Il ne s'agit pas du tout d'un symbole mais d'une « pancarte sémiotique » dont l'importance se mesure à sa capacité à condenser des éléments épars, si elle maintient en vue une subjectivation nouvelle. Le deuxième est la « polyphonie ». Les pratiques singularisantes doivent pouvoir coexister sur un sol non pas au nom de la coexistence des identités culturelles closes, comme le voudrait le racisme différentialiste, mais au nom d'une hétérogénéité de la subjectivation. Elles fournissent des éléments nouveaux aux « subjectivations polyphoniques ». Ce thème, élaboré par Guattari dans *Chaosmose* (1992) en référence à Mikhaïl Bakhtine, consiste à penser la production de subjectivité, et donc la création d'un territoire existentiel, comme une opération foncièrement multiplicatrice de connexions qui empêche la clôture au sein d'une identité (que cette dernière soit celle d'un individu ou d'un groupe). Si l'on se réfère à l'expérience sociale qu'a été la clinique de La Borde, la création de groupes de travail avec le personnel soignant, les médecins, les patients, devait compter avec la constante dissolution de ces mêmes groupes, non pas parce qu'ils ne fonctionnaient pas mais, au contraire, parce qu'ils fonctionnaient trop bien : dès que les éléments pour une prise de consistance subjective étaient réunis, le risque était celui d'une cooptation imaginaire qui finirait par clore le groupe dans les solutions qu'ils avaient trouvés et dans leur capacité à poser les problèmes. La « psychothérapie institutionnelle » consistait à permettre une recomposition permanente des groupes par le déploiement de stratégies, telle que la mise en place de clubs toujours nouveaux fonctionnant comme des opérateurs anti-cloisonnement. De la même manière, si l'auto-ségrégation des groupes racisés semble faire figure de clôture, celle-ci n'est en réalité de mise que lorsque ces groupes se confrontent dans leur cohabitation au sein d'un espace national à des territoires existentiels collectifs identitaires. Au contraire, dès que sont créées les conditions pour une coexistence des diversités débarrassées de la paranoïa de la menace d'extinction, ces

groupes tendent à se décloisonner, inscrits comme ils le sont déjà sur des lignes de transcodage et de décodage du fait de leur déracinement géographique. Se développe ce que Bakhtine nomme le « dialogisme », à savoir non seulement une cohabitation mais également la possibilité d'emprunts constants d'éléments les uns par rapport aux autres en vue de processus de subjectivation qui visent la création de nouveaux modes de vie.

Nous avons tendance à sous-évaluer la manière dont les corps viennent se heurter les uns aux autres dans l'espace pour peu qu'ils aient trouvé des voies de subjectivation divergentes. La visibilité de certaines pancartes sémiotiques choque, en même temps qu'il faut qu'on accepte sans mot dire celles des propriétaires de l'espace où l'on vit, comme si nous étions locataires permanents de ce même espace. Il y a certains corps que l'on décrète inadmissibles dans l'espace public de la ville, des corps que l'on exclut par n'importe quel moyen de l'espace ethnico-national (par exemple, en se rendant dans les Alpes en hélicoptère ou en louant un navire pour surveiller le bon fonctionnement de la Police maritime aux frontières ou encore en évinçant physiquement des travailleurs des serres de tomates en raison de la couleur de leur peau[775]). Des femmes, des homosexuel.le.s, des transsexuel.le.s, des noir.e.s, tentent de se construire sur des terrains encore inexplorés, revendiquant le droit aux nuits sans peur. Partout des subjectivités devant créer des territoires, et pour cela des subjectivités en danger. Par-delà le cas des exclus du processus de subjectivation nationaliste, il existe en effet tout un pan de corps-marges et de »corps-limites qui non seulement ont été historiquement défavorisés, délaissés et qui continuent à faire les frais d'une société littéralement cacophonique, là où la polyphonie devrait être envisagée, une fois pour toute, comme un vrai projet politique.

775 Nous nous référons au groupuscule d'extrême droite « Génération Identitaire », auteur d'une action anti-migrants dite de « patrouille » sur le col de l'Échelle (Hautes-Alpes), près de Briançon, en avril 2018 ; au même groupe, qui a loué le navire C-Star et que la police Frontex a laissé faire ; aux assassinats ayant lieu en Italie dans les semaines qui suivent la nomination de Matteo Salvini comme Ministre de l'Intérieur, comme celui de Sacko Soumayla, jeune métayer malien et militant syndicaliste, tué par quatre coup de fusils, à l'âge de 29 ans, le 2 juin 2018.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Convergence des lignes de fuite ou convergence des luttes ?

> Qui tombe amoureux de son propre objet d'analyse, pour pouvoir reproduire les rôles acquis dans cette société, abandonne la militance et passe au camp ennemi. Il ne vaut même pas la peine de crier à la trahison ; il s'agit tout simplement d'incapacité à rompre la séparation avec sa propre condition. Il a choisi le chemin individuel, et il mourra tout seul. Ce qui distingue le militant est la haine envers ce qu'il étudie. Le militant a besoin de haine pour produire du savoir.
> Gigi Roggero, « Par delà opéraïsme et post-opéraïsme »

C1. Bilan de parcours : culture visuelle, création de soi et *big data*

Nous sommes partis d'une interrogation sur le rôle que jouent les images dans les opérations du capitalisme depuis son tournant néolibéral, et en particulier celles ayant trait à la mise en place d'une nouvelle rationalité dans la manière de gouverner les subjectivités. Tout au long de ces pages, nous nous sommes efforcés de répondre à cette interrogation en informant divers plans d'analyse. Il a tout d'abord été question de fournir les éléments de compréhension des mécanismes visuels qui réalisent la prétention du capitalisme à s'ériger en principe d'organisation sociale, avec l'objectif dernier de faire du marché le projet existentiel de tout un chacun. Les études qui constituent le cadre à partir duquel nous avons pensé les phénomènes socio-économiques des dernières quarante années (Foucault, 1979 ; Dardot et Laval, 2009 ; Haber, 2013 ; Lazzarato, 2010 et 2015) insistent sur la centralité de la subjectivité, en prolongement d'une conception anthropologique plus globale, celle de « l'homme économique » opérant un calcul minutieux et permanent en vue de maximiser son intérêt (Laval, 2007). Mais alors même que le lien entre façonnement de la subjectivité et images semble aller de soi depuis l'émergence de l'industrie culturelle, thématisé qu'il est par Adorno, Horkheimer,

Benjamin et Guattari, les images sont un vecteur largement sous-déterminé dans les études de l'ultrasubjectivation. Seule exception, le chapitre « De la critique de l'argent à la critique du consumérisme. Les avatars néocapitalistes du "fétichisme de la marchandise" » de *Penser le néocapitalisme*, où Haber esquisse des pistes pour cibler l'élargissement qui se produit dans la phase actuelle du capitalisme d'un « fétichisme de la marchandise » déclenché par le système des objets, à un fétichisme « réflexif », faisant de la subjectivité consumériste une marchandise à son tour. De la publicité aux médias de masse en passant par Hollywood, ce qui est en jeu c'est « la mise en scène obsédante des formes de vie entièrement vouées à la consommation et à la commercialisation sans réserve (y compris de soi) »[776]. Dans la première partie de ce travail, nous avons tâché de montrer que la fabrique du sujet néolibéral gagnait en effet à être envisagée sous l'angle de la culture visuelle, mais qu'il fallait pour ce faire procéder à une étude approfondie des modalités opératoires au soubassement de ce nouveau fétichisme. Nous avons ainsi défendu l'hypothèse que la fabrique du sujet devait tout d'abord passer par une enrégimentation de la vision (chapitre 1). En nous appuyant sur la littérature existante à propos du capitalisme industriel (Crary, 1990 ; Beller, 2006), nous avons mis en évidence que l'information des cadres perceptifs est une opération elle-même invisible mais d'autant plus efficace pour la structuration de la subjectivité dans le contexte néolibéral. Les caractéristiques de la visualité contemporaine (technicité et vitesse de l'acte visuel) et les principaux « complexes de la visualité » (le spectaculaire et la peopolisation) *font voir* les opérations du capital qui sont taillées à même le corps percevant. L'œil ne fait pas que consommer les signes des fantasmagories marchandes, pris au piège d'une « illusion d'optique » comme le pensait Marx. Il s'adapte à la vitesse du flux d'informations, apprend à répondre activement aux sollicitations perceptuelles, chasse la fatigue et le sommeil, est mis à contribution pour sa capacité à visualiser et à évaluer, bref, il est un élément dynamique de l'exigence de performance qui grève désormais sur la subjectivité.

C'est seulement une fois mis en lumière cet impensé de la culture visuelle, que nous avons pu nous atteler aux mécanismes sémiotiques que le capitalisme actionne au moyen des images (chapitre 2). Ce deuxième aspect est sans doute le moins négligé dans la littérature sur le capitalisme : tant les francfortiens avec la critique des « standards » du cinéma, que Deleuze avec le thème du « cliché » et Guattari avec l'analyse des médias ont souligné la *performativité des images* pour la production de la subjectivité que l'on nomme assujettissement, par laquelle la subjectivité répond à l'interpellation qui lui est faite au moyen des images. A partir de la lecture de ces textes, notre ambition a été d'une part,

776 Stéphane HABER, *Penser le néocapitalisme. Vie, capital et aliénation*, *op. cit.*, p. 262.

d'expliciter les mécanismes psychologiques qui se mettent en branle chez celle ou celui qui est confronté.e à ces images, assurant la réussite de la production subjective normative ; d'autre part, de saisir cette réussite à l'aune du puissant dispositif mass-médiatique par lequel ces images circulent, qui innerve de manière continue la perception et les imaginaires et n'autorise aucune image *autre* du fait du monopole de la production des signes signifiants qu'il s'arroge. Or, si nous avons insisté aussi lourdement sur l'assujettissement, c'est que nous pensons qu'il ne s'agit nullement d'une opération rendue caduque par l'émergence des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Outre que la télévision est un phénomène social encore largement dominant à la fois auprès des couches populaires et en de nombreux pays du monde, il serait faux de croire que l'assujettissement sert seulement à désigner la posture passive devant les puissantes fantasmagories subjectives, la subjectivité absorbant les modèles esthétiques et les modes de vie correspondants presque « à son corps défendant ». Dans la mesure où les pratiques socio-numériques contemporaines se définissent largement par l'image (et en particulier par l'image de soi), il est aisé de constater que *l'assujettissement est prolongé par l'ultrasubjectivation.* Informée dans un premier temps par une palette subjective normative, la subjectivité a fait sien l'impératif d'une existence tournée vers la jouissance qui lui est offerte par la possession d'objets, par la réalisation d'expériences et par l'acquisition d'une certaine apparence physique, tous éléments relevant du système des marchandises (on peut acheter des produits, mais aussi faire un voyage, aller à un concert ou encore procéder à une intervention de Botox). À la question « Comment voir le capital ? » que posait Susan Buck-Morss, nous pouvons ainsi répondre que dans les contexte néolibéral il n'est plus besoin d'aller chercher du côté des graphiques et des courbes de l'économie [777] : en effet, *toutes les images* rentrent désormais dans une logique de valorisation de soi et de son existence qui se plie *de plein gré* aux lois du capital.

Rendre compte d'un modèle dominant, instruisant la vision et offusquant le rapport à soi par interposition de modèles subjectifs « prêts à porter », nous a permis de montrer en quel sens, et surtout dans quelle mesure, les images ont une fonction performative. Mais il a été tout autant question de montrer que la réussite de ce modèle n'est en aucun cas totale ou définitive. Les procédés sémiotiques utilisés pour la construction d'une subjectivité répondant positivement aux lois du marché, de la concurrence et de la performance ne fonctionnent en effet jamais parfaitement. L'interpellation peut s'avérer défaillante et ce, même lorsqu'elle est prise en charge par des images qui circulent en flux

777 Susan BUCK-MORSS, *Voir le capital*, *op. cit.*, p. 147 et p.193.

continus dans les dispositifs mass-médiatiques. La reconnaissance de soi dans les images-clichés peut laisser place à l'identification des clichés, et donc à leur mise à distance. La puissance performative des images peut enfin être détournée au profit d'une construction de soi alternative, au sens fort d'une alternative au capitalisme. Il nous a semblé qu'une enquête de terrain eut été nécessaire à l'étude des manières d'esquiver ou de rester imperméable aux opérations assujettissantes depuis une posture non anticapitaliste. Le guide nous en est fourni par Stuart Hall, dans l'article fondateur « Codage/décodage ». Hall y montre la possibilité d'une non-correspondance entre le codage d'une information télévisuelle par les instances de production du sens et son décodage par le téléspectateur lambda, ainsi que la possibilité d'établir une typologie de décodages (hégémonique, négocié ou oppositionnel) pouvant servir à mener une enquête empirique. Pour des raisons liées aux méthodes d'enquête qui étaient pour nous disponibles (auxquelles s'ajoutent des raisons plus directement politiques), nous nous sommes focalisés sur les failles de ce modèle dominant lorsqu'elles sont provoquées de manière assumée par les agents sociaux qui contestent l'ordre régi par l'assignation subjective. La seconde partie de notre travail a ainsi posé le problème de la résistance à la rationalité néolibérale, à laquelle nous avons répondu en retraçant l'histoire des luttes pour la visibilité et des luttes pour la représentation menées par les minorités politiques depuis la démocratisation des outils de la production imagétique dans les années 1970 jusqu'aux années 2010.

Saisir la manière dont les technologies de la vidéo et du numérique se sont peu à peu affirmées dans les pratiques ordinaires non-professionnelles nous a paru un préalable indispensable à la compréhension du basculement vers une libre subjectivation. Nous avons voulu montrer que la technique a un statut particulier à l'âge contemporain en raison d'un continuum organico-technique qui interdit toute césure ontologique, et qu'elle constitue à ce titre l'un des principaux vecteurs de subjectivation (chapitre 5). La miniaturisation, l'ergonomie, l'accessibilité et la facilité du maniement des outils ont favorisé une très grande diversité d'usages. Par-delà toute ambiguïté originaire - il s'agit en effet d'outils du capital, des modes de vie non soumis à la logique marchande ont pu émerger du fait des usages collectifs de la vidéo et de la collaboration intellectuelle qui s'est cristallisée autour de la conception des outils du numérique. Des débats sur l'éthique désintéressée du partage, la libre circulation des savoirs et même sur la gratuité ont animé les cercles des hackers de la côte ouest des États-Unis au début des années 1970, en même temps que les féministes et les minorités ethniques apprenaient à maîtriser les caméras et les outils de montage afin de mieux négocier les modalités énonciatives de leur image grâce à un investissement de l'art-vidéo, à l'invention de la vidéo militante et à la

mise en place de projets communautaires de télévision locale. L'effervescence de ce moment historique, associé au mouvement contre-culturel, ne s'est jamais tout à fait tarie dans les décennies qui ont suivi. Son maintien a toutefois exigé une réinvention permanente des pratiques collaboratives et surtout une prise de position ouvertement anticapitaliste de la part des agents sociaux impliqués. Le problème qui se tapit derrière cette exigence est qu'*il n'y a pas de procédé de subjectivation qui soit exempt d'une possible contamination par la logique subjective néoliberale*. Comme nous avons souhaité le montrer à partir de l'altermondialisme, du cyberféminisme, de l'afrofuturisme et du web expressif, il ne suffit certes pas de s'emparer d'une caméra, d'un ordinateur et de maîtriser la production sémiotique pour mettre en place une subjectivation qui puisse être dite libre des opérations de rénovation subjective dont le capitalisme a besoin. Il faut encore qu'elle soit animée par le refus de faire de celui-ci la forme et la matière des rapports sociaux, le refus de le naturaliser, d'accepter qu'il soit l'unique manière d'être au monde, de se rapporter aux autres, à l'environnement et à soi-même. Raison pour laquelle, après avoir analysé quelques contre-dispositifs des arts visuels, nous avons exclu le cinéma et l'art-vidéo comme des candidats crédibles au renouveau de la subjectivation résistante et préféré consacrer notre étude aux cas de subjectivation pour lesquels la réappropriation à la fois technologique et sémiotique a signifié la chance de prendre une revanche sur l'assujettissement, d'affirmer la possibilité de « vies autres » (Foucault).

La fabrique de ces « nouveaux paradigmes esthétiques » tend à absorber les forces de l'art pour les projeter dans la construction d'une pratique subjective collective qui prend le nom de micropolitique (Guattari). Afin d'offrir des éléments de compréhension de la dimension politique de celle-ci, nous avons procédé à l'analyse de quelques cas concrets de « vidéopoïèse » (Pasquinelli), en montrant que les images performatives d'une subjectivité qui résiste au capitalisme ne sont pas celles qui en dénoncent les méfaits par le dévoilement des aspects de la réalité sociale et économique sciemment tenus dans l'ombre. Aux images de beauté, de santé et de jouissance porteuses de modèles subjectifs valorisables du point de vue du capital, qui circulent tant dans les médias de masse (assujettissement) que dans les réseaux sociaux (ultrasubjectivation), s'opposent les images de la misère sociale, de la catastrophe écologique, de l'épuisement des forces vitales qui constituent une autre manière, tout aussi valide, de « voir le capital ». Les films de Wang Bing sur les conditions du sous-prolétariat en Chine ou les reportages de Sebastiao Salgado sur le Sahel, les mines au Brésil et la déforestation de l'Amazonie, témoignent de l'exigence de montrer ce qu'on cache pour être l'aspect non désirable du capital. Mais la micropolitique emprunte décidément d'autres chemins, et au besoin en invente des

nouveaux : les images de la vidéopoïèse sont politiques en ceci qu'elles recherchent une construction *affirmative de la subjectivité* et la création d'une *culture minoritaire*. Nous avons défendu l'idée que les processus de subjectivation minoritaires – parce qu'ils sont portés par des subjectivités non conformes aux lois de valorisation, ont pu plus facilement que d'autres renverser la logique assignative de l'assujettissement capitalistique, voire choisir un autre point de départ, contestant qu'il ne puisse y avoir de subjectivation « indépendante d'un ordre établi d'assujettissement (MP, 101) » (chapitre 4). Les usages de la vidéo et des réseaux sociaux ont permis d'esquisser les traits de modes de vie situés en dehors du patriarcat, du sexisme, du racisme, et en amont la réappropriation de la production désirante grâce aux mécanismes psychologiques de l'identification et de la construction de nouvelles « communautés imaginées » (Anderson, 1983 ; Castells, 1999 ; Appadurai, 2005). Nous avons avancé l'hypothèse qu'il est possible de comprendre ces pratiques visuelles comme relevant de l'*iconographie politique,* même si contrairement à l'iconographie politique en son sens propre – à savoir la mise en images de ce qui est politique au sens de macropolitique[778], elles adoptent les voies obliques de l'art et les sujets obliques de l'identité.

Le refus de l'assignation au nom d'une libre création de soi s'accompagne du refus de la connivence avec le modèle politico-social régi par la loi du marché, qui passe par le rejet de l'esthétisation. C'est un aspect que nous n'avons pas affronté comme tel mais qui mériterait d'être creusé : à partir des thèses de Lipovetsky sur l'hypermodernité datée des années 1990[779], on peut affirmer que l'esthétisation est un marqueur non ambigu de l'ultrasubjectivation capitaliste. La mise en scène de soi, de sa vie ou du plat que l'on s'apprête à manger, que l'on enregistre promptement à l'aide d'outils de production imagétique toujours à portée de main, ou encore l'utilisation des réseaux sociaux tels que *Pintarest* et *Instagram* pour la constitution de *moodboards*[780], sont des pratiques qui vont bien au-delà du simple « placement de produit », en ce qu'elles transforment la vie en une source capitalisable *une fois qu'elle est rendue à une joliesse forcée* au moyen des nombreux filtres et outils de recadrage dont tous les appareils mobiles sont désormais munis. Fait

778 On appelle « iconographie politique » la mise en images du politique, telle le couronnement du roi, le soulèvement ou l'émeute, ainsi que l'étude de ces images. Maxime BOIDY a été responsable d'un séminaire au Labex Arts h2h de l'Université Vincennes-Saint-Denis entre 2016 et 2019, qui a permis une meilleure diffusion des thèmes et des enjeux de ce champ disciplinaire. Voir Christian JOSCHKE, « À quoi sert l'iconographie politique ? », *Perspective*, n°1, 2012, pp. 187-192 ; Carlo GINZBURG, *Peur, révérence, terreur : quatre essais d'iconographie politique*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

779 Gilles LIPOVETSKY et Jean SERROY, *L'Esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, coll. « Hors série Connaissance », Paris, Gallimard, 2013.

780 Le *Moodboard*, littéralement « tableau d'humeur », est un espace numérique qui permet la collecte d'images qui présentent ses sources d'inspiration (décoration, nourriture, matériaux).

qui est remarquable : alors que dans le capitalisme industriel et marchand le maniement d'images (sémiocapitalisme) visait à inspirer le désir de la consommation des objets, c'est désormais l'image elle-même qui devient l'objet de consommation. Comme le suggère l'essayiste Susan Sontag dans son essai sur la photographie, « le besoin de voir la réalité confirmée et le vécu exalté par des photos constitue un *mode de consommation esthétique* dont personne aujourd'hui ne saurait se passer »[781], ainsi qu'on pourrait facilement le démontrer en réalisant une étude qui quantifie le temps passé quotidiennement à voir défiler les images sur les murs d'*Instagram* ou de *Tiktok*. Tout cela semble certes très distant des vidéopoïèses menées par les minorités politiques, surtout lorsqu'elles possèdent une dimension collective. Et toutefois le risque d'une esthétisation des paradigmes esthétiques guette toujours, menaçant de transformer la portée politique des opérations constructives d'une culture féministe, queer, noire en un vœu pieux, si ce n'est en riche matériau pour le renouvellement de la subjectivité capitalistique. L'essai « Notes on camp » de la même Sontag nous en fournit un brillant exemple : alors que la communauté queer new-yorkaise des années 1960 s'adonnait au plaisir politique de la pose affectée (*camp*) en tant que pratique hyperesthétisante moqueuse et ironique de l'esthétisation, voilà que « prendre la pose » devient un leitmotiv visuel hégémonique[782].

La troisième partie de ce travail a conséquemment essayé de relever le défi de répertorier les problèmes relatifs à la capture des subjectivités et des cultures minoritaires par le capitalisme, capture qui se présente d'emblée comme multiple, non reconductible au schéma simpliste d'absorption de la créativité des subjectivités par les grandes entreprises. Afin d'en saisir les principales dimensions, nous nous sommes penchés sur les mutations qui se sont produites à partir des années 1970 dans les modes de valorisation du capital, dans un contexte de crise économique généralisé qui a fait le lit aux prescriptions néolibérales des économistes de l'Ecole de Chicago à l'adresse du FMI et de la Banque mondiale. Nous avons tout d'abord montré, en partant d'un postulat schumpéterien, qu'en dépit de l'existence d'un débat parmi les économistes sur le rôle joué par les nouvelles technologies pour amorcer une sortie de crise (le « paradoxe de Solow »), les nouvelles technologies se présentent comme une pièce fondamentale à la mise en place d'une nouvelle économie informationnelle qui à la fois restructure les modes d'organisation de la production industrielle, rend possible les phénomènes de filiales et de sous-traitance au socle de la mondialisation, crée une nouvelle industrie du

781 Susan SONTAG, « La caverne de Platon », *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois, 2008 (1973), p. 43.
782 Susan SONTAG, *Notes on camp,* New York, Penguin Group, 2018 (1964).

contenu et une nouveau marché du logiciel, et débouche enfin sur de nouveaux modèles d'affaire - parmi lesquels nous avons exploré le modèle de la mise en relation entre usagers (« ubérisation ») et celui de la collecte des données (*big data*). C'est l'ensemble de ces mutations qui débouche sur le phénomène de reconstitution de géants économiques, alors qu'on les disait condamnés à disparaître par la démultiplication des microentreprises (*start-ups*) au moment de l'émergence des technologies du numérique. Nous avons repris les principales conclusions tirées à la fois par Durand et par Negri/Hardt à partir de l'observation consternée de ce nouvel état des choses, quant à une espèce de retour aux formations historico-politiques de l'« Empire » et du « féodalisme ». Et puisque le pouvoir d'une formation impériale organise la production matérielle en l'absence de toute codification du travail, par une opération généralisée de *prélèvement*, nous avons jugé pertinent de mettre au jour la manière dont la nouvelle économie informationnelle « impériale » mettait à profit pour générer des profits l'activité des subjectivités. Pour ce faire, nous avons exhumé les principales propositions théoriques du « Fragment sur les machines » de Marx telles qu'elles ont été lues à la lumière du concept de « capitalisme cognitif » par les post-opéraïstes et de celui d'« asservissement machinique » par Deleuze et Guattari. Ce texte, rédigé en référence aux mutations technologiques de son époque – le passage de la Manufacture à la Grande Industrie par l'automatisation, éclaire le basculement qui se produit sous l'impulsion des nouvelles technologies à l'époque contemporaine. La nouvelle « composition organique du capital » réitère les principales conclusions du Fragment - à savoir, d'une part, l'importance du capital fixe (les machines) pour une valorisation maximale du capital, réduisant la perte de temps et d'énergie grâce à un fonctionnement par boucles rétroactives et à la présence constante des appareils numériques dans notre vie ; de l'autre, l'importance du capital variable (la subjectivité) qui rétroalimente par ses capacités d'intellection, de cognition et de résolution créative les machines cybernétiques. Il serait possible d'affirmer que par ce « modèle anthropique » (Marazzi), le nouveau capitalisme tend à *réunir dans le vivant les fonctions de capital fixe et de capital variable de telle manière que la contradiction entre forces productives et rapports de production se trouve résorbée*. Le projet du capitalisme peut devenir en ces conditions l'horizon ultime de l'existence humaine, puisqu'on ne pourrait lui vraiment résister qu'en se vouant soi-même à l'inactivité, qu'en renonçant à sa vitalité, à sa créativité et aux activités collaboratives qui peuvent nous relier à d'autres subjectivités.

L'opérativité et le succès de l'économie informationnelle sont des phénomènes si évidents qu'ils ne peuvent que remettre en question le récit enthousiaste à propos de l'émergence d'une « société de la connaissance » susceptible de soustraire les compétences,

les connaissances et la collaboration au capital qui les avait confisquées depuis l'âge de la Manufacture, pour les placer enfin en dehors de la trajectoire marchande. La naïveté de ce récit éclate au grand jour sitôt qu'on se penche sur l'histoire du logiciel, sur les tensions qui se sont immédiatement déclarées entre les informaticiens à propos de la définition du terme « libre » dans l'expression « logiciel libre », et surtout sur la trajectoire de quelques entreprises qui ont conduit à l'apparition des majeures licornes du 21ème siècle (*Microsoft* et *Apple* en tête). Non que les tentatives de construction d'un réseau de subjectivités solidaires et anticapitalistes soient absentes durant cette période, comme que nous avons tâché de le montrer avec le mouvement hacker, le zapatisme et les plateformes collaboratives et gratuites de type *Wikipédia*. Mais ces tentatives représentent des épisodes isolés et n'indiquent nullement une *tendance*. La facilité avec laquelle les start-ups de la Silicon Valley se sont emparées de l'arsenal d'idées élaboré par les tenants de la « société de la connaissance» (créativité, partage, horizontalité, participation et collaboration) doit en elle-même interroger. Elle laisse en effet penser qu'un climat favorable au capitalisme était, d'une certaine manière, déjà en place. La société post-industrielle n'est pas nécessairement anticapitaliste. En avançant l'hypothèse du microcapitalisme, nous avons voulu échapper à une vision unilatérale des mécanismes de capture capitaliste qui déresponsabilise les individus, et à l'idéalisme politique qui place ses espoirs dans la constitution d'un commun. Il n'y a pas lieu d'être idéaliste quant à une « réappropriation du capital fixe », qui pourrait être la nouvelle forme de résistance (Negri). D'une part, parce que la socialisation des processus de production, à savoir l'usage des nouvelles technologies, fait l'objet d'une injonction de la part du capital. D'autre part, parce que la participation des subjectivités aux réseaux peut procéder d'un désir de valorisation capitalistique de soi et de son existence. Le phénomène néolibéral d'ultrasubjectivation est à saisir au prisme de cette ambiguïté fondamentale d'être à la fois la poursuite « par d'autres moyens » de l'assujettissement, et la prise en charge de la construction de soi par la subjectivité au moyen d'une énonciation active – phénomène dont on n'est pas absous du seul fait qu'on fasse partie d'une minorité politique ou que l'on se conçoive comme une subjectivité anticapitaliste.

C2. Ouvertures problématiques et conclusions politiques

Après ce bref excursus qui a permis de baliser les principales étapes théoriques du parcours effectué par ce travail, il apparaît clairement que le problème de la performativité des images et de leur rôle dans le capitalisme néolibéral ne peut être envisagé sous l'angle

exclusif d'une discipline, mais qu'en aucun cas il ne peut se dispenser de recourir aux analyses de l'économie politique. Dans la mesure où le capitalisme se montre capable de réussir sa mue permanente afin de se perpétuer comme modèle en apparence viable, ce sont en effet ses mécanismes qui doivent sans cesse être explicités afin d'évaluer les actions supposées être efficaces du point de vue anticapitaliste. Alors qu'on pensait ébranler le capitalisme en élaborant un système des signes contestataire des significations dominantes sur lesquelles il s'est historiquement appuyé, c'est en effet ce même système de signes et la créativité nécessaire à la subjectivation qui deviennent les matériaux de son renouveau. Nous voudrions ainsi clore ce travail en évoquant deux pistes, l'une théorique et l'autre pratique, qui mériteraient à notre sens d'être creusées en vue d'une meilleure appréhension du capitalisme dans sa phase contemporaine.

A) Le microcapitalisme comme le principal relai du néocapitalisme

Depuis ses commencements, le capitalisme a été associé à des phénomènes néfastes pour le développement de l'individu, pour le maintien d'un lien social de qualité, pour la préservation des cultures, pour une existence solidaire et en général pour la vie sur la planète. Parmi la liste non exhaustive des dommages causés par ce mode d'organisation économique et social, nous pouvons citer l'exploitation des travailleurs, l'aliénation au travail, le creusement des inégalités, le délitement des solidarités, l'homogénéisation des modes de vie ou encore l'écocide. Afin d'occulter les aspects les plus menaçants de son fonctionnement, mais aussi parce que s'ouvre ainsi un champ infini de valorisations possibles, le capitalisme opère un investissement progressif des forces de la vie au long du 20ème siècle. Que ce soit par le développement des biotechnologies, de la pharmaceutique ou plus récemment de la chirurgie esthétique[783], par la mise au point de technologies de reconversion écologique (panneaux solaires, voitures électriques), par l'hypertrophie du secteur des services (notamment les branches de l'assurance maladie, de l'assurance vie et de l'épargne), ou par la promotion d'une subjectivité tournée vers l'épanouissement personnel, la santé, le sport et la beauté, nous avons aujourd'hui affaire à un capitalisme qui accompagne le mouvement de la vie, qui incite les forces vives subjectives au lieu de les quadriller, de les discipliner et de les contraindre. Haber parle à ce titre de *biocapitalisme* : alors que dans les écrits de Foucault, la biopolitique est présentée comme une affaire d'État, correspondant à la gestion de la santé publique, de l'hygiène ou de l'urbanisme, à la lumière des mutations qui se sont produites dans le

783 Paul B. PRECIADO, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Coll. « Points », Paris, Grasset, 2020.

contexte néolibéral par l'extension de la subsomption réelle des forces productives de l'usine à la vie, il faut identifier le biopouvoir avec le capitalisme. Or, il est à remarquer que cette extension n'est pas perçue comme dangereuse ni même comme préjudiciable. La transformation de la vie en un réservoir de marchandisations présentes et futures apparaît soit comme inéluctable soit comme souhaitable, dans une sorte de réactivation du mythe smithien de la « main invisible ». Comme si le capitalisme pouvait véritablement améliorer notre confort, augmenter la performance de certains secteurs clés comme celui de la santé, amplifier nos connaissances et favoriser la créativité, *sans que l'intérêt du profit ne vienne déployer sa force éminemment destructrice*. Le débat déclenché par la crise sanitaire du Covid à propos des possibles ingérences des laboratoires privés dans les préconisations en matière de vaccination, la mise en lumière de l'état déplorable de l'hôpital public en de nombreux pays européens, sans rien dire de la crise écologique comme conséquence directe du productivisme, ont récemment montré que le capitalisme et la vie appartiennent décidément à deux plans irréconciliables.

Nous pensons que la perception apaisée du capitalisme est le résultat du microcapitalisme en tant que parachèvement de l'ultrasubjectivation néolibérale. C'est parce qu'on répond à l'injonction de se muer en une entreprise par le *management* de ses comportements, de sa santé, de la justesse de son langage ou du choix intéressé de ses relations, c'est parce qu'on ne rechigne pas à opérer une autovalorisation permanente de soi par l'image, par le curriculum vitae ou par la liste des publications à son passif, c'est parce que les moyens de production et les matières premières sont dans le biocapitalisme à la portée de tout le monde, que le capitalisme cesse d'être envisagé comme quelque chose d'extérieur à soi et donc d'éventuellement nocif. Dans la mesure où cette logique microcapitaliste peut gagner le travail de la subjectivation, et en particulier en ce qui concerne l'investissement politique du corps et l'*empowerment* qui en découle, nous ne pouvons pas exclure par principe les minorités politiques de la création d'un environnement favorable au capitalisme. Dans ce travail de thèse, nous avons beaucoup insisté sur l'aspect assujettissant du capitalisme, le dépeignant comme une force agissant *du dehors* sur les subjectivités *et a fortiori sur les subjectivités minoritaires*, ne comprenant pas qu'une telle manière de l'envisager relevait d'un biais cognitif dû en grande partie à notre formation politique auprès de l'ultra-gauche extra-parlementaire. En emboîtant le pas aux critiques cinglantes des minorités ayant abandonné tout horizon intersectionnel en raison d'un désir d'assimilation à la société en tant que sujet de droit (le mariage gay) et en tant que sujet économique (management de la diversité, *pinkwashing*), à l'instar de celles réalisées par Bourcier dans *Inc.orporated* et par Puar dans *Homonationalisme*, nous

pensons que le lien entre minorités politiques et microcapitalisme est une piste qui mérite d'être explorée, qui pourrait s'appuyer sur une enquête empirique et une ethnographie digitale à partir de la mise en circulation des images de soi. Au-delà de la rectification d'un biais cognitif, l'intérêt de ce travail pourrait être de conduire à une critique du capitalisme plus radicale : à rien ne sert en effet de s'insurger contre les moulins à vent de l'assujettissement, de la discipline et du patron alors que l'oppression a changé de style ; nécessaire est au contraire une autocritique en tant que nous sommes des subjectivités prises dans les rets de l'ultrasubjectivation depuis toujours, du fait de notre existence historiquement située.

B) La nécessité de subordonner la différence à la contradiction

Au moment où nous rédigeons cette conclusion, les prises de parole de politiciens et de quelques chercheurs se multiplient à propos des dangers du « wokisme » pour la santé morale de la Nation, voire pour sa sécurité. Le mot, issu des mouvements de justice raciale états-uniens des années 1960 et revenu à l'ordre du jour à l'occasion de *Black Lives Matter* (2016), est employé dans la bouche de ses détracteurs pour décrire l'idéologie funeste qui a couvé durant les dix dernières années au sein de l'Université française et qui serait en train de sérieusement miner les bases du lien républicain par l'importance accordée aux identités minoritaires au prétexte de leur oppression. Le ridicule de cette situation, à deux doigts de rendre l'écriture inclusive responsable des actes terroristes, n'est évidemment pas à démontrer, qui dit la pauvreté intellectuelle de la plupart de personnes censées diriger la vie politique de millions d'hommes et de femmes, mais tout autant la résistance aux changements disciplinaires qui se produisent au sein de l'Université sous l'impulsion des *-studies,* qui menacent les pontifes par la remise en question de la légitimité de leur lieu de prise de parole (*lugar de fala*). La politique de la différence, attentive aux situations des corps, aux divers contextes de l'oppression, aux positions existentielles forcément particulières dès lors qu'on constate que manquent les représentations d'individus qui nous ressemblent à la télévision, au cinéma et au Parlement, a surgi d'une « philosophie de la différence » (Deleuze et Guattari, Fanon, Césaire) dont le grand mérite a été de dénoncer le prétendu universalisme de l'Homme en tant que sujet moral, en tant que sujet de droit et que sujet politique. La lecture de la lettre de démission que Césaire adresse à Thorez à la suite du rapport Khrouchtchev (1956), outre son antériorité sur les textes qui ont par la suite systématisé le problème, est à notre sens et de loin le plus convaincant sur la nécessité politique d'une singularisation

des subjectivités dans les nouvelles coordonnées du monde :

> Nous, hommes de couleur, en ce moment précis de l'évolution historique, avons, dans notre conscience, *pris possession de tout le champ de notre singularité* et que nous sommes prêts à assumer sur tous les plans et dans tous les domaines les responsabilités qui découlent de cette prise de conscience. Singularité de notre « situation dans le monde » qui ne se confond avec nulle autre. Singularité de nos problèmes qui ne se ramènent à nul autre problème. Singularité de notre histoire coupée de terribles avatars qui n'appartiennent qu'à elle. Singularité de notre culture que nous voulons vivre de manière de plus en plus réelle[784].

La condition de l'homme noir ne peut être assimilée à celle de l'ouvrier français, les luttes anticoloniales ne peuvent être considérées comme un fragment d'une lutte plus globale et englobante, *a fortiori* si c'est le fragment qu'on est prêt à lâcher avec le moins de difficulté - ainsi que l'a montré le vote du PCF en faveur des pleins pouvoirs du gouvernement français en Algérie. On ne peut continuer à prôner la marche de tous les peuples vers la Civilisation lorsqu'on est imbu à ce point d'ethnocentrisme, et on ne peut continuer à y croire lorsqu'on constate que l'assimilation à un modèle signifie dans les faits soumission et impossibilité de créer des voies et des alliances propres. L'importance de l'affirmation de la singularité de sa position dans le monde - en tant que homme noir, en tant que femme, en tant que femme arabe, en tant que noire lesbienne, en tant qu'arabe queer, etc. tient à une lecture des problèmes du monde contemporain et à un ensemble de solutions qui ne peuvent qu'avoir un ancrage régional, au sens propre et au sens figuré.

Mais l'importance de ce texte se mesure encore plus à la mise en garde, extrêmement lucide, du risque d'une impasse. Affirmer son droit à la différence, sa singularité dans la manière de poser les problèmes et de proposer des solutions depuis la position qui est la sienne, peut déboucher sur un aveuglement politique, qui n'est d'autre que l'incapacité à relier son oppression aux autres, l'absence de tout projet intersectionnel qui puisse clairement identifier le capitalisme comme dénominateur commun de toutes les oppressions. « Il y a deux manières de se perdre : par ségrégation murée dans le particulier ou par dilution dans l'"universel" », dit Césaire. Dans l'état actuel du monde, nous pensons que le particularisme des identités minoritaires n'est évidemment pas un problème eu égard à une unité factice de la Nation, mais l'est eu égard à l'exigence d'une convergence des luttes. Leur fragmentation est certes due à des facteurs multiples et souvent exogènes, mais les responsabilités des minorités sont absolument engagées. On peut avoir cédé aux chants de sirènes de l'inclusion à la Nation et de l'assimilation aux modèles subjectifs bourgeois, comme dans le cas de l'homonationalisme et du mariage gay, en assumant que le prix à payer pour cette inclusion est une posture excluante vis-à-

784 Aimé CESAIRE, *Lettre à Maurice Thorez*, Paris, Présence africaine, 1956.

vis d'autres minorités (ethniques car les arabes seraient tous homophobes, et de genre car les queer ne sont pas concerné.e.s par les mariage gay). On peut aussi avoir cédé aux charmes de la visibilité, en participant activement sur les réseaux sociaux et en éprouvant l'exigence d'une occupation constante du débat public, ce qui finit par faire épouser les impératifs de performance et d'autovalorisation qui siéent à l'ultrasubjectivation, et par faire oublier que la visibilité ne vaut qu'à l'horizon du dépassement du capitalisme. On peut ainsi également avoir cédé aux charmes du capitalisme lui-même, estimant qu'il est viable pour la minorité à laquelle on se sent appartenir, ce qui finit par créer une distance abyssale avec les minorités d'ici et d'ailleurs frappées de plein fouet par les catastrophes environnementales, la paupérisation voire la pauvreté. D'une manière moins grave enfin, on peut s'être renfermé dans son segment de lutte, en repoussant le moment de la convergence des luttes à un futur plus propice.

Mais la vérité du capitalisme refait surface, qui pulvérise l'illusion si longtemps entretenue de sa compatibilité avec la vie, et qui l'affiche de nouveau comme un système de déprédation et d'avilissement. La crise des subprimes de 2007-2008 a permis de mettre en lumière les bulles spéculatives de l'emprunt hypothécaire et celles de la finance qui lui sont corrélatives qui se sont créées au mépris des emprunteurs (souvent d'extraction modeste), confrontés avec brutalité à la perte de leur bien immobilier, pendant que les États s'employaient à recapitaliser les fonds perdus pour sauver le système interbancaire. Alors qu'au moment du Consensus de Washington les gouvernements pensaient pouvoir être sauvés par le capitalisme, avec cet épisode les gouvernements ouvrent le bal d'une série infinie d'interventions pour sauver le capitalisme de lui-même. Le modèle néolibéral de l'entrepreneur de soi s'effrite, l'ultrasubjectivation laisse place aux coups de bâtons. Si le phénomène d'un « capitalisme autoritaire » n'est pas nouveau, comme le montre le Chili de Pinochet, la Russie au sortir de l'URSS, la Chine ou la Turquie, il est à noter que c'est à présent au sein même des démocraties libérales qu'un tournant autoritaire a lieu. Le confirme le recours à des procédures législatives d'exception, comme ce fut le cas avec l'alinéa 49.3 de la Constitution lors d'approbation de la loi El Khomri (2016) et de la loi sur les retraites (2020) en France, ou avec l'article 96 du Règlement du Sénat en Italie, nommé la *tagliola*, lors de l'enterrement du projet de loi Ddl Zan en faveur des minorités de genre en 2021. Le confirment le poids du thème de la sécurité dans les débats publics, la diffusion de thèses réactionnaires, le délitement des formes de solidarité avec les migrants, et la répression policière, devenue si systématique qu'elle a fini par banaliser la violence et naturaliser le fait qu'une

manifestation se solde avec des gaz lacrymogènes et des flashballs. Selon Haber,

> Le devenir-réflexif du capitalisme n'a été, finalement, qu'une façon un peu originale, un peu excitante, de continuer sur la lancée d'une trajectoire longue et de plus en plus absurde, quelque chose comme un simple détour[785].

Si le moment de l'ultrasubjectivation néolibérale n'aura été qu'un détour largement responsable du climat d'acceptation du capitalisme, on peut alors du moins espérer que le retour à la vérité de son caractère foncièrement néfaste provoque une prise de conscience : la libre subjectivation et le droit à la différence ne sont pas des horizons politiques satisfaisants. Relativement à d'autres époques, et en particulier celle des grandes utopies sociales du 19ème siècle, nous éprouvons des sérieuses difficultés à imaginer les manières de mettre en place des sociétés anticapitalistes à une échelle macropolitique, tant on nous a fait douter qu'un autre modèle économique et social était dans les faits possible. Exiger un droit plus contraignant en matière environnementale et sociale, réécrire la Constitution, militer en faveur de la protection des données, sont en effet des actions qui pourraient après tout perpétuer le récit d'un capitalisme adouci. Mais, en dépit de ces difficultés, nous sommes persuadés qu'un premier pas vers la construction de ces sociétés est la convergence des luttes sous le drapeau de l'anticapitalisme, qui passe par le décloisonnement des subjectivités et une organisation transversale.
Les défis contemporains – et ceux, encore plus grands de l'écologie qui ne vont pas tarder à paraître, nous placent face à la nécessité d'une radicalisation de nos postures.

785 Stéphane HABER, *Penser le néocapitalisme*, *op. cit.*, pp. 239-240.

BIBLIOGRAPHIE

1. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

ADORNO, T. avec HORKHEIMER M., *La Dialectique de la Raison (Dialektik der Aufklärung),* Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1983.

_____ *Kulturindustrie : raison et mystification des masses* (trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz), Paris, Allia, 2012.

_____ avec BENJAMIN W., *Correspondance 1928-1940,* Paris, La Fabrique, 2002.

ALTHUSSER L., *Pour Marx*, Coll. « La Découverte / Poche », Paris, La Découverte, 2005 (1965).

_____*Positions*, Paris, Éditions Sociales, 1976.

_____*Sur la reproduction*, coll. « Actuel Marx Confrontations », Paris, PUF, 1995.

_____ avec BALIBAR E. ESTABLET R., MACHEREY P., et RANCIÈRE J., *Lire le capital*, Coll. « Quadrige », Paris, PUF, 1996.

_____« Du matérialisme aléatoire (1986) », *Multitudes*, 2005/2 (n° 21).

BENJAMIN W., « *Paris capitale du XIXè siècle* », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 (1935).

_____ « L' œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (deuxième version), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 (1939).

_____ « L'auteur comme producteur. Allocution à l'institut pour l'étude du fascisme à Paris, le 27 avril 1934 », dans *Essais sur Brecht,* « Hors collection », Paris, La Fabrique, 2003, p. 122-144.

_____« Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 (1939).

BERGSON H. *Matière et mémoire*, Puf, Paris, 8ème édition, 2008.

_____ *L'évolution créatrice*, Paris, Puf, Quadrige, 2001.

_____« La perception du changement », in *La pensée et le mouvant*, Coll. « Quadrige », Paris, PUF, 2003.

_____« L'effort intellectuel », *L'énergie spirituelle*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1922.

BOURDIEU P., *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

_____*Sur la télévision*, Paris, Raisons d'agir, 1996.

_____« Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », *Scolies*, n° 1, 1971, pp. 7-26.

_____ et WACQUANT L., « Sur les ruses de la raison impérialiste », *Actes de la recherche en sciences sociales,* vol. 121-122, mars 1998, pp. 109-118.

CLAUSEWITZ C., *De la guerre*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Arguments », 1955.

DELEUZE G. et GUATTARI F., *L'Anti-Oedipe, Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1972.

_____ *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1975.

_____ *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1980.

_____*Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1991.

DELEUZE G., *Nietzsche et la Philosophie,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1962.

_____ *Cinéma 1. L'image-mouvemen*t, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1983.

_____ *Cinéma 2. L'Image Temps*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1985.

_____ *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

_____ *Pourparlers 1972 - 1990*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

_____ *L'Île déserte et autres textes,* Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 2002.

_____ *Deux régimes de fous,* Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 2003.

DURKHEIM É., « Représentations individuelles et représentations collectives », *Revue de Métaphysique et de Morale*, tome VI, Paris, 1898.

FOUCAULT M., *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1963.

_____*L'Archélologie du savoir*, Collection Tel, Paris, Gallimard, 2008 (1969).

_____*Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

_____*Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

_____*Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

_____*Histoire de la sexualité 1. L'usage des plaisirs*, Tel, Gallimard, Paris, 1984.

_____*« Il faut défendre la société » (1975-1976)*, Paris, Gallimard, 1997.

_____*Sécurité, territoire, population (1977-1978)*, Paris, EHESS, Gallimard, Le Seuil, coll. « Hautes études », 2004.

_____ *Naissance de la biopolitique , (1978-1979)*, Paris, Le Seuil, coll. « Hautes études », 2004.

_____*Subjectivité et vérité (1980-1981)*, Paris, Seuil, coll. « Hautes études », 2014.

_____ « L'œil du pouvoir », in *Dits et écrits*, tome III, 1976-1979, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994.

_____« La vie des hommes infâmes », in *Dits et écrits*, tome III, 1976-1979, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994, pp. 237-253.

GUATTARI F., *L'inconscient machinique*, Paris, Éditions Recherches, 1979.

_____ *Les années d'hiver, 1980-1985,* Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

_____ *La Révolution moléculaire*, Paris, Les prairies ordinaires, 2017.

_____*Lignes de fuite, Pour un autre monde de possibles*, 1979 (posthume), La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, Coll. « Monde en cours », 2011.

_____*Qu'est-ce que l'écosophie ?*, 1985-1992 (posthume), Paris, Lignes, 2013.

_____ *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Galilée, 1989.

_____*Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

_____*Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.

_____ et Suely ROLNIK, *Micropolitiques*, Paris, Seuil, « Les Empêcheurs de penser en rond », 2007.

_____et NEGRI A., *Les nouveaux espaces de liberté,* Paris, Lignes, 2010.

_____« Vers une ère post-média », octobre 1990, *Chimères* n°28, 1996.

_____ « Écologie mentale. La passion des machines », *Terminal* n°55, repris par *Chimère, n°11,* 1991.

_____« La crise de production de subjectivité », 03.04.1984, « Les séminaires de Félix Guattari », *Chimère,* en ligne : https://www.revue-chimeres.fr/IMG/pdf/4._03-04-84_felix_guattari-la_crise_de_production_de_subjectivite.pdf.

LEROI-GOURHAN A., *L'Homme et la Matière* (*Évolution et Techniques*, vol. 1), Coll. « Sciences d'aujourd'hui, Paris, Éditions Albin Michel, 1943.

_____« Libération de la main », *Problèmes* n°32, Association des étudiants en médecine, Paris, 1956.

_____ *Technique et langage* (*Le Geste et la Parole*, vol. 1), Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui, 1964.

MARCUSE H., *L'homme unidimensionnel*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.

MARX K., *Le capital : critique de l'économie politique. Livre premier*, traduction de la quatrième édition allemande par Balibar É., Cornillet G., Espagne G., et al., Paris, PUF, 2006.

_____ « Capital fixe et développement des forces productives », in K. Marx, *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, trad. J.-P. Lefebvre *et alii,* Paris, Éditions sociales, 2011.

_____ et Friedrich ENGELS, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Messidor/Éditions sociales, Essentiel, 1986.

GRAMSCI A., *La costruzione del Partito comunista. 1924-1926*, Torino, Einaudi, 1971.

_____ *Cahiers de prison, tome V. Cahiers 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 et 29*, avant-

propos, notices et notes de Robert Paris, trad. Claude Perrus et Pierre Laroche, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1992.
_____ *Cahiers de prison. Anthologie*, édition de Jean-Yves Frétigné, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2021.
KANT, *Critique de la raison pure*, trad. avec notes par Tremesaygues et Pacaud, Paris, PUF, 2012.
NEGRI A., *L'anomalie sauvage : pouvoir et puissance chez Spinoza*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
_____ et HARDT, *Empire*, Paris, Exils, « Essais », 2000.
_____ et HARDT, *Multitude : guerre et démocratie à l'époque de l'Empire,* Paris, La Découverte, 2004.
_____ *Commonwealth*, Harvard, Harvard University Press, 2009.
_____ LAZZARATO M., MOULIER-BOUTANG Y. et SANTILLI G., *Des entreprises pas comme les autres : Benetton en Italie, le Sentier à Paris*, Paris, Publisud, 1993.
_____ et VERCELLONE C., « Le rapport capital / travail dans le capitalisme cognitif », *Multitudes,* vol. 32, no. 1, 2008, pp. 39-50.
_____ et REVEL J.,. « Accélérer la politique », Laurent de Sutter éd., *Accélération !,* Paris, PUF, 2016, pp. 49-67.
_____ « L'appropriation du capital fixe : une métaphore ? », *Multitudes*, vol. 70, n°1, 2018.
_____ *Travail vivant contre capital*, Paris, Les Éditions sociales, coll. « Les propédeutiques », 2018.
SIMONDON G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 (1958).
_____ *Imagination et invention (1965-1966),* Chatou, Éditions de La Transparence, 2008, réédition Paris, PUF, 2014.
_____ *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Paris, Jérôme Millon, 2013.
VIVEIRO DE CASTRO E., *Métaphysiques cannibales*, Quadrige, Paris,
WEBER M., *Economie et société*, « Agora », Pocket, 1995 (1921).

2. COMMENTAIRES

Ouvrages

AGAMBEN, G., *Qu'est-ce que le dispositif ?*, Paris, Payot, 2006.
ALLIEZ É. et GOFFEY A., *The Guattari Effect*, Continuum Publishing Corporation, United States, 2011.

BARATTA G., *Le rose e i quaderni, Saggio sul pensiero di Antonio Gramsci,* Roma, Gamberetti Editrice, 2000, pp. 163-164.

_____et Andrea CATONE, *Modern Times : Gramsci e la critica dell'americanismo*, Actes du Colloque international organisé par le Centro di Iniziativa Politica e Culturale di Roma in collaborazione con l'Amministrazione provinciale di Roma, Roma 20-22 novembre 1987, Cooperativa diffusioni 84, Milano, 1989.

BARDIN, *Epistemologia e politica in Gilbert Simondon : individuazione, tecnica e sistemi sociali,* Edizioni Fuori registro, Vadagno (Vicenza), 2010.

BONTEMS V. (dir.), *Gilbert Simondon ou l'invention du futur : Colloque de Cerisy*, Paris, Klincksieck, 2016.

BUCK-MORSS, « Esthétique et anesthésie: l'essai d'art de Walter Benjamin reconsidéré », *Voir le capital, Théorie critique et culture visuelle*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.

COLLECTIF, « La Biopolitique (d')après Michel Foucault », *Labyrinthe* n° 22, Paris, 2005, en ligne: https://doi.org/10.4000/labyrinthe.1010.

CREHAN, *Gramsci, Culture, and Anthropology,* Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2002.

DOSSE F., *Histoire du structuralisme, 1. Le champ du signe (1943-1966)*, Paris, Le livre de poche, Biblio essais, 1995.

DUHEM L., « L'idée d'« individu pur » dans la pensée de Simondon », *Appareil* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 16 septembre 2008, en ligne : https://doi.org/10.4000/appareil.583.

FÜZESSÉRY S., et SIMAY P., (éd.), *Le choc des métropoles.* Éditions de l'Éclat, 2008.

FROSINI F., *De Gramsci à Marx*, Paris, Éditions Critiques, 2019.

GARO I., *Foucault, Deleuze, Althusser & Marx - La politique dans la philosophie*, Paris, Démopolis, 2011.

GENOSKO G., *Félix Guattari, An aberrant introduction*, London/new-York, Continuum, 2012.

_____ *Felix Guattari in the Age of Semiocapitalism*, Deleuze Studies Volume 6, Issue 2, Edinburg University Press, 2012.

GUCHET X., *Pour un humanisme technologique. Culture technique et société dans la philosophie de Gilbert Simondon*, Paris, PUF, 2010.

SIBERTIN-BLANC, *Politique et État chez Deleuze et Guattari. Essai sur le matérialisme historico-machinique*, Actuel Marx « Confrontation », Paris, PUF, 2013.

POTTE-BONNEVILLE, *D'après Foucault*, avec Philippe Artières, Les Prairies ordinaires, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

_____ *Foucault*, Paris, Ellipses, 2009.

REVEL J., *La Pensée du discontinu : Introduction à la lecture de Foucault*, Paris, Mille et une nuits,

coll. « Essais », 2010.
ZABUNYAN D., *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
_____ *Les cinémas de Gilles Deleuze*, Paris, Bayard, 2011.

Articles et chapitres d'ouvrage

AGAMBEN G., Théorie des dispositifs, *Po&sie*, vol. 115, no. 1, 2006, pp. 25-33.
ANTONIOLI M., « Cartographier l'inconscient », *Chimères*, 2012/1 (N° 76), pp. 91-100.
BARDIN A., « Simondon et la politique », *Implications philosophiques*, 2019 (en ligne : https://www.implications-philosophiques.org/simondon-et-la-politique/)
_____ « La société, "machine autant que vie" . Régulation et invention politique entre Wiener, Canguilhem et Simondon », *Gilbert Simondon et l'invention du futur*, Colloque de Cerisy, Klincksieck, 2016.
BEUSCART, J.-P., et PEERBAYE A., « Histoires de dispositifs », *terrains & travaux,* Ens Paris Saclay, 2006/2 n° 11.
BIDET J., « Foucault et le libéralisme, Rationalité, révolution, résistance », *Actuel Marx* 2006/2 (n°40), Paris, PUF, pp. 169-185.
BOISSIERE A., « La reproductibilité technique chez Benjamin », *Revue DEMéter*, Université de Lille 3, décembre 2003, www.univ-lille3.fr/revues/demeter/copie/boissiere.pdf.
BOREL S., « Le panoptisme horizontal ou le panoptique inversé », *Terminal* [En ligne], 118/ 2016, en ligne : https://doi.org/10.4000/terminal.1457
COLLECTIF, « *Chaosmose*, une lecture collective », *Chimères*, vol. 77, no. 2, 2012.
COLLECTIF, « Biopolitique et biopouvoir », Exils, *Multitudes* n° 1, Paris, 2000.
DEOTTE J.-L., « Walter Benjamin, la question de la technique et le cinéma », *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2006.
DI MAGGIO M., « « Les malentendus de l'hégémonie ». Gramsci dans le parti communiste français (1953-1983) », *Actuel Marx*, 2017/2 (n° 62), pp. 154-169.
DUMONCEL J.-C., « Le schématisme de Bergson, entre possibles et virtuel », Dossier « Bergson dal vivo », sous la direction de BUONGIORNO F., RONCHI R. et ZANFI C., *Lo Sguardo - rivista di filosofia on line,* n° 26, 2018 (I).
FROSINI F., « Hégémonie : une approche génétique », *Actuel Marx* 2015/1 (n° 57), pp. 27-42.
GAVILLET I., « Chapitre 2. Michel Foucault et le dispositif : questions sur l'usage galvaudé d'un concept », pp. 17-38, in Violaine APPEL et al., *Les dispositifs d'information et de communication*, De Boeck Supérieur, « Culture & Communication », 2010.

GUCHET X., « Évolution technique et objectivité technique chez Leroi-Gourhan et Simondon », *Appareil* , 2/ 2008, en ligne : https://doi.org/10.4000/appareil.580.
HALL S., « Gramsci and us », *Antonio Gramsci* (ed. Martin JAMES), London, Routledge, 2002, pp. 227-238.
HÖRL E. et PLAS G., « Le nouveau paradigme écologique. Pour une écologie générale des médias et des techniques », *Multitudes*, vol. 51, no. 4, 2012, pp. 74-85.
JANVIER A., « Un apprentissage de la révolution : Marx et la conjoncture 1848-1851 », *Cahiers du GRM*, 1/2011, en ligne : https://doi.org/10.4000/grm.121.
KALINOWSKI I., « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, n° 8, 1997, pp. 151-172.
LAVAL C., « Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique », *Revue du MAUSS*, vol. 40, no. 2, 2012, pp. 47-72.
LEGRAND S., « Le marxisme oublié de Foucault », *Actuel Marx* 2004/2 (n° 36), PUF, Paris, pp. 27-43.
LEONARD J., « L'historien et le philosophe. À propos de « Surveiller et punir. Naissance de la prison» », *Les Annales historiques de la Révolution française* n°228, Paris, 1977.
MARGAIRAZ S., « Entre *apeiron* présocratique et métastabilité thermodynamique : l'idée de préindividuel chez Gilbert Simondon », *Methodos* [Online], 13 | 2013.
MORFINO V., « Althusser lecteur de Gramsci », *Actuel Marx* 2015/1 (n° 57), pp. 62-81.
MOZERE L., « Devenir-femme chez Deleuze et Guattari. Quelques éléments de présentation », *Cahiers du Genre*, vol. 38, no. 1, 2005, pp. 43-62.
OLIVESI, S., « User et mésuser, Sur les logiques d'appropriation de Michel Foucault par les sciences de la communication », Article inédit, mis en ligne le 24 novembre 2004.
OUVRIER-BONNAZ R., « La libération de la main d'André Leroi-Gorhan », *Perspectives interdisciplinaires sur le travail et la santé*, 16/3, 2014.
PEETERS et CHARLIER, « Contributions à une théorie du dispositif », *Hermès*, Paris, CNRS Éditions, 1999/3 n° 25.
PENE S., « La « Vie des hommes infâmes » dans la société de disponibilité », *Études de communication*, 28/2005, en ligne : https://doi.org/10.4000/edc.296.
RANCIERE J., « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? », in Éric ALLIEZ (dir.), *Gilles Deleuze : une vie Philosophique,* Le Plessis Robinson, Institut Synthélabo, 1998.
ROUSTANG F., « La visibilité est un piège », *Les Temps modernes*, mars 1976, XXXIII, n° 356, pp. 1567-1579.
SAUVAGNARGUES, « Un cavalier schizo-analytique sur le plateau du jeu d'échecs politique », *Multitudes*, vol. 34, no. 3, 2008, pp. 30-40.

_____ « Le sujet cinématographique, de l'arc sensori-moteur à la voyance », Deleuze et le cinéma. Prolégomènes à une esthétique future ? », *Cinéma*, Vol. 16, n° 2–3, 2006, pp. 96–114.
_____ « La table des catégories comme table de montage », in Dosse F. et Frondon J.-M.,*Gilles Deleuze et les images*, Paris, *Cahiers du Cinéma*, INA, 2008, pp. 117-128.
_____ « Art mineur - Art majeur : Gilles Deleuze » *A quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*, Revue *Espaces Temps* n° 78-79, 2002. pp. 120-132.
_____ « Deleuze, de l'animal à l'art », *in* Paola Marrati, Anne Sauvagnargues, François Zourabichvili, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 2011.
SOTIRIS P., « Ligne de fuite, minorités et machines de guerre : repenser la politique deleuzienne », *Revue Période*, en ligne : http://revueperiode.net/lignes-de-fuite-minorites-et-machines-de-guerres-repenser-la-politique-deleuzienne/.
SIBERTIN-BLANC G., « Cartographie et territoires. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », *L'Espace géographique*, vol. 39, n° 3, 2010, pp. 225-238.
STIEGLER B., « Chute et élévation. L'apolitique de Simondon », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2006/3 Tome 131, Paris, Puf, pp. 325-341.
KARSENTI B., « Pouvoir, assujettissement et subjectivation », *Futur Antérieur* n°10, 1992/2.
VAN DE WIELE J., « L'histoire chez Michel Foucault. Le sens de l'archéologie », *Revue Philosophique de Louvain,* Quatrième série, tome 81, n° 52, 1983.
VIRNO P., « Edizione semicritica di un classico Frammento », *Luogo Comune* n°1, 1990.

Autre

GUESDON M., *Clinique, musique et expression. Le concept de ritournelle chez Félix Guattari et Gilles Deleuze (1956-1980),* thèse de doctorat soutenue publiquement le 8 juillet 2016 à l'EHESS de Paris sous la direction de A. Sauvagnargues.
SIBERTIN-BLANC G., *Politique et clinique. Recherche sur la philosophie pratique de Gilles Deleuze,* thèse de doctorat soutenue publiquement le 8 décembre 2006 à Université Charles de Gaulle Lille 3 sous la direction de P. Macherey.

3. OUVRAGES PAR RUBRIQUE THÉMATIQUE

IMAGES, CULTURE VISUELLE ET ÉTUDES VISUELLES

Ouvrages

ALLOA, E. *Penser l'image, Anthropologie du visuel*, vol. I, II et III, Dijon, Les presses du réel, 2011, 2015 et 2017.

ALPERS S., *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Paris, Gallimard, 1991.

AMOSSY R., *Les idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, « Le texte à l'œuvre », Nathan, Paris, 1991.

ARDENNE P., *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

BARTHOLEYNS G. (dir.), *Politiques visuelles,* Paris, Les presses du réel, 2016.

_____DIERKENS A., GOLSENNE T., (éd.), *La Performance des images*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 2009.

BASCHET J., *L'iconographie médiévale,* Folio Essais, Paris, Gallimard, 2008.

BAXANDALL M., *Painting and experience in Fifteenth-Century Italy*, New York, Oxford University Press, 1972.

BATAILLES G., *Histoire de l'œil*, L'imaginaire, Paris, Gallimard, 1993 (1928).

BELLER J., *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle,* Dartmouth College Press, University Press of New England, Lebanon, 2006.

BELTING H., *Pour une anthropologie des images*, « Le temps des images », Paris, Gallimard, 2004.

BOIDY M., *Les études visuelles*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2017.

_____ et MARTINEZ-TAGLIAVIA, F., *Visions et visualités, philosophie politique et culture visuelle*, Paris, Poli éditions, 2019.

BREDEKAMP H.. *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015.

BRYSON N., *Vision and painting. The logic of gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983.

_____ avec HOLLY M.A., MOXEY K. (éd.), *Visual Culture*, 1994.

BUCK-MORSS S., *Voir le capital, théorie critique et culture visuelle,* Collection « Penser/croiser », Les Prairies ordinaires, Paris, 2010.

CARLYLE T.,« On heroes, hero worship and the heroic in History (1841) », in Michael K. Goldberg (éd.) *The Norman and Charlotte Strouse Edition of the writings of Thomas Carlyle*, Berkeley, University of California Press, 1993.

CLARK T. J. , *The painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

CRARY J., *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA, MIT, 1990. Traduction française: *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIXème siècle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.

_____ *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture,* Cambridge, MIT

Press, 2000.
DEBORD G., *La société du spectable*, Paris, Gallimard, 1993 (1967).
DEBRAY R., *Vie et mort de l'image*, Folio, Gallimard, Paris, 1992.
DERRIDA J., *Echographies de la télévision,* Paris, Éditions Galilée, 1996.
DESCOLA P., *La fabrique des images.Visions du monde et formes de la représentation,* Paris, Éd. Musée du Quai Branly, 2010.
DIDI-HUBERMAN G., *Devant le temps*, Critique, Paris, Éditions de minuit, 2000.
_____ *Quand les images prennent positions. L'oeil de l'histoire, I,* Paris, Éditions de Minuit, Coll. Paradoxes, 2009.
DUBUISSON D., RAUX S., (dir.), *À perte de vue : les nouveaux paradigmes du visuel*, Dijon, Les presses du réel, 2015.
ELKINS J., V*isual Studies : A Skeptical Introduction*, Routledge, New York, 2003.
FIELDER K., *Essais sur l'art*, Besançon, Les éditions de l'imprimeur, 2002.
FOSTER H., *Vision and visuality*, Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle, 1988.
FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art : création picturale et société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
FREEDBERG D., *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response,* Chicago Londres, University of Chicago Press, 1989, traduction française *Le Pouvoir des images,* Paris, G. Monfort, 1998.
GADAMER, H.-G., *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996.
GELL A., *Art and Agency. An Anthropological Theory,* Oxford-New York, Clarendon Press, 1998, traduction française *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique,* Dijon, Presses du réel, 2009.
GIBSON J. J., *Approche écologique de la perception visuelle*, Paris, Éditions du Dehors, 2014.
GOMBRICH E., *Histoire de l'art*, Oxford, Phaidon, 2012 (1950)
_____ *The Image and the Eye,* Oxford, Phaidon, 1982.
_____ *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, NRF, Paris, Gallimard, 1987.
GUNTHERT A., *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.
GRUZINSKI S., *La guerre des images de Christophe Colomb à Blade Runner (1492-2019)*, Paris, Fayard, 1990.
HARRIS J., *The new art history : a critical introduction*, London, Routledge, 2001.
HEIDEGGER M.,*Chemins qui ne mènent nulle part,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962 (1950).
HEINICH N., *De la Visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Éditions Gallimard, 2012.

JENK, C.,*Visual Culture*, London, Routledge, 1995.
MIRZOEFF N., *Visual Culture Reader*, London/New York, Routledge, 1998.
MITCHELL W.J.T., *Iconologie, Texte et Idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
_____*Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Djon, Les presses du réel, 2014.
MOSCOVICI S., *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, PUF, 1976 (1961).
RANCIÈRE J., *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003.
_____ *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004.
_____ *La fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001.
RAZAC O., *L'écran et le zoo*, Paris, Éditions Denoël, 2002.
RETORT (collectif), *Des images et des bombes, Politique du spectacle et néolibéralisme militaire,* Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.
RONCHI V., *Il cannocchiale di Galileo e la scienza del Seicento*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1958.
ROSE J., *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso, 1986.
SARTRE, J.-P., L'imaginaire, Coll. « Quadrige », Paris, PUF, 1989 (1936).
SONTAG S., *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois, 2008.
STURKEN M., et CARTWRIGHT L., *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, New York, Oxford University Press, 2001.
VIRILIO P., *La machine de la vision*, Paris, Éditions Galilée, 1988,
WARBURG, A., *Le Rituel du serpent : Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula, 2003.

Articles

AUBERT N. et HAROCHE C. (dir.), « Introduction », *Les tyrannies de la visibilité : être visible pour exister ?,* Toulouse, Érès, 2011.
BARTHES R., « La Métaphore de l'œil », *Critique*, nº 195-196, Paris, 1963, pp. 770-777 .
BOIDY, « 'I HATE VISUAL CULTURE', L'essor polémique des *Visual Studies* et les politiques disciplinaires du visible », S.A.C., *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2017/3 Vol. 11, N°3, pp. 303-319.
BELTING H., *Que peut une image ?*, Paris, Éditions Textuels, Centre national des Arts plastiques, Le carnet du bal 04, 2013.
COLLECTIF « *Questionnaire sur la culture visuelle* », in Gil BARTHOLEYNS (éd.). *Politiques visuelles,* Dijon, Les Presses du réel, pp. 369-439.
CRARY, J., "Eclipse of Spectacle", in Brian WALLIS (éd.), *Art After Modernism. Rethinking Representation,* Boston, David R. Godine, 1984.

DOANE, « Film et mascarade. Théoriser la spectatrice », in Boidy M. et Martaviglia F., *Visions et visualités, philosophie politique et culture visuelle*, Paris, Poli éditions, 2019.
HEFTI A. et HEINKE S., « On the economics of superabundant information and scarce attention », *The economy of attention, Oeconomia*, 5/1, 2015, pp. 37-76, en ligne: https://doi.org/10.4000/oeconomia.1104
HEINICH N., « Grand résumé de *De la Visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Éditions Gallimard, 2012 », *SociologieS,* en ligne : *https://doi.org/10.4000/sociologies.4282*.
JAY, M., « Les régimes scopiques de la modernité », *Vers une nouvelle pensée visuelle, Réseaux*, vol. 11, n° 61, 1993.
JOSCHKE C., "À quoi sert l'iconographie politique ?", *Perspective*, 1/2012, pp. 187-192.
MIRZOEFF N., The right to look, A Counterhistory of Visuality", *Critical Inquiry*, Vol. 37, n° 3, Chicago, University of Chicago Press, 2011, pp. 473-496.
_____ « Enfin on se regarde ! Culture visuelle versus Visualité », in Bartholeyns G. (dir.), *Politiques visuelles,* Paris, Les presses du réel, 2016.
_____ *On visuality*, Journal of Visual Culture, 5/1, 2006, pp. 53-79.
_____ « Invisible Empire: Visual Culture, Embodied Spectacle, and Abu Ghraib », *Radical History Review* n°95, 2006, pp. 21-44.
MOXEY K., « Les études visuelles et le tournant iconique », *Travailler (Harun Farocki), Intermédialités, histoire et théories des arts, des lettres et des techniques*, Hors dossier n°11, 2008, pp. 149-168.
MULVEY L., « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Revue Débordements*, trad. Hardy G., en ligne: https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey.
RAJCHMAN, J., « L'art de voir de Foucault », *Trafic*, *n° 52*, 2004 (1990), pp. 83-111.
THIELEMANS V., « Beyond visuality: review on materiality and affect », *Perspective*, 2, 2015, en ligne: https://doi.org/10.4000/perspective.6171.
WANLIN N., « Y a-t-il une place pour la « culture visuelle » en France ? », *L'Atelier du XIXe siècle »,* Séminaire de la Serd, 2013, en ligne: https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/Atelier_Wanlin1.pdf
WENENBURGER, J.-J., « L'idole au regard de la philosophie des images », *Protée* n° 29/3, 2001, pp. 7–16.

Autre

PEREZ MORALES JUNIOR W., *Visualité et contre-visualité. Les images de guerres et de conflits tournées par des amateurs, et leur utilisation dans l'art contemporain. Une politique des images sur un "bruit de fond" godardien,* thèse de doctorat soutenue le 14 novembre 2018 à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3) sous la direction de P. Dubois, HAL, Archives ouvertes.
PINGUET L., *Esthétique des clichés. Épistémologie, généalogie et usages cinématographiques aberrants d'un phénomène normatif,* thèse de doctorat soutenue publiquement le 5 décembre 2019 à l'Institut ACTE, Université Paris I La Sorbonne sous la direction d'O. Schefer, HAL, Archives ouvertes.

ÉTUDES CULTURELLES

Ouvrages

ANDERSON P., *Les origines de la postmodernité*, Les prairies ordinaires, Paris, 2010.
CLECAK P., *America's quest for the ideal self : dissent and fulfillment in the 60s and 70s*, New York, Oxford university press, 1983.
DE CERTEAU M., *La culture au pluriel,* Union Générale d'Édition, Paris, 1974.
HARVEY D., *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, New Jersey, John Wiley and Sons, 1991.
HEBDIGE D., *Subculture. Le sens du style*, Zones, Éditions La Découverte, Paris, 2008 (1969).
HOGGART R., *La culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Sens Commun », 1970.
JAMESON F., *Le post-modernisme. La logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Éditions des Beaux-Arts, 2011.
ROSZAK T.,*The Making of a Counter Culture : Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Londres, Faber and Faber, 1969.
WILLIAMS R., *Culture et matérialisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2009.
VOIROL O., « Retour sur l'industrie culturelle », *Réseaux* n° 166, Paris, Éditions La Découverte, 2012.

Articles et chapitres d'ouvrage

HALL S., « Codage/décodage », *Les théories de la réception. Réseaux* volume 12, n°68, 1994, pp.

27-39.
_____ « Nouvelles ethnicités », *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.
_____ « Qui a besoin de l'"identité" ? », *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.
BENNETT A., « Pour une réévaluation du concept de contre-culture » (« Reappraising "Counterculture" »), *Volume !* N° 9, 1, 2012.
NEVEU É., « Aux origines des Cultural Studies, À propos de : R. Williams », *Culture et matérialisme*, Les prairies ordinaires », *La vie des idées*, Collège de France, le 11 février 2010.
DUFOUR L., « Raymond WILLIAMS, *Culture & matérialisme* », *Questions de communication,* 17/2010, en ligne : https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.223.
WESSELY A., « Les cultural studies et la nouvelle histoire de l'art », Paris, L'Harmattan, « L'Homme & la Société » 2003/3 n° 149, pp. 155- 165.

TECHNOLOGIES, CYBERNÉTIQUE ET CYBERCULTURE

Ouvrages

ANDERS G., *L'obsolescence de l'homme. Tome 2. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*, Paris, Fario, coll. Ivrea, 2011.
ANTEBY M., *Moral Gray Zones: side productions, identity, and regulation in an aeronautic plant*, Princeton University Press, 2008.
ARENDT H.., *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévi, 1958.
ASIMOV I., *Le grand livre des robots*, Paris, Presses de la Cité, 1991.
ASHBY W. R. *Introduction à la cybernétique,* Paris, Dunod, 1958.
BATESON G., *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1995.
AXELOS K., *Marx, penseur de la technique*, Paris, UGE/Éditions de Minuit, 1961.
BIDART J., DEGENNE A., GROSSETTI M., *La vie en réseau. Dynamique des relations sociales*, Paris, PUF, 2011.
BOURDEAU V. et VINCENT J., *Les luddites : bris de machines, économie politique et histoire*, Paris, Ère, 2006.
BRAIDOTTI R., *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013.
_____ « Cyberfeminism With a difference », Traduction Yves Cantraine et Anne Smolar. En ligne: https://www.fraclorraine.org/media/pdf/Cyberfeminism-Braidotti.pdf.

BRETON, *L'Utopie de la communication. Le mythe du village planétaire*, Paris, La Découverte, 1992.

_____ *Une histoire de l'informatique*, Points, Paris, Seuil, 1990.

BROCA S., *Utopie du logiciel libre. Du bricolage informatique à la réinvention sociale*, Paris, Le Passager Clandestin, 2013.

BUTLER S., *Détruisons les machines*, Paris, Le pas de côté, 2013.

CALLON M. (dir.) *La Science et ses réseaux. Genèse et circulation des faits scientifiques*, Paris, La Découverte, 1989.

CAMPBELL-KELLY M., *Une histoire de l'industrie du logiciel*, Paris, Vuibert Informatique, 2003.

CLARKE D., « Introduction », *The Cinematic City,* London, Routledge 1997.

DE BANVILLE É., *L'usine en douce. Le travail en « perruque »*, Paris, L'Harmattan, 2001.

ELLUL J., *Autopsie de la révolution*, 1969, rééd. La Table ronde, coll. La petite vermillon, 2008.

_____ *Le système technicien,* Paris, Le Cherche Midi, Coll. « Champs », 2012.

FLUSSER V., *Immagini*, traduction italienne depuis l'allemand par Patriarca S., Roma, Fazi Editore, 2009.

GIBSON W., *Neuromancien*, Paris, J'ai lu, Coll. « Science-fiction », 1984.

JARRIGE F., *Face au monstre mécanique une histoire des résistances à la technique,* Radicaux libres, Paris, Éd. Imho, 2009.

LAFONTAINE C., *L'empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine,* Paris, Seuil, 2004.

LATOUR B., *La Science en action*, Paris, La Découverte, 1989.

LEMOS L., *Cibercultura, Tecnologia e vida social na cultura contemporânea,* Rio de Janeiro, Sulina, 2002.

LEVY P., *L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberespace*. Paris, La Découverte, 1994.

_____ *Cyberdémocratie. Essai de philosophie politique,* Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.

LEVY S., *L'éthique hacker et L'esprit de l'ère de l'information,* Paris, Exils, 2013 (*Hackers: Heroes of the Computer Revolution, Doubleday,* Garden City, New York, 1984).

LYOTARD J.-F., *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critiques », 1979.

SCHWARTZ Y., *Reconnaissance du travail : pour une approche ergologique*, Paris, PUF, 1997.

STIELGER B., *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal être,* Paris, Galilée, 2001.

SOULIER F., *Leroi-Gourhan, Une vie (1911-1986)*, CNRS Éditions, Paris, 2018.

TRICLOT M., *Le moment cybernétique : La constitution de la notion d'information*, Paris, Champ Vallon, coll. « Milieux », 2008.
WIENER N., *Cybernétique et société*, Paris, Points, Seuil, 2014.
_____ *La cybernétique : Information et régulation dans le vivant et la machine*, Paris, Seuil, coll. « Sources du savoir », 2014.

Articles

ANDRIEU B., « Contre la désincarnation technique : un corps hybridé ? », Actuel Marx 2007/1 (n° 41), pp. 28-39.
BUI C., « L'invention d'une rencontre entre le cinéma et la ville : la "symphonie urbaine" au tournant des années 1930 », *Annales de géographie*, n° 695-696, 2014, pp. 744-762.
BEAUBOIS V., « Un schématisme pratique de l'imagination », *Appareil,* 2015, en ligne : https://doi.org/10.4000/appareil.2247.
BROCA S., « Les deux critiques du capitalisme numérique », Hal archives ouvertes, 2015, en ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01137521.
CALLON M. et FERRARY M., « Les réseaux sociaux à l'aune de la théorie de l'acteur-réseau », *Sociologies pratiques*, 2006/2 (n° 13), pp. 37-44.
CALDERON N., « L'innervation technique du regard et de la mémoire en Amérique latine », *Appareil*, 14/2014, en ligne : https://doi.org/10.4000/appareil.2098.
COUFFIGNAL L., *La cybernétique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » N°638, 1963.
CREA, *Cahiers du CREA : Histoires de cybernétique*, n° 7, novembre 1985.
_____*Cahiers du CREA : Généalogies de l'auto-organisation*, n° 8, novembre 1985.
CUSSET F., « Cybernétique et 'théorie française' : faux alliés, vrais ennemis », Paris, *Multitudes*, 2005, n°22.
DE BARY A., « De la symbiose », *Revue internationale des sciences*, t. III, 1879, pp. 301-309
GARDENIER M., « Le courant « anti-tech », entre anarcho-primitivisme et néo-luddisme », *Sociétés*, vol. 131, no. 1, Paris, De Boeck Supérieur, 2016, pp. 97-106.
GEORGES F., « Représentation de soi et identité numérique. Une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0 », *Réseaux*, 2009/2 (n° 154), pp. 165-193.
GRANJON F., « Les nouveaux résistants à l'ère du numérique. Entre utopie sociale et déterminisme technique », in Proulx S., Couture S. et Rueff J. (dir.), *L'action communautaire québecoise à l'ère du numérique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008.
GRAS A., « L'évaluation du fait technique, une métaphysique pour l'hypersauvage contemporain », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 128-129, no. 1-2, 2010, pp. 285-297.

HACKING I., « Canguilhem parmi les cyborgs », Jean-François Braunstein éd., *Canguilhem. Histoire des sciences et politique du vivant.* Paris, PUF, 2007, pp. 113-141.
HEIDEGGER M., « La question technique » (1953), *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
LECLERC-VANDELANNOITTE A. et ISAAC H., « Technologies de l'information, contrôle et panoptique. Pour une approche deleuzienne », *Systèmes d'information & management*, Vol. 18, 2013/2, pp. 9-36.
JACOBS K., « L'hominisation, un concept en évolution », *Anthropologie et Société*s, Vol. 12, Issue 3, 1988, pp. 109–129.
INFOWORLD MEDIA GROUP INC., « Homebrew. Where all it started. », *InfoWorld, The newsweeekly for Microcomputer Users*, Volume 4, N°7, 22 février 1982.
KANDIAS M., MITROU L., GRITZALIS D. et STARVOU V., « Social Media Profiling : A Panopticon or Omniopticon Tool ? », *Proceedings of the 6th Biannual Surveillance and Society Conference* (24-26 avril), Barcelone, 2011.
MOGLEN É., 2001, « L'anarchisme triomphant : le logiciel libre et la mort du copyright », *Multitudes*, n° 5, pp. 146-183.
NIKOLTCHEV S. (éd.), *IRIS Spécial : La recherche de contenus audiovisuels,* Strasbourg, Observatoire européen de l'audiovisuel, 2008.
O'REILLY T., « What is web 2.0? », en ligne: https://www.oreilly.com/pub/a//web2/archive/what-is-web-20.html.
RODRIGO P., « Marx et la technique », *Philosophie*, vol. 133, no. 2, 2017, pp. 37-51.
ROY P., « L'innervation gestuelle-et-politique de la perception et du cinéma », *Appareil* n°12, 2013, mis en ligne le 13 décembre 2013, consulté le 6 novembre 2020.
STOCKINGER P., *Analyse des contenus audiovisuels. : Métalangage et modèle de description*, Paris, Éditions Lavoisier, Hermès Science, 2012,
SCHWERZMANN K., « Pourquoi nous (ne) sommes déjà (plus) posthumains », *Fabula / Les colloques*, « Le Temps du posthumain ? », en ligne: http://www.fabula.org/colloques/document5472.php.
TOMASELLO et alii, « Understanding and sharing intentions: The origins of cultural cognition », *Behavioral and brian sciences* n° 28, 2005, 675–735.
WAJNSZTEIN J., « Néo-luddisme et résistances ouvrières », *Temps Critiques*, février 2001.
WOOLGAR S., « Virtual technologies and social theory: a technographic approach », Séminaire « CRHST », « Penser l'histoire des sociétés de l'information », paru dans Rogers R. (éd.) (2000), *Preferred Placement: Knowledge Politics on the Web*, Jan Van Eyck Akademie Editions, Maastricht, 2000.

MÉDIAS, CINÉMA, TÉLÉVISION

Ouvrages

BARTHES R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 2014 (1957).

BLONDEAU O. et ALLARD L., *Devenir média, L'activisme sur Internet, entre défection et expérimentation,* Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

BOISVERT S. et PACI V. (dir.), *Une télévision allumée : les arts dans le noir et blanc du tube cathodique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2018.

BOUKALA, M., *Le dispositif cinématographique, un processus pour (re)penser l'anthropologie,* Paris, Téraèdre, 2009.

CITTON Y., *Médiarchie,* Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2017.

COLLETTIVO A/TRAVERSO (Franco BERARDI et GOMMA, dir.), *Alice é il diavolo – Storia di una radio collettiva*, Milano, Shake Edizioni, 2002.

DELAVAUD G., *Nouveaux médias. Nouveaux contenus,* coll. Médias et nouvelles technologies, Rennes, Éd. Apogée, 2009.

DUGUET A.-M., *Jean-Christophe Averty*, Paris, Dis voir, 1991.

_____ *Vidéo, la mémoire au poing,* Paris, Hachette, 1981.

FAROCKI H., *Reconnaître & poursuivre*, textes réunis et introduits par Blümlinger C., Courbevoie, Théâtre Typographique, 2017.

FLUSSER V., « Pour une phénoménologie de la télévision », *La civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006.

_____, *Pour une philosophie de la photographie (Essai),* Belval, Circé, 1983.

GIRARDET R., *Mythes et mythologies politiques, Coll. « L'univers historique »,* Paris, Seuil, 1986.

HABERMAS J., *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978.

LEDOS J.-J., *Petite contribution à l'histoire de la télévision*, L'Harmattan, Paris, 2012.

LEMAÎTRE M., *Le cinéma lettriste*, Paris, Centre de Créativité, 1967.

LIMONIER K., *Ru.net : géopolitique du cyberespace russophone*, Les carnets de l'Observatoire franco-russe, Paris, L'inventaire, 2018.

LOVINK G., *Dark Fiber: Tracking Critical Internet Culture*, Cambridge, MIT Press, 2002

_____ *Tactical Media, the Second Decade*, Brazilian Submidialogia, 2005.

_____ et David GARCIA, « The ABC of Tactical Media », *Tactical Media Network,* Waag (https://waag.org/tmn), 1997.

LUXEREAU F., *Vidéo : l'ère numérique*, Paris, Dujarric, 1998.
MACLUHAN M., *Pour comprendre les média*, Paris, Seuil, 1967.
KLUITENBERG E.,, *Legacies of Tactical Media. The Tactics of Occupation: From Tompkins Square to Tahrir,* Amsterdam, Network Notebooks Editor, Institute of Network Cultures, 2010.
KITTLER F., *Gramophone Film Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
_____ *Médias optiques. Cours Berlinois 1999*, dir. Audrey Rieber, Paris, L'Harmattan, 2015.
MANOVITCH L., *Le langage des nouveaux médias*, Les Presses du réel, 2010, pp. 77-79 (*The Language of New Media*, MIT Press, 2001).
MAGNAN N., *La vidéo entre art et communication*, Paris, École nationale supérieure des beaux arts éd., 1997.
MATTELARD T., *Le cheval de Troie audiovisuel, Le rideau de fer à l'épreuve des radios et télévisions transfrontières*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1995.
MATTELART A., *La Communication-monde*, Paris, La Découverte, Poche, 1999 (1992).
_____ *Histoire de la société de l'information*. Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001.
_____ *Diversité culturelle et mondialisation*. Paris, La Découverte, coll. « Repères , 2005.
_____ et Hector SCHMUCLER, *L'Ordinateur et le tiers-monde*, Paris, Maspero, 1983.
NEWMAN M., *Video Revolutions – On the history of a medium*, New York, Columbia University Press, 2014.
MIEGE B., *L'espace public contemporain: approche info-communicationnelle*, Grenoble, PUG, 2010.
OGIEN R., *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003.
PAÏNI D., *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du Cinéma, Essais, 2002.
PARFAIT F., *Vidéo, un art contemporain,* Paris, Éditions du regard, 2001.
RONFELD D. et ARQUILLA J., *Network and Netwa*r, *The Future of Terror, Crime and Militancy,* National Defense Research Institute, 1999.
_____ *The Zapatista Social Netwar in Mexico*, Santa Monica, RAND, 1998.
ROSS C., *Images de surface: l'art vidéo reconsidéré*, Montréal, Artexte, 1996.
RUSKA E., *The early development of electron lenses and electron microscopy*, Stuttgart, Hirzel Verlag (éd.), 1980.
VIAL S.,« Le système technique numérique », *L'être et l'écran. Comment le numérique change la perception*, Paris, PUF, 2013.
VÖRÖS F., (dir.) *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015.
TAGUIEFF P.-A., *L'Imaginaire du complot mondial. Aspects d'un mythe moderne*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2007.
YOUNGBLOOD G., *Expanded Cinema*, New York, E. P. Dutton & Co, 1970.

ZABUNYAN D. (dir.), « Les images manquantes : ouverture », *Les images manquantes*, *Les Carnets du Bal 03*, Paris, Images en manœuvre éditions, 2012.

Articles

ALLARD A. (dir.), « 2.0 ? Culture numérique, culures expressives », *Médiamorphoses* n°21, 2007. En ligne : http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/23355.

_____ « L'impossible politique des communautés à l'âge de l'expressivisme digital », *Cahiers Sens public*, vol. 7-8, no. 3-4, 2008, pp. 105-126.

_____ et VANDENBERGHE F., « Express yourself ! Les pages perso. Entre légitimation technopolitique de l'individualisme expressif et authenticité réflexive peer to peer », *Réseaux*, 2003/1 (nº 117), pp. 191-219.

ARCQUEMBOURG J., « L'événement dans l'information en direct et en continu. L'exemple de la guerre du Golfe ». *Réseaux*, volume 14, n°76, 1996. *Le temps de l'événement II,* pp. 31-45.

BAKOUCHE S.-L., « La justice russe ordonne la destruction d'une œuvre d'art moquant Poutine », *Le Figaro* , 10 août 2018.

BERARDI F., « Média-activisme revisité », *Envoûtements médiatique*s , *Multitudes* n°51, Paris, 2012.

BERCHENKO P., « Le discours zapatiste sur Internet. Champ d'action, enjeux et formes », *Cahiers d'études romanes*, n°4, 2000, pp. 155-166.

BLÜMLINGER C., « Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux », in FAROCKI H., *Reconnaître & Poursuivre*, textes réunis et introduits par Blümlinger C., Courbevoie, Théâtre Typographique, 2017.

_____ « La question de la visibilité selon Harun Farocki », Patrick NARDIN (éd.), *Archives au présent,* Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », 2017, pp. 29-45. En ligne: https://www.cairn.info/---page-29.htm.

BRECHT B., « Théorie de la radio » *Écrits sur la littérature et l'art 1, É*ditions de L'Arche, 1970.

_____ « Propositions au directeur de la radio » (1927), *Écrits sur la littérature et l'art 1,* Éditions de L'Arche, 1970.

BRENEZ N., « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », Cinémas, *Journal of Film Studies*, vol. 13, n 1-2, 2002, pp. 49-67.

BOURDELOIE H., « Expressive Digital Media and Social Relations of Gender and Class », in Zlitni S. et Lienard F. (dir.), *La communication électronique en questions*, Peter Lang, 2013, pp. 253-266.

BOURE R. (dir.), *Mondes sociaux, Magazine de sciences humaines et sociales*, Dossier « Les usages

sociaux du numériques », 2015, en ligne: https://sms.hypotheses.org/3340.

CARRE V., *La quête anthropologique de Werner Herzog, Documentaires et fictions en regard,* Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 239-247.

CASSAGNAU P., « "Tv as a creative medium" : vidéo et télévision », in *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?*, dirigé par Moisdon S., Beaux-Arts éditions, Paris, 2008.

CHEDALEUX C., « Les premiers collectifs : Vidéo Out, Vidéo 00, Les Cent Fleurs et Vidéa », 23 décembre 2012, en ligne: https://earlyvideo.hypotheses.org/105.

_____ « Usages de la vidéo dans les luttes féministes », 22 avril 2013, en ligne: https://earlyvideo.hypotheses.org/113.

_____ « Expérimentations en vidéo légère et premiers usages militants », 20 novembre 2012, en ligne: https://earlyvideo.hypotheses.org/66.

CHEVRIER G., « Guerre du Golfe et télévision : un mariage stratégique », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 86, 2002, en ligne: https://doi.org/10.4000/chrhc.1708.

CUSSET F., « Au Chiapas, la révolution s'obstine », *Le Monde Diplomatique*, juin 2017, pp. 8-9, en ligne : https://www.monde-diplomatique.fr/2017/06/CUSSET/57569.

DANEY S., « La guerre, le visuel, l'image », *Qu'est-ce que le cinéma ?* Trafic n°50, 2004.

_____ « Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se ressembler », *Ciné* Journal, Paris, *Cahiers du cinéma*, 1986.

_____ « Montage obligé », *Cahiers du cinéma,* n° 442, 1991.

_____« Le karma des images », *Libération,* 17 mai 1984, repris par « Ciné journal 1981-86 », *Cahiers du cinéma*, Paris, 1986.

_____« Averty forever », *Libération,* 22 décembre 1987, repris par Magnan N., *La vidéo entre art et communication,* Paris, École nationale supérieure des beaux arts éd., 1997.

DAVIS D., « Nam June Paik : The Cathode Ray Canvas », *Art and the Future : a History/prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art*, Thames and Hudson, Londres, 1973.

FARGIER J.-P., « Histoire de la vidéo française, structures et forces vives », in Magnan N., *La vidéo entre art et communication,* Paris, École nationale supérieure des beaux arts éd., 1997.

IAZ C., « La jeunesse russe crie sur les réseaux avant de le faire dans les rues », *Le Temps,* 22 janvier 2021.

LATOUR L., « What is iconoclash ? », in *Iconoclash, Beyond Images In Science, Religion and Art,* Centre for New Art and Media (ZKM), Karlsruhe, The Art Bulletin, 2003.

LOVINK G., "New Media, Art and Science: Explorations Beyond the Official Discourse", in Scott McQuire and Nikos Papastergiadis (eds), *Empires, Ruins + Networks: The Transcultural Agenda in Art*, Melbourne, University of Melbourne Press, 2005.

FRANK-DUMAS É., « Peter Campus, trouble-face », *Libération*, 5 mai 2017. En ligne:

https://www.liberation.fr/images/2017/05/05/peter-campus-trouble-face_1567629/.
GODON N., « Art vidéo, histoire d'une sectorisation », *Sens public*, 05/2008, en ligne: http://sens-public.org/articles/574/.
GUILLAUMOT J., « La vidéo contre la télévision, tout contre », 18 mars 2016, en ligne: https://earlyvideo.hypotheses.org/884.
HAMERS J., « *Videogramme einer Revolution* : le dispositif farockien retourné », dans *Cahier Louis-Lumière* n°4 « Les dispositifs », École Nationale Supérieure Louis-Lumière, Paris, 2007.
GEVER M., « Histoire polémique de la vidéo féministe », in Magnan N., *La vidéo entre art et communication*, *La vidéo entre art et communication,* Paris, École nationale supérieure des beaux arts éd., 1997.
JOUET J., « Retour critique sur la sociologie des usages », *Communiquer à l'ère des réseaux, Réseaux*, volume 18, n°100, 2000. pp. 487-521.
KIRIYA I., « Les réseaux sociaux comme outil d'isolation politique en Russie », *Journal for Communication*, vol. 5, n° 1(9), ESSACHESS, 2012.
KONDRATOV A., « Les réseaux socionumériques et la reconfiguration de l'espace public en Russie post-soviétique : la plateforme de blogs LiveJournal comme espace numérique de débats », *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, n°17/3A, 2016, pp. 129- 141.
KRAMER R, « La guerre est en nous », *Cahiers du cinéma*, Hors Série n°15, 1991.
_____« Pouvoir des images, mission du cinéma », Hors Série n°15, 1991.
KRAUS R., « *« Art vidéo : L'esthétique du narcissisme »,October*, Vol. 1, 1976, pp. 50-64. En ligne : https://archive-magazine.jeudepaume.org/2019/07/art-video-lesthetique-du-narcissisme-de-rosalind-krauss-2/index.html.
LEWALLEN C. et SEID S., *Ant Farm 1968 – 1978* , 2004, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, en ligne : https://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/ant-farm/the-eternal-frame-64.html?authID=8&ensembleID=462.
LORD C. et HUYGUE P., « Entretien/Conversation, in Belle S., Cyriac E., Brayer M.-A., *Ant farm : exposition*, Orléans, Frac Centre, 2007.
MACE É., « Sociologie de la culture de masse : avatars du social et vertigo de la méthode », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 112, no. 1, 2002, pp. 45-62.
_____ « Des « minorités visibles » aux néostéréotypes », *Journal des anthropologues*, Hors-série | 2007, 69-87. En ligne : http://journals.openedition.org/jda/2967.
MARCISZ C., « Russian Authorities Order the Destruction of a Digital Artwork », *Hyperallergic,* 1er aout 2018. En ligne : https://hyperallergic.com/453612/rodina-9-stages-in-the-decomposition-of-the-leader-2015/.
MAURISSE M., « Erika Lust, la reine du porno féministe », *Le Temps*, 2018.

MUSSO P., « Américanisme et américanisation : du fordisme à l'hollywoodisme », *Images de l'Amérique du Nord vues par elle-même ou vues par les autres*, *Quaderni*. n°50-51, 2003. pp. 231-247.
NIEUWJAER R., « Entretien avec Linda Williams », *Débordements*, 23 octobre 2012, en ligne : https://www.debordements.fr/Linda-Williams#nb5.
NOGUEZ D., *Éloge du cinéma expérimental*, « Qu'est-ce que le cinéma expérimental ? », Paris, Éditions Paris Experimental, Centre Pompidou, 2010, pp. 23-28.
OCTOBRE S., « Les cultures numériques sont-elles vraiment collaboratives ? », *Revue Projet*, 2016/4 (N° 353), pp. 82-88. En ligne : https://www.cairn.info/revue-projet-2016-4-page-82.htm.
PASQUINELLI M., « Warporn Worpunk! Autonomous Videopoesis in Wartime », Sarai Reade, Bare Acts, 2005, pp. 492-499.
PAPIN B., « *Les Raisins verts* : le « surréalisme attardé » de Jean-Christophe Averty », *Télévision*, vol. 6, no. 1, 2015, pp. 143-156.
PRINCE B., VIDECOQ E., « Félix Guattari et les agencements post-média. L'expérience de radio Tomate et du minitel Alter », *Multitudes* 2005/2 (no 21), pp. 23-30.
RAOULT É. et CLEMENCEAU D., « Formats numériques vidéo : principes et utilisations », *Documentaliste – Sciences de l'information*, Vol. 42 ; 2005/6, pp. 375-382.
ROSLER M., « Vidéo : le dissipation d'un moment utopique », in Magnan N., *La vidéo entre art et communication*, Paris, École nationale supérieure des beaux arts éd., 1997.
SERVOIS J., *Le cinéma pornographique,* Paris, Vrin, 2009.
STURKEN M., « Les grandes espérances et la construction d'une histoire », *Vidéo*, *Communications* n°48, Paris, Seuil, 1988, pp. 125-148.
VOLTZENLOGEL T., « Harun Farocki (1944-2014) ou la dialectique dans les images », *Revue Période*, 2014, en ligne : http://revueperiode.net/harun-farocki-1944-2014-ou-la-dialectique-dans-les-images/.
WILLIAM B., « La télé de guérilla revisitée », *Vidéo*, *Communications* n°48, Paris, Seuil, 1988.
WILLIAMS L., *Hard core : Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible",* Berkeley/ Los Angeles, University of California Press, 1999.

CAPITALISME, ECONOMIE

Ouvrages

AGLIETTA M., *Régulation et crises du capitalisme : l'expérience des États-Unis*, « Perspectives de l'économique, Paris, Calman-Lévy, 1976.

ALQUATI R., « Composizione organica del capitale e forza-lavoro all'Olivetti », *Sulla FIAT e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1975, pp. 81-163 (*Quaderni Rossi* n°3, 1963).

AGHION P., *Repenser la croissance économique,* Paris, Fayard, 2016.

_____ *Le Pouvoir de la destruction créatrice*, avec Céline Antonin et Simon Bunel, Paris, Odile Jacob, 2020.

BATTU D., *Economie des réseaux de communication, État de lieux et futur*, Paris, Eyrolles, 2016.

BAUDRILLARD J., *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 2014.

BENGHOZI P.-J., « Économie numérique et industries de contenu : un nouveau paradigme pour les réseaux », *Hermès, La Revue*, vol. 59, no. 1, 2011.

BERARD F., *Tueries, Forcenés et suicidaires à l'ère du capitalisme absolu*, Montréal, Lux, 2016.

BRAUDEL F., *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Colin, 1949.

BAUMAN Z. et LYON D., *Liquid Surveillance, A conversation*, Cambridge, Polity Press, 2013.

BORDIGA A., « Struttura economica e sociale della Russia d'oggi », *Il Programma Comunista* N° 25, 1956.

CASTELLS M., *L'Ère de l'information*. Vol. 1, *La Société en réseaux*, Paris, Fayard, 1998.

CORIAT B., *L'Atelier et le robot. Essai sur le fordisme et la production de masse à l'âge de l'électronique*, Christian Bourgeois, Paris, 1994.

DARDOT P. et LAVAL C., *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, La Découverte, 2010.

DURAND C., *Techno-féodalisme. Critique de l'économie numérique,* Zones, Paris, 2020.

FREEMAN C., *Long Waves in the World Economy,* Butterworths, Londres, 1983.

_____*The Economics of Industrial Innovation*, London, Pinter, 1997.

HABER S., *Penser le néocapitalisme. Vie, capital et aliénation*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2013

HORN F., *L'économie du logiciel*, La Découverte, Paris, 2004.

HUSSON M., « Misère du Capital. Critique du néo-libéralisme », en ligne : http://hussonet.free.fr/mdk.pdf.

KONDRATIEFF, *Les grands cycles de la conjoncture*, Economica, Paris, 1993.

LAVAL C., *L'homme économique, Essai sur les racines du néolibéralisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2017.
LAZZARATO M., *Signs, machines, subjectivities*, Sao Paulo, SESC ediçoes, 2010.
_____ , *La fabrique de l'homme endetté. Essai sur la condition néolibérale*, Éditions Amsterdam, 2015.
_____ *Sommes-nous sortis du capitalisme industriel ?* La Dispute, Paris, 2003.
LE BOT Y., *Le Rêve zapatiste,* Seuil, Paris, 1997.
LENINE V. I., *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme,* Paris, Le Temps des Cerises, 2001.
LUXEMBOURG, *L'Accumulation du capital*, tome V des *Œuvres complètes de Rosa Luxemburg*, édition établie par Xavier Crépin & Éric Sevault, Marseille, Agone & Smolny, 2019.
MCFEE A. et BRYNJOLFSSON E., « Big Data: The Management Revolution », Harvard Business Review, 2012, pp. 61-67.
MANDEL E., *Long Waves of Capitalist Development,* Cambridge University Press, États-Unis, 1980.
MARAZZI C., *La place des chaussettes. Le tournant linguistique de l'Économie et ses conséquences politiques*, (trad. Anne Querrien et François Rosso), Éclat, Paris, 1997.
_____ *Autonomia : Post-Political Politics*, Semiotext(e), Cambridge, MIT Press, 2007.
MARCEL B. et TAÏEB J., *Les grandes crises*, Dunod, Paris, 2019.
MENSCH G., *Stalemate in Technology : Innovations Overcome the Depression,* Ballinger, Cambridge, États-Unis (traduction anglaise de *Das Technologische Patt,* UmschauVerlag, Francfort-sur-le-Main), 1979.
MIEGE B., *Les industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*, Paris, PUG, 2017.
MUSOLINO M., *Fluctuations et crises économiques*, Ellipses, Paris, 2011.
POLANYI N., *La Grande transformation,* Paris, Gallimard, 1983 (1944).
RAUNIG, *A thousand machines*, Semiotext(e), Cambridge, MIT Press, 2010.
_____ *Factories of knowledge, industries of creativity,* Semiotext(e), Cambridge, MIT Press, 2012.
SCHUMPETER J., *Capitalisme, socialisme et démocratie,* Paris, Payot, 1974.
SHIMIZU K., *Le Toyotisme,* La Découverte, Paris, 1999.
SILMO G., *M.D.C. Macchine da calcolo meccaniche Olivetti e non solo*, Montalto Dora, Tipografia Gianotti, 2008.
SIRINELLI J.-F. (dir.), *Le siècle des bouleversements. De 1914 à nos jours*, Paris, PUF, 2014.
TIQQUN,*Contributions à la guerre en cours,* Paris, La Fabrique, 2009.
TOCQUEVILLE A., *De la démocratie en Amérique*, Paris, Garnier Flammarion, 2010.

SADIN É., *La siliconisation du monde. L'irrésistible expansion du libéralisme numérique*, Paris, Édition L'Echappée, 2016.
VIRNO P. et HARDT M. (éd.), *Radical Thought in Italy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Articles

AMIN S., et alii. « Qu'est-ce que le néolibéralisme ? », *Actuel Marx*, vol. 40, no. 2, 2006, pp. 12-23.
BENHAMOU F., Chapitre IV « Les industries culturelles. Livre, disque, cinéma, jeu vidéo », *L'économie de la culture*. La Découverte, 2011, pp. 64-89.
BOCCARA P., « Cycles longs, mutations technologiques et crises », dans *Issues* n° 16, 1983.
MOULIER BOUTANG Y., dans un article de vulgarisation scientifique, « Marx et la stupéfiante hypothèse du "general intellect" », *Alternatives économiques,* 2018, en ligne: https://www.alternatives-economiques.fr/marx-stupefiante-hypothese-general-intellect/00084555.
BÜLHER E. A. et GAUTREAU P., « Néolibéralisation de la nature », *Dictionnaire Critique del'Anthropocène* (collectif), Paris, Presses du CNRS, 2020.
BRIDEL P. et DAL-PONT LEGRAND M., « Clément Juglar (1819-1905) », dans *Revue européenne des sciences européennes*, 2009, XLVII-143.
CECERE G., LE GUEL F. et ROCHELANDET F., « Les modèles d'affaires numériques sont-ils trop indiscrets ? Une analyse empirique », *Réseaux*, vol. 189, no. 1, 2015, pp. 77-101.
CLINTON B. et GORE A., « Technology for America's Economic Growth. A New Direction To Build Economic Strenght », 22 février 1993, https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED355929.pd. f
DEW-BECKER I. et GORDON R. J., *Where did the productivity growth go ? Inflation dynamics and the distribution of income*, National Bureau of Economic Research, Cambridge, 2005, en ligne: https://www.nber.org/system/files/working_papers/w11842/w11842.pdf.
HABER S., « Le néolibéralisme est-il une phase du capitalisme ? ». *Raisons politiques n°* 52, Paris, Presses de Sciences Po, 2013.
_____ « Subjectivation surmoïque et psychologie du néolibéralisme », *L'enseignement philosophique*, vol. 61a, no. 2, 2011, pp. 3-11.
_____ « Du néolibéralisme au néocapitalisme ? Quelques réflexions à partir de Foucault », *Actuel Marx*, vol. 51, no. 1, 2012, pp. 59-72.
HABER S., « La puissance du commun », *La vie des idées*, 31 mars 2010, en ligne : https://laviedesidees.fr/La-puissance-du-commun.html.
HUSSON M., « Sommes-nous entrés dans le "capitalisme cognitif" ?, *Critique communiste* n°169-

170, 2003, en ligne: http://hussonet.free.fr/cogniti.pdf.

_____ « Cinq critiques aux théses du capitalisme cognitif », *Multitude*, en ligne : https://www.multitudes.net/Cinq-critiques-aux-theses-du/

_____ « Après l'âge d'or », *Le marxisme d'Ernest Mandel*, sous la direction de Gilbert Achcar, Paris, PUF, 1999, pp. 49-78.

_____ « Monsieur Philippe Aghion bouleverse la croissance », *Alencontre*, 2017. En ligne : http://alencontre.org/economie/economie-debat-monsieur-philippe-aghion-bouleverse-la-croissance.html.

LE CHAPELAIN C. et SYLVÈRE M., « Schultz et le capital humain : une trajectoire intellectuelle », *Revue d'économie politique*, vol. 130, n° 1, 2020, pp. 5-25.

LEWIS R., RAO J., et REILEY D. H., « Measuring the Effects of Advertising. The Digital Frontier », *Economic Analysis of the Digital Economy*, Chicago, University of Chicago Press, 2015, en ligne: https://www.nber.org/system/files/chapters/c12991/c12991.pdf.

MICHEL J., « De l'industrie de l'information à la net-économie : une affaire de valeur », in Salaün M. et alii, « Économie de l'information : les fondamentaux », *Documentaliste-Sciences de l'Information*, vol. 48, no. 3, 2011, pp. 24-35.

MOULIER- BOUTANG Y., *De l'esclavage au salariat. Économie historique du salariat bridé,* Paris, PUF, « Actuel Marx Confrontations », 1998.

_____ *Le capitalisme cognitif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

PALTRINIERI L. et NICOLI M., « Du management de soi à l'investissement sur soi », *Terrains/Théories*, 6/2017, en ligne : https://doi.org/10.4000/teth.929.

PASQUINELLI M., « CHAPITRE 9. Google PageRank : une machine de valorisation et d'exploitation de l'attention », in Citton Y. éd., *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?,* Paris, La Découverte, 2014, pp. 161-178.

_____ « Machines radicales contre le techno-Empire », *Multitudes*, vol. n° 21, no. 2, 2005, pp. 95-106.

_____ « To Anticipate and Accelerate: Italian Operaismo and Reading Marx's Notion of the Organic Composition of Capital », *Rethinking Marxism*, *A Journal of Economics, Culture & Society,* Vol. 26, n°2, London, Routledge 2014, 178–192.

PENARD T. et RALLET A., « De l'économie des réseaux aux services en réseaux ; « Nouveau paradigme, nouvelles orientations », *Réseaux*, vol. 184-185, no. 2-3, 2014, pp. 71-93. En ligne : https://www.cairn.info/revue-reseaux-2014-2-page-71.htm.

PICCHI T., « Lorsque Simondon rencontre le "Fragment sur les machines": La rêverie de l'intellect général », *Dois pontos*, volume 16, n°3, Curitiba, São Carlos, 2019.

PIGENET M., « Les syndicats européens face au tournant industriel et social des années 1970-

1980 », *Mouvements ouvriers et crise industrielle : dans les régions de l'Ouest atlantique des années 1960 à nos jours,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
PITTAVINO G., « Romano Alquati : de l'opéraïsme aux écrits inédits des années 1990 », *Revue Période,* en ligne: http://revueperiode.net/romano-alquati-de-loperaisme-aux-ecrits-inedits-des-annees-1990/.
ROGGERO G., « Par-delà opéraïsme et post-opéraïsme », *Revue Période,* en ligne: http://revueperiode.net/par-dela-operaisme-et-post-operaisme-entretien-avec-gigi-roggero/.
ROUVROY A. et BERNS T., « Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation. Le disparate comme condition d'individuation par la relation ? », *Réseaux*, vol. 177, no. 1, 2013, pp. 163-196.
SABOT P., « Une société sous contrôle ? », *Methodos,* n°12, 2012, en ligne : http://methodos.revues.org/2941
SCHULTZ T., *Investment in Human Capital : The rôle of education and of research,* The Free Press, New York, 1971.
TONGLET B., « Les cycles Kondratieff : une philosophie critique », *Innovations*, 2004/1 (n° 19), pp. 9-36. En ligne: : https://www.cairn.info/revue-innovations-2004-1-page-9.htm.

MINORITÉS, IDENTITÉS ET SUBJECTIVATIONS

Ouvrages

APPADURAI A., *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2015 (2001).
BALIBAR É. et WALLERSTEIN I., *Race, Nation, Classe. Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1988.
BOURCIER S., *Sexpolitiques, Queer zone 2*, La fabrique, Paris, 2005.
BOUSSAHBA M., DELANOE E. et BAKSHI S. (dir.), *Qu'est-ce que l'internationnalité ? Dominations plurielles : sexe, classe et race,* Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2021.
BRAIDOTTI R. et LYKKE N., *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*, London & New Jersey, Zed Books, 1996.
BUTLER J., *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
_____*Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte, 2005.
COURBET D., *Féminismes et pornographie,*La Musardine, Paris, 2017.
DORLIN E., P*our une philosophie de la violence*, La Découverte Poche, 2019.
GELLNER E., *Nations et nationalisme*, Paris, Payot, 1983.

GRUZINSKI S., *La Colonisation de l'imaginaire, Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1988.
_____ *Visions indiennes, visions baroques. Les métissages de l'inconscient*, Paris, PUF, 1992.
LEMOINE S. et OUARDI S., *Artivisme, art, action, politique et résistance culturelle*, Paris, éd. Alternatives, 2010.
LARUELLE M., *La Russie, entre peurs et défis,* Paris, Armand Colin, 2016.
LORDON F., *Imperium. Structures et affects des corps politiques*, Paris, La Fabrique, 2015.
LORENZ K., *L'Agression. Une histoire naturelle du mal*, Paris, Flammarion, 2018 (1969).
MEAD M. et BALDWIN J., *Le Racisme en question,* Paris, Calmann-Lévy, 1972.
PRECIADO P., *Testo Junkie, Sexe, drougue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008.
RIOT-SARCEY M., *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2008.
ROUQUETTE S. (dir.), *L'identité plurielle, Images de soi, regards sur les autres*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2011.
RUBIN G., *Surveiller et jouir : Anthropologie politique du sexe*, textes rassemblés et édités par Rostom Mesli, « Les classiques de l'érotologie », Paris, EPEL, 2010.
TAGUIEFF P.-A., *La Force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*, Paris, Éditions La Découverte, 1988.

Articles et chapitres d'ouvrage

AKTYPI M., « Donna Haraway et les technologies de l'ordinaire », Elsa Dorlin, Eva Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, éditions PUF, coll. Actuel Marx, pp. 103-123.
BOURCIER S., « Postpornographie », in P. DI FOLCO (dir.) *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, PUF, 2005.
_____ « Protest porn et néolibéralisme : la politique explicite de la post-pornographie », in *Réprésentations -limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovidiuel contemporains, Théorème* n°28, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.
BULLOCK C., « Attractive, slavish and at your command: Is AI sexist? », BBC, 5 décembre 2016. En ligne: https://www.bbc.com/news/business-38207334.
CALVES A-E, « « Empowerment » : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde* 2009/4 (n° 200), pp. 735-749.
COLLIN F., « Praxis de la différence. Notes sur le tragique du sujet », *Tumultes* 2014/2 (n° 43), pp. 33-52.
CORNU L., « Subjectivation, émancipation, élaboration », *Tumultes* n°43, 2014, pp. 17-31.
DANIELS J., « Rethinking Cyberfeminism(s): Race, Gender, and Embodiment », *Women's*

Studies Quarterly, vol. 37, n°1/2, 2009, pp. 101-124.

GARDEY D., « Au cœur à corps avec le Manifeste Cyborg de Donna Haraway », *Esprit*, vol. /, no. 3-4, 2009, pp. 208-217.

GUIBET-LAFAYE C., « La domination sociale dans le contexte contemporain », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 45-1, 2014, pp. 127-145.

HARAWAY D., « Ecce Homo, Ain't (Ar'n't) I a Woman, and Inappropriate/d Others : The Human in a Post-humanist Landscape », London, Routledge, 1992.

_____ « Promises of monsters », *The Haraway Reader,* London, Routledge, 2004.

LARUELLE M., *« Démocratie à la russe », in Manières de voir N°100 – Un siècle russe, août-septembre 2008,* publié dans Le Monde Diplomatique, en ligne: https://www.monde-diplomatique.fr/mav/100/A/17977.

MBEMBE A., « Afrofuturisme et devenir-nègre du monde », *Politique africaine*, vol. 136, no. 4, 2014, pp. 121-133.

KOHT P., « Obscene But Not Heard As the Suicide Girls phenomenon peaks, a number of former models accuse the company of not living up to its feminist-friendly marketing », *Metro, Silicon Valley's Weekly Newspaper*, 2006.

PAQUOT T., « Qu'est-ce qu'un "territoire" ? », in *Vie sociale* vol. 2, 2011/2, pp. 23-32.

QUINBLY L., « Virile Reality : from Armageddon to Viagra », *Signs, Journal of Women in Culture and Society,* vol. 24 n°4, Chigago, University of Chicago Press, 1999.

RAMBEAU F., « Subjectivation politique et radicalisation de la position subjective chez Deleuze et Guattari », *Tumultes* 2014/2 (n° 43), pp. 141-156.

VERGRIETE Q., « Des lignes de mort et des subjectivités post-média », *Chimères* 2016/1 (N° 88).

VOIROL O., « Lutte pour la visibilité. Esquisse d'une problématique », *Réseaux*, vol. 129-130, no. 1-2, 2005, pp. 89-121.

_____ « Luttes pour la reconnaissance », dans, Olivier Fillieule éd., *Dictionnaire des mouvements sociaux,* Paris, Presses de Sciences Po, « Références », 2020, pp. 350-357.

TOSEL A., « La démocratie entre conflit social et conflit identitaire », *Actuel Marx* n° 53, 2013/1 pp. 136-152.

WILLIS, « Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex? », *No More Nice Girls: Countercultural Essays*, University of Minnesota Press, 2012 (1981).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figures

Figure 1. Diego VELASQUEZ, *Las Meninas*, 1656-1657, Musée del Prado, Madrid, p. 87.

Figure 2. Schéma du panoptique, 1843, Jeremy BENTHAM, *Panopticon, Works., é*d. Bowring, L IV, p. 60-64. Cf. planche n° 17, p. 98.

Figure 3. Horace VERNET, *La bataille de Wagram*, 1836, Musée de Versailles, Versailles, p. 112.

Figure 4. Planches représentant la *Camera obscura* (1 et 2) et le phénakistiscope (3), in J.CRARY, *Techniques de l'observateur, Vision et modernité au XIXè siècle*, *op. cit.*, (pp. 77, et 165), p. 128.

Figure 5. Dziga VERTOV, Deux photogrammes de *L'Homme à la caméra*, URSS, 1929, p. 132.

Figure 6. Taille et couleurs des panneaux publicitaires dans les rues de Tokyo, auteur inconnu, 2018, p. 137.

Figure 7. Les Twin Towers du World Trade Center, 11 septembre 2001, *REUTERS/ S.ADAIR*, p. 148.

Figure 8. Capture d'écran du compte Instagram de Paris HILTON, 10.095 publications, 10,9 millions d'abonnés (« followers »), 7492 abonnements (« follows ») au 4 août 2019, p. 152.

Figure 9. Chris MARKER, *Lettre de Sibérie*, Argos Films, France, 1957, p. 164.

Figure 10. Visuel de la campagne publicitaire (affiches) de la firme D&G, janvier 2007, p. 206.

Figure 11. Visuel de la campagne publicitaire (vidéo) de la firme D&G à l'occasion du défilé « The Great Show » qui aurait dû se tenir fin novembre à Shanghai, 2018, p. 207.

Figure 12. Sam MENDES, *American Beauty*, Dreamwoks SKG-Jinks/Cohen Company, États-Unis, 1999, p. 214.

Figure 13. Visuels de publicité de la marque *Omo*, 1962, p. 214.

Figure 14. Georges MERILLON, Reportage au Kosovo. En haut, le cliché publié par l'Agence Gamma le 28 janvier 1990. En bas, deux images non retouchées du photographe. « Les implicites de la sélection photojournalistique », *Les images manquantes*, Carnets du BAL n°3, Paris, 2012, p. 229.

Figure 15. Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIEVILLE, *Ici et Ailleurs,* Gaumont, France, 1976, p. 243.

Figure 16. Johan Grimonprez, *Dial H-I-S-T-O-R*-Y, Zap-O-Matik/ Centre Pompidou, France, 1997, p. 244.

Figure 17. Norman SEEFF, Clichés de la session photo pour le magazine *Times* (1984) publiées après la mort de Steve Jobs en 2012. Source: *Tom's guide*, 2012 https://www.tomsguide.fr/des-photos-inedites-de-steve-jobs-publiees/, p. 351.

Figure 18. RidleySCOTT, *Apple MacIntoch's Spot*, Chiat\Day, p. 352.

Figure 19. Steven SPIELBERG, Minority Report, 20th century Fox, DreamWorks SKG, Cruise/Wagner Productions, Blue Tulip Productions, Ronald Shusset/Gary Goldam, Amblin Entertainment, États-Unis, 2002, p. 380.

Figure 20. David CRONENBERG, *Vidéodrome*, Canadian Film Development, Guardian Trust Company, Famous Players Limited, États-Unis/Canada, 1983, p. 380.

Figure 21. Mamoru OSHII, *Ghost in the Shell (Kōkaku Kidōtai)*, Japon, 1995, p. 382.

Figure 22. VSN MATRIX, *The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century,* https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century, p. 396.

Figure 23. (Gauche) ESMA (Etudiant.e.s Paris-Sorbonne pour les Mondes Africains), « Arts, vis uel et cinéma », Journal de l'Esman˚6. (Droite) : Sun RA sur l'affiche du film *Space is the place* (Co ney), p. 398.

Figure 24. (Haut) Page d'accueil du site web *Black(s) to the future*, https://blackstothefuture.com/ et Capture d'écran du clip de OSHUN, *Protect Your Self ft. Proda (Official Video)*, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=fYBRappkqSc, p. 401.

Figure 25. Werner HERZOG, *Lessons of the darkness,* Canal+ Première/Werner Herzog Filmpro duktion, Allemagne/France/Royaume Uni, 1992, p. 434.

Figure 26. Schémas du fonctionnement du tube cathodique, Microsoft Images, p. 439.

Figure 27. ANT FARM, *100 Televisions sets,* 1972, in Sophie BELLE, Emmanuel CYRIAC, Marie-Ange BRAYER, *Ant farm : exposition*, Orléans, Frac Centre, 2007, p. 451.

Figure 28. ANT FARM, *Media burn,* 1975, in Sophie BELLE, Emmanuel CYRIAC, Marie-Ange BRAYER, *Ant farm : exposition*, Orléans, Frac Centre, 2007, p. 452.

Figure 29. ANT FARM, Media burn, 1975, in Sophie BELLE, Emmanuel CYRIAC, Marie-Ange BRAYER, *Ant farm : exposition*, Orléans, Frac Centre, 2007, p. 453.

Figure 30. T.R. Uthco & Ant Farm, *Eternal Frame*, vidéo-performance, 1975, Dallas, archives Doug Hall, p. 454.

Figure 31. Jean-Christophe AVERTY, Planches de préparation de *Ubu roi ou les Polonais*, 1965 ; in Anne-Marie DUGUET, *Jean-Christophe Averty,* Paris, Dis voir, 1991, p. 459.

Figure 32. Jean-Christophe AVERTY, Sur le plateau de tournage de *Ubu roi ou les Polonais*, 1965 ; in Anne-Marie DUGUET, *Jean-Christophe Averty*, Paris, Dis voir, 1991, p. 461.

Figure 33. Martha ROSLER, *Semiotics of the Kitchen*, États-Unis, 1975, p. 470.

Figure 34. Leticia PARENTE, *Preparaçao I,* Brésil, 1975, p. 471.

Figure 35. Harun FAROCKI, Andrei UJICA, *Videogrammes d'une révolution* (*Videograms of a revolution*), Harun Farocki Filmproduktion, Bremer Institute Film Fernsehen, Produktiongesellschaft, Allemagne, 1992, pp. 482-483.

Figure 36. Harun FAROCKI, *Ernste Spiele I: Watson ist hin*, Harun Farocki Filmproduktion, Berlin gefördert durch medienboard, Berlin-Brandenburg, Allemagne, 2010, p. 487.

Figure 37. Capture d'écran du clip officiel de *BAD BOY* (Yseult), 2020, p. 507.

Figure 38. Capture d'écran du compte Instagram de Safia NOLIN, 13 août 2019, p. 507.

Figure 39. À gauche, Black Panther Party members stand in protest outside a New York City courthouse, April 11, 1969. David Fenton / Getty Images. À droite, post de Beyoncé sur son compte Instagram le 8 février 2016, p. 510.

Figure 40. Capture d'écran du compte instagram de Nanda COSTA, post du 17 juillet 2020, p. 511.

Figure 41. Capture d'écran du compte Instagram de *Grombre* : **https://www.instagram.com/grombre/?hl=fr** , p. 513.

Figure 42. Captures d'écran du compte Instagram de Pabblo VITTAR, posts du 22 novembre

2019, 26 mai 2020 et 24 décembre 2019, p. 515.

Figure 43. A gauche, affiche de *Deep inside Annie Sprinkle* (Anna SPRINKLE, Joseph W. SARNO, 1981). A droite, l'affiche de *One night stand* (Émile JOUVET, 2005), p. 529.

Figure 44. *XGirl vs Supermacho,* 2015. (Haut) Personnage et scène par OVIDIE. (Bas)Personnage et scène par Dist DE KAERTH. Canal +, France, 2015, p. 533.

Figure 45. Logo et présentation d'une « Suicide girl » sur le site web **www.suicidegirls.com**, p. 541.

Figure 46. Erika LUST, *Xconfessions*, vol. 7, Erika Lust Films, 2000, p. 545.

Figure 47. Varya Mikhaïlova avec une reproduction de l'œuvre lors de la manifestation du 1er mai 2018 (page *vkontakte* de *rodina*), p. 553.

Figure 48. Quelques images de la la campagne de collecte de fonds pour la caution de l'activiste grâce à la vente de t-shirts, sacs et cartes postales (page *vkontakte* de *rodina*), p. 553.

Figure 49. *Génitrices de viande.* Post du 2 février 2019 (page *vkontakte* de *Rebra Evi*), p. 555.

Figure 50. *Nos fleurs sur le tombeau du patriarcat*. Post du 8 mars 2019 (page *vkontakte* de *Rebra Evi*), p. 555.

Figure 51. (Gauche) Affiche hebdomadaire du 30/11/2019 au 6/12/2019 publiée sur le site de *Rebra Evi* sur les activités que le collectif tient à *Rosi Dom.*(Droite) Page d'accueil du site de contes *Femitales*, p. 559.

Figure 52. Participation du « Parti des morts » (*Partya Miorthikh*), une bifurcation du groupe *rodina,* à la manifestation du 1er mai 2019 (page *vkontakte* de *Partya Miorthikh*), p. 560.

Figure 53. (Haut) Wang BING, *À l'ouest des rails*, Wang Bing Film Workshop, Chine, 2002 et David CRONENBERG, *Cosmopolis*, Alfama Prisme, Prospero Pictures, France/Canada, 2012, p. 572.

Graphiques

GRAPHIQUE A : « Productivité et contrainte salariale dans les pays de l'OCDE », Source : VILLA, 1994, p. 583.

GRAPHIQUE B « Profit, accumulation et croissance économique dans la Triade (USA, Europe, Japon) : 1961-2006. Source : HUSSON, 2003, p. 583.

GRAPHIQUE D : « Les cycles de Kondriateff et les phases de Schumpeter » , Wikipédia, p. 595.

GRAPHIQUE E : Evolution de la productivité aux États-Unis par secteur et par période ». Source : US bureau of Labor Statistics, CASTELLS, (p. 127), p. 595.

GRAPHIQUE F: « Les champs des technologies de l'information et de la communication ». Source : HORN, 2004, (p. 27), p. 603.

GRAPHIQUE G : « Le marché mondial des technologies de l'information et de la communication (en milliards de dollars coirants) ». Source HORN, 2004, (p. 27), p. 603.

GRAPHIQUE H : « Les plus grandes firmes mondiales en termes de capitalisation boursière en 2019 ». Source : Ychart.com, p. 613.

GRAPHIQUE J « La courbe en S de la socialisation de la production », Source : DURAND, 2020, (p. 53), p. 613.

TABLE DES MATIÈRES

Les images à l'âge du silicium
Capitalisme, résistance et création (1970-2010)

RÉSUMÉ DE THÈSE, 6

REMERCIEMENTS , 9

ABRÉVIATIONS, 13
LISTE DES ACRONYMES, 15
AVERTISSEMENT, 16
SOMMAIRE, 17

PROLOGUE
L'homme à la caméra, 19

INTRODUCTION GÉNÉRALE
Malaise dans l'esthétique, malaise dans la micropolitique, 24

I.1 Le silicium: images et néolibéralisme, 24
L'importance des études visuelles pour un nouveau paradigme de l'image, 25
De l'ontologie platonicienne à l'iconologie pragmatique, 25
Les images vidéo et numériques à la lumière des études visuelles, 33
Néolibéralisme et gouvernementalité néolibérale, 38
La « condition subjective néolibérale », 38
Du carbone au silicium , 45
Le silicium et les « sociétés du contrôle », 45

I.2 Problèmes relatifs à la définition d'une résistance au silicium, 48
Problème 1. L' « art du contrôle » est-il un art ?, 51
L'« image-silicium » et l'art du contrôle », 51
Dissolution de l'art dans les formes de l'agir politique, 54
Problème 2. Une évaluation politique des « révolutions moléculaires », 57
Subjectivation des minorités, 57

« Révolutions moléculaires » et révolution sociale, 59
I.3 Plan d'étude, 65

PREMIÈRE PARTIE
Production de la subjectivité dans et par la culture visuelle , 71

INTRODUCTION, 73

CHAPITRE 1
Le « dispositif » comme dispositif de la vision, 78

1.1 Épistémès, manières de voir/manières de penser, 78
L'attitude naturelle à l'épreuve des régimes scopiques, 78
Archéologie du regard et régimes de visibilités, 82
Disposer le regard : vision et pouvoir, 86

1.2 Le rôle de la vision dans les dispositifs de pouvoir, 90
Précisions méthodologiques sur l'usage du concept de dispositif, 90
Du voir à l'être vu, efficacités du regard, 94
L'assujettissement par le regard, 97
Propriété du regard et pouvoir, 102.

1.3 La vision comme dispositif : la visualité, 106
Sur les concepts de « visualité » et de « complexe de visualité » , 106
Le dressage de l'observateur, 113

1.4 Esquisse du régime scopique contemporain, 124
Techno-perception, 126
Incorporation technique, 126*, La visualité haptique,* 130*, Dromoscopie,* 133*, Vision et regard,* 135
Un diagnostic contestable : « l'éclipse du spectacle », 136
Dispositifs et gouvernamentalité, 136
Nouvelles fonctions sociales de la vision, constructions du regard, 143
Le spectaculaire, une mue du spectacle, 143*, 1) Le complexe militaro-médiatique : par le spectacle, partir en guerre,* 145, *2) Le complexe de peopolisation. Tyrannies de la visibilité et visualisations,* 150

1.5 Idéalisme de l'épistémè : de l'hypothèse d'un régime scopique *dominant,* 154
Modèle ou casuistique ? Une querelle au sein des Visual Studies, 154
Trancher en faveur du modèle, mesurer les écarts, 159

CHAPITRE 2
L'hégémonie visuelle, des signes aux médias : les ressorts du sémiocapitalisme, 163

2.1 Nommer le visible : les opérations signifiantes du sémiocapitalisme , 163
Capitalisme et médias, 163
Sémiocapitalisme a-signifiant et signifiant, 167
De la sémiotique à la production d'une « réalité dominante », 173
Le despotisme du Signifiant, 173*, Sémiotique pragmatique,* 177
« Machine à signifiance » et « machine à signification », 179
Agencements collectifs d'énonciation, agencements machiniques des corps, 182
Les transformations incorporelles, 182*, Réalisme de l'économisme,* 184

2.2 Socio-pragmatique des signes visuels : les images entre schèmes et clichés, 188
Schèmes, schèmes sensori-moteurs et clichés, 190
Schématisme conceptuel et schématisme moteur, 190*, La double vie du cliché (kinostructures),* 195
Cartes d'identité et jeu de rôles sur l'échiquier social capitalistique, 201
L'assujettissement social, 201*, A) Banania et Babette : types, stéréotypes, clichés,* 203
B) Brider les désirs, créer des fantasmes : le re-territorialisation capitalistique, 210
Une *industrie* de la subjectivité ? A propos du « schématisme industriel », 215
Modèles en série et schématisme industriel, 215
Équipements collectifs, subjectivité équipée, 218

2.3 Vivre en médiacratie: médium, image et visuel, 222
Message/médium : poser les conditions pour un « récit des médias », 222
Un médium sans message ?, 222*, Cinq éléments intrastructurels,* 225
La télévision, entre pornographie et « images manquantes », 233
Marché, pornographie et hitlérisme, 234
L'énonciation écrasée : les « hommes infâmes » en régime médiatique, 239

2.4 L'hégémonie comme opérateur politique, 247
Opérateur *politique* : pour une radicalisation des enjeux culturels, 247
« Hegemony Lite » et conditions matérielles concrètes pour un « contre-champ », 251

DEUXIÈME PARTIE
« Résistances » : la fabrique des modes de vie, 259

INTRODUCTION, 261

CHAPITRE 3
Vers une « ère post-média » : subjectivations techniques, 265

3.1 Post-média, post-humain et postmodernisme - spécificités et problèmes du régime

de technicité contemporain, 265
Régime de l'hybridation technique, 265
Usage instrumental, raison instrumentale : adages de l'humanisme libéral, 270
Le post-média : la revanche 2.0 sur le Capital, 273
De la nouveauté des nouveaux médias, 278
Cyberculture, une « utopie concrète » ?, 282

3.2 Ontogenèses de l'« human engineering », de l'individuation à la subjectivation, 285
L'humanisme à l'épreuve des sciences de l'homme, 285
Battre en brèche l'Homme : l'hominisation (Leroi-Gourhan), 285
Une « culture technique » (Simondon et Guattari), 288
Subjectivations techniques : un « système » hommes-machines ?, 293
Transindividuation et hétérogènese machinique, 293
Machines allopoïétiques et autopoiétiques, 300
L'homogenèse capitalistique, 305

3.3 La synergie machinique : problèmes socio-économiques, 309
Marx, Deleuze et Guattari au pays des machines, 309
Détermination sociale des techniques : l'explication mécaniste, 312
L'explication machinique : une autre conception du social, 318
Usages immanents : les machines désirantes et la catégorie de l'expérimental, 327
Sur nos corps du Capital : l'« Informatique de la domination », 334
Des outils et des armes, 341
« Machines radicales contre le Techno-Empire , 341
La perruque (1). Hackers, logiciels libres et open source, 344
La perruque (2). Expérimentations technico-politiques : deviens media !, 358
Sabotage. Des airs de guerre : netwar et nouveaux guerriers, 368

3.4 Poétique des cyborgs , les imaginaires politiques de la symbiose technique, 373
Post-humanisme et science-fiction, 373
Dystopies du cyberpunk, 376
Cyborgs et CsO, 385
Hybridation et symbiose dénaturalisées, 386
Puissances techno-spinozistes, 389
Corps organique, corps social, 392
« Space is the place » : Cyberféminisme et afrofuturisme, 393

3.5 « Médiascape » : de la techno-culture aux NTIC, 399

CHAPITRE 4
Briser le dispositif, créer des contre-dispositifs, 404

4.1 Les « images virtuelles » du cinéma
Limites de l'analyse deleuzienne pour les images du post-cinéma, 404
Interrompre le flux, 404
Excès d'images, 404

1936-1991 : « missions » du cinéma, 408
Régime de la « Voyance » : l'enrayement du schème sensori-moteur, 412
Echecs de la Voyance, 428
Image et cliché : le rocher de Sisyphe, 428
Une esthétisation déplacée, 432
« Le fond de l'image est toujours déjà une image », 436

4.2 Les « images dialectiques » de l'art-vidéo
Une nouvelle pédagogie de la perception, 442
Profondeur des images de surface, 442
« VT is not TV » : qu'est-ce qu'un « contre-dispositif ?, 448
A l'assaut de l'ennemi ! Ant Farm, téléviseurs et Cadillacs , 450
La tactique du cheval de Troie : la télévision version Jean-Christophe Averty, 456
Corps en jeu, caméra au poing, 462
Le Portapak, 462
Contre-sémiotique de la femme-objet (Rosenbach, Rosler, Parente), 466
Pratiques du found-footage : nettoyer les images de leur « déjà-vu », 472
Cinéma expérimental et art vidéo, 472
Images contre elles-mêmes : les contre-dispositifs de Harun Farocki, 475
Vidéo : « la dissipation d'un moment utopique », 487

4.3 Les « images radicales » de la *vidéopoïese*
Hors-champ de l'art et pratiques artivistes du réseau, 491
Autour du concept de *vidéopoïèse,* 491
A) Agentivité sémiologique: peaux noires, corps gros, cheveux gris, 496
Le tournant expressiviste du web, 496
Une politique de l'identité, 501
L'identité comme position discursive: identification et reconnaissance, 516
B) La fabrique du x *gaze :* scène et coulisses du post-pornographique, 523
Féminisme pro-sexe et pornographie féministe, 525
Post-porn : représentations des non-identités, 532
Tubes, VOD et nouveaux publics, 537
C) Occupation des réseaux socio-numériques par la performance visuelle : la « résistance culturelle » en Russie, 545
Une « Russie 2.0 » ?, 547
La performance visuelle et émergence d'un « espace public parallèle » , 552
« Communautés virtuelles » , 558

TROISIÈME PARTIE
La micropolitique à l'horizon d'aucune révolution, 565

INTRODUCTION, 567

CHAPITRE 5
Connectivités de l' « Empire », résurgences fascistes, 570

5.1 Le « troisième âge du capitalisme » : œcuménique, financier et technologiquement connecté, 570
5.2 Le « tournant informationnel » du capitalisme , 579
Caractériser la crise des années 1970, 579
Une sortie de crise ultra-libérale, 587
Le rôle des NTIC, 591
1) Nouveaux objets de consommation : les ordinateurs et les logiciels, 594
2) Nouvelle organisation du travail en entreprise: le toyotisme connecté, 596
3) Nouvelle organisation internationale du travail : le réseau globalisé, 597
4) Nouvelle source de valeur : l'information, 599
A) L'industrie du contenu, 600, *B) L'économie des données,* 606 *C) L'ubérisation,* 608
Des start-ups à la reconstitution des monopoles « Tech », 610

5.3. Société de la connaissance , idéologie de l'information ou marchandisation du general intellect ?, 615
Théorie de la survaleur et nouvelle « composition organique du capital », 620
La loi de la valeur confrontée aux innovations techniques de la machinerie, 620
Savoir objectivé dans le CF et « information valorisante » du CV, 625
Les mécanismes de l'« asservissement machinique », 629
De l'usine à la vie : le travail biopolitique du general intellect, 629
Métamorphoses de la « plus-value machinique », 635
1) Relation du travailleur aux outils de travail, 639, 2) *Boucles rétroactives,* 641 3) *La Méga-machine et la fin du salariat,* 642

5.4 Braquages identitaires, résurgences fascistes, 644
Créer un territoire : la « territorialisation » comme opération sémiotique, 646
Espaces vécus, 646
Fonction vitale et fonction expressive, 647
Vecteurs de subjectivation, 648
Appartenir à un territoire : les « identités faroches », 651
Durcissement et parasitage des fonctions expressives, 651
Les mécanismes de l'appartenance nationale, 652
Nationalisme, racisme et biologisation des processus sémiotiques, 656
Histoires, biologies et cultures, 656
Néo-racisme, 658
Re-sémiotisation polyphoniques et programme intersectionnel, 660

CONCLUSION
Convergence des lignes de fuite ou convergence des luttes ?, 663

C.1 Bilan de parcours : culture visuelle, création de soi et big data, 663
C.2 Ouvertures problématiques et conclusions politiques, 671

A) Le microcapitalisme comme principal relai du néocapitalisme, 672
B) La nécessité de subordonner la différence à la contradiction, 674

BIBLIOGRAPHIE, 678
TABLE DES ILLUSTRATIONS, 708
TABLE DES MATIÈRES, 711

Les images à l'âge du silicium
Capitalisme, résistance et création (1970-2010)

Viviana Lipuma

Par « silicium », nous désignons le *modus operandi* des sociétés capitalistes néo-libérales dans la modulation et la production d'une subjectivité adaptée aux mutations économiques, depuis l'apparition des machines cybernétiques dans les années 80. Nous questionnons le rôle et l'impact que les images jouent dans ce processus, une fois que les transformations techniques débutées avec la bande vidéo (télévision) permettent une migration des supports fixes et des lieux prédéfinis, donnant lieu à une véritable invasion de nos cadres perceptifs et affectifs. S'interroger sur cette présence massive et constante des images, c'est s'attacher à remonter aux conditions de leur production matérielle à l'ère des nouvelles technologies, c'est délimiter les enjeux politiques et économiques d'une production non-langagière de signes dans laquelle circulent les significations dominantes, notamment par le biais des médias et de la publicité. Mais c'est aussi dégager les conditions d'une réappropriation de cette production matérielle et sémiotique, et donc les conditions du surgissement de pratiques de *résistance au contrôle,* par des nouveaux sujets politiques nés du délitement des anciens repères culturels et qui du fait des difficultés relatives aux conditions de visibilité et d'action, font un usage original, minoritaire, de ces nouveaux outils. Contre la compréhension de l'image en termes de représentation, de distance entre le référant et sa transposition, nous proposons ainsi une philosophie de l'image comme *acte* : dans une parfaite indistinction entre réel et virtuel, entre technique et organique, elle devient à la fois point de départ d'une subjectivation et production de la réalité, c'est-à-dire ensemble de signes *agissant directement dans le réel* et transformant les conditions de son habitation. Nous adoptons, pour ce faire, une démarche dynamique et différentielle qui nous mène à parler d'*images* au pluriel, données d'emblée dans une multiplicité de modes d'existence (web, médias, cinéma, vidéo) et dans des réseaux de significations conflictuels, où coexistent exercice de pouvoir et mise en branle de contre-pouvoirs.

C'est à partir de cette fonction sociale et politique des images que naissent les problèmes relatifs à leur appartenance au régime esthétique des arts visuels et, de l'autre côté, les problèmes relatifs au *gradient de rupture et de transformation* du tissu social auxquels les arts peuvent légitimement prétendre. Si l'art n'est pas un signifiant éternel, mais bien soumis aux transformations sociales et historiques, nous devons questionner son devenir au sein de la culture matérielle du capitalisme et sa capacité à induire une reconfiguration des manières de sentir *et* d'agir. Nous posons donc le problème de la dissolution de l'art dans les formes de vie concrètes, et de la transformation créative des formes classiques de faire la politique (artivisme) : un nouveau « paradigme esthétique » traversé par un usage capillaire et distribué du réseau internet qui bouleverse radicalement les cadres de la théorie esthétique. Comment une *politique des images* participe-t-elle de cette double redéfinition de la sphère esthétique et de la sphère politique ? La philosophie constructiviste de Deleuze et Guattari, par l'attention qu'elle prête aux agencements économiques et sociaux au sein desquels des nouvelles pratiques et des nouveaux énoncés peuvent voir le jour, et par le riche dialogue qu'elle établit avec d'autres pans de la production théorique pour la compréhension du monde contemporain (Foucault, Marx, Negri), constitue le fil rouge de notre enquête, en même temps qu'interviennent les problématiques de l'Iconographie politique et des Visual Studies (Mirzoeff, Jameson, Flusser, Belting).