

COLLECTION L'ESPACE CRITIQUE
DIRIGÉE PAR PAUL VIRILIO

*Esthétique
de
la disparition*

Paul Virilio

ESTHÉTIQUE DE LA DISPARITION

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Galilée

VITESSE ET POLITIQUE, 1977.

DÉFENSE POPULAIRE ET LUTTES ÉCOLOGIQUES, 1978.

L'HORIZON NÉGATIF, 1984.

LA MACHINE DE VISION, 1988.

Chez d'autres éditeurs

BUNKER ARCHÉOLOGIE, éditions du CCI, 1975.

L'INSÉCURITÉ DU TERRITOIRE, éditions Stock, 1976.

ESTHÉTIQUE DE LA DISPARITION, éditions Balland, 1980.

L'ESPACE CRITIQUE, éditions Christian Bourgois, 1984.

LOGISTIQUE DE LA PERCEPTION – GUERRE ET CINÉMA I,
éditions de l'Étoile, *Cahiers du cinéma*, 1984.

PAUL VIRILIO

ESTHÉTIQUE
DE LA
DISPARITION

ÉDITIONS GALILÉE

Première édition :

© Éditions Balland, 1980

Tous droits de traduction,
de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays, y compris l'U.R.S.S.

© Éditions Galilée, 1989
9, rue Linné, 75005 Paris
ISBN 2-7186-0360-7

à Marie

**« Ce monde tel que nous le voyons
est en train de passer. »**

Paul de TARSE.

L'absence survient fréquemment au petit déjeuner et la tasse lâchée et renversée sur la table en est une conséquence bien connue. L'absence dure quelques secondes, son début et sa fin sont brusques. Les sens demeurent éveillés mais pourtant fermés aux impressions extérieures. Le retour étant tout aussi immédiat que le départ, la parole et le geste arrêtés sont repris là où ils avaient été interrompus, le temps conscient se recolle automatiquement, formant un temps continu et sans coupures apparentes. Les absences peuvent être très nombreuses, plusieurs centaines par jour qui le plus souvent passent complètement inaperçues de l'entourage, on emploie alors le terme de picnolepsie (du grec *picnos*, fréquent ¹). Mais pour le picnoleptique, rien non plus

1. « L'épilepsie – la *surprise* en grec – ne revêt pas une forme, mais plusieurs et il faut parler *des* épilepsies, du grand

ne s'est passé, le temps absent n'a pas existé; à chaque crise, sans qu'il s'en doute, un peu de sa durée lui a simplement échappé.

Ce sont les enfants qui le plus souvent sont atteints et la situation du jeune picnoleptique ne tarde pas à devenir intenable. On veut le forcer à témoigner d'événements qu'il n'a pas vus, bien qu'ils se soient effectivement déroulés en sa présence et comme il n'y parvient pas, on le traite d'attardé, on le convainc de dissimulation et de mensonge. Secrètement dérouté et angoissé par les exigences de ses proches, il doit pour chercher l'information enfreindre perpétuellement les limites de sa mémoire. Quand on place un bouquet sous les yeux du petit picnoleptique et qu'on lui demande de le dessiner, il dessine non seulement le bouquet mais aussi le personnage qui est censé l'avoir disposé dans le vase et même le champ de fleurs où il a peut-être été cueilli. Habitude de recoller les séquences, de réajuster leurs contours pour rendre équivalents ce que l'on voit et ce qui ne peut avoir été vu, ce qu'on se rappelle et ce dont on ne peut évidemment pas se souvenir et qu'il faut inventer, recréer, pour donner de la vraisemblance au *dis-*

au petit Mal. Du point de vue neurologique, toute crise épileptique résulte *stricto sensu* d'une décharge hypersynchrone d'une population neuronique... La façon clinique de concevoir l'épilepsie a peu évolué, à ceci près qu'on différencie maintenant l'attaque d'épilepsie de l'épilepsie proprement dite, réservant ce terme pour les crises chroniques. » Voir un texte de Catherine Bousquet et sa bibliographie, dans *Macroscopies*, n° 6, p. 45.

cursus ². Plus tard, le jeune picnoleptique sera lui-même porté à mettre en doute le savoir et les témoignages concordants de son entourage, toute chose certaine lui deviendra suspecte et il aura tendance à croire (comme Sextus Empiricus) que rien n'existe et que même s'il y a une existence, elle ne peut être représentée et que même si elle pouvait être représentée, elle ne pourrait certainement pas être communiquée ou expliquée aux autres.

Vers 1913, Walter Benjamin notait : « ...Nous sommes sans expérience d'une culture de la femme comme nous ignorons tout d'une culture de la jeunesse. » Mais le parallèle trivial femme-enfant peut se trouver ici justifié par la réflexion du docteur Richet : « Les hystériques sont plus femmes que les autres femmes, elles ont des sentiments passagers et vifs, des imaginations mobiles et brillantes et parmi tout cela, l'impuissance de dominer, par la raison et le jugement, ces sentiments et ces imaginations ³. »

Comme les femmes, les enfants assimilent vaguement le jeu à la désobéissance, la société enfantine entoure ses activités d'une véritable stratégie du secret, supportant difficilement le regard des adultes, ressentant devant eux une honte inexplicable. C'est

2. Du latin *discurrere*, courir çà et là, terme qui marque bien l'impression de hâte et le décousu de la connaissance usuelle, chez le picnoleptique.

3. L'hystérie et l'épilepsie, maladies spécifiquement féminines... Femmes sensibles, sentimentales, grandes liseuses de romans, expertes au jeu de la coquetterie... (Regnard).

que l'incertitude du jeu renouvelle l'incertitude pic-noleptique, son caractère à la fois surprenant et répréhensible; le petit enfant qui, après un réveil particulièrement difficile, s'absente sans le savoir chaque matin et renverse involontairement sa tasse, est traité de maladroit, réprimandé et finalement châtié.

* Je transcris ici, de mémoire, les propos tenus par le photographe Jacques-Henri Lartigue, au cours d'une récente interview :

Q. – Vous m'avez parlé tout à l'heure *d'un piège de la vue*, quelque chose comme ça, c'est votre appareil photo?

R. – Non, pas du tout, c'est avant, une chose que je faisais quand j'étais petit. Je fermais à demi les yeux, il ne restait plus qu'une mince fente par laquelle je regardais intensément ce que je voulais voir. Ensuite, je tournais trois fois sur moi-même et je pensais qu'ainsi, j'avais attrapé, pris au piège, ce que j'avais regardé, que je pourrais garder indéfiniment non seulement ce que j'avais vu, mais aussi les odeurs, les bruits. Bien sûr, à la longue, je me suis aperçu que mon truc ne marchait pas, c'est alors seulement que je me suis servi d'outils techniques pour y parvenir... »

* Un autre photographe a écrit que sa première chambre noire avait été sa chambre d'enfant et son premier objectif, la fente lumineuse de ses volets fermés. Mais, ce qui est remarquable chez le petit Lartigue, c'est qu'il assimile son propre corps à l'appareil, la chambre de son œil à celle de l'outil technique, le temps de pose à trois tours sur lui-même. Il perçoit qu'il y a là une trame et que cette

trame peut être restituée par un certain savoir-faire. L'enfant Lartigue est donc demeuré là et cependant absent, grâce à la vitesse acquise, il a réussi à modifier sa durée sensible, il l'a décollée de son temps vécu. Pour cesser « d'enregistrer », il lui a suffi de provoquer une accélération du corps, un étourdissement qui a réduit son environnement à une sorte de chaos lumineux. Mais à chaque retour, quand il essaye de résoudre l'image, il n'obtient que la perception encore plus claire de ses variations. La société enfantine utilise fréquemment le tournoiement, la ronde, le déséquilibre, elle recherche les sensations de vertige et d'égarement comme sources de plaisir. L'auteur de la célèbre bande dessinée *Luc Bradefer* utilise le même procédé pour faire voyager le véhicule de son héros à travers le temps : c'est en tournant sur elle-même comme un toton, que la « Chronosphère » échappe aux apparences présentes. ✧

Dans un autre jeu, un enfant N° 1 se place le nez contre un mur, tournant le dos à ses partenaires qui se tiennent tous à bonne distance sur une ligne de départ. N° 1 frappe trois coups sur le mur avant de se retourner brusquement vers ses camarades. Pendant ce court laps de temps, ceux-ci doivent avancer vers lui, puis quand il se retourne, avoir retrouvé une posture immobile. Ceux qui sont surpris encore en mouvement par N° 1 sont éliminés. Celui qui parvient à atteindre le premier le mur, sans que pour autant N° 1 ait pu discerner qu'il bougeait, a effectivement gagné et le remplace. Comme dans la scansion du jeu de balle, projetée de plus en plus haut, de plus en plus vite, contre

le sol, un mur ou vers un partenaire, c'est moins, semble-t-il, l'objet qui est lancé et rattrapé avec agilité que son image, projetée, agrandie, déformée ou effacée par le joueur tournant sur lui-même. On pense ici au « sautillement » de la pelote de fil de Mandelbrot ⁴ – le résultat numérique (de zéro à plusieurs dimensions) dépendant des rapports de distance entre l'observé et l'observant, de leurs écarts.

Lorsque l'on demande à Lartigue comment, à un âge avancé, il est parvenu à garder une allure juvénile, il répond simplement qu'il sait commander à son corps, s'en faire obéir. Le désenchantement, la perte de pouvoir sur lui-même qui l'ont obligé à recourir aux prothèses techniques (photographie, peinture de chevalet, véhicules rapides...) n'ont donc pas entièrement détruit ses exigences enfantines envers son propre corps. Mais, on le sait désormais, le vieillissement inégal des tissus cellulaires commence dès l'âge le plus tendre et le cristallin de l'œil est atteint précocement puisque l'amplitude d'accommodation décroît dès l'âge de huit ans jusque vers la cinquantaine où s'installe la presbytie. Les cellules nerveuses du cerveau commencent à diminuer dès la cinquième année de manière irréver-

4. Par le constant renouvellement des relations du semblant au mouvant, la géométrie occidentale aurait procédé à une régulation des diverses formes de représentation. « Comme confirmation, montrons qu'un objet complexe, à savoir une pelote de 10 cm de diamètre faite de fil de 1 mm de diamètre, possède, de façon en quelque sorte latente, plusieurs dimensions physiques distinctes... » Mandelbrot, *Les objets fractals*, Flammarion.

sible. L'enfant est déjà un vieillard handicapé et le recours aux prothèses prend ici réellement le sens d'une addition artificielle destinée à remplacer ou à compléter les organes défaillants. Le jeu serait donc l'art simple, le contrat sur l'aléatoire ne serait que la formulation d'une question essentielle sur la relativité de la perception du mouvant, la poursuite de la forme ne serait qu'une poursuite technique du temps. Le jeu n'est ni naïf, ni drôle, commencé par chacun dès sa naissance, c'est l'austérité même de ses outils, de ses règles et de ses représentations qui déclenche paradoxalement chez l'enfant le plaisir et même la passion : quelques lignes ou signes tracés de manière éphémère, quelques chiffres caractéristiques, quelques cailloux ou osselets... L'essentiel du jeu se distribue entre les pôles extrêmes *du vu et du non-vu* ; c'est pourquoi sa construction, l'unanimité qui pousse les enfants à en accepter spontanément les règles, nous ramènent à l'expérience picnoleptique.

Plus avance l'étude déjà si ancienne du *petit mal*, plus il apparaît comme étendu, diversifié et mal connu. Longues polémiques quant à son appartenance à l'épilepsie, diagnostic incertain, la crise, passant inaperçue à la fois de l'entourage et du sujet lui-même, demeure donc fatalement ignorée de tous et à la question : qui est picnoleptique ? on pourrait peut-être répondre aujourd'hui : qui ne l'est pas ou ne l'a pas été ?

La picnolepsie ainsi définie comme phénomène de masse, à la notion de *sommeil paradoxal* (sommeil rapide) qui correspond à la phase des rêves, viendrait s'ajouter, dans l'ordre conscient, *un état*

de veille paradoxal (une veille rapide). En somme, notre vie consciente, que l'on pense déjà inconcevable sans rêves, le serait tout autant sans veille rapide.

« Filmer ce qui n'existe pas », disent encore aujourd'hui les spécialistes anglo-saxons des effets spéciaux. Ce qui au fond est inexact, ce qu'ils filment existe d'une manière ou d'une autre, c'est la vitesse à laquelle ils le filment qui n'existe pas et est pure invention du moteur cinématographique. Les effets spéciaux ou plutôt le « truquage », ce mot peu académique, plaisantait Méliès, « le truc intelligemment appliqué permet aujourd'hui de rendre *le surnaturel, l'imaginaire, l'impossible même, visible* ».

Les grands producteurs de l'époque reconnaissaient que Méliès, en arrachant le cinéma *au réalisme* des « sujets de plein air » qui auraient rapidement fatigué le public, l'avait en fait maintenu ⁵. Et Méliès remarque encore : « Je dois déclarer à mon grand regret que ce sont les trucs les plus simples qui font le plus d'effet. » Il est utile de rappeler comment, justement, il invente ce truc si simple qui, selon lui, plaît tellement au public :

« Un blocage de l'appareil dont je me servais produisit un effet inattendu, un jour que je photographiais prosaïquement la place de l'Opéra : une

5. Georges Sadoul, *Georges Méliès*, Seghers. Bibliographie et bio-filmographie.

minute fut nécessaire pour débloquer la pellicule et remettre l'appareil en marche. Pendant ce temps, les passants, omnibus, voitures, avaient changé de place bien entendu. En projetant la bande ressoudée, je vis soudain un omnibus Madeleine-Bastille changé en corbillard et des hommes changés en femmes. Le truc par substitution dit *truc à arrêt* était trouvé et deux jours après j'exécutais les premières métamorphoses d'hommes en femmes. »

Les hasards techniques avaient recréé les ~~circonstances désynchronisantes~~^{événements} de la crise picnoleptique et Méliès, déléguant au moteur le pouvoir de briser la série méthodique des instants filmés, agit comme l'enfant recollant les séquences et supprimant ainsi toute coupure apparente de la durée, seulement ici, le « blanc » a été si long que *l'effet de réel* a été radicalement modifié.

« Images successives représentant les différentes positions qu'un être vivant cheminant à une allure quelconque a occupées dans l'espace à une série d'instant » . Cette définition de la chronophotographie donnée par son inventeur, l'ingénieur Étienne-Jules Marey⁶, est très proche aussi de celle du « jeu contre le mur » de tout à l'heure. D'ailleurs, si Marey veut explorer le mouvement, faire de la fugacité un « spectacle » est loin de ses préoccupations. Autour de 1880, la polémique porte sur le caractère insaisissable par l'œil du commun des

6. E. J. Marey. 1830-1904. Monographie pour l'exposition de 1977, au Centre Georges-Pompidou, Paris. « Le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique », note Bergson, qui connaissait Marey.

corps en mouvement, chacun s'interroge avec justesse sur la véracité de la chronophotographie, sur sa valeur scientifique, sur la réalité même qu'elle peut avoir en tant qu'elle rend visible le « jamais vu », c'est-à-dire un monde sans mémoire de dimensions instables.

Si nous notons les sujets de prédilection de Marey, nous remarquons qu'il est porté à l'observation de ce qui lui paraît justement le plus incontrôlable formellement : le vol des oiseaux en liberté, celui des insectes, la dynamique des fluides... mais aussi l'amplitude des mouvements et des expressions anormales dans les maladies nerveuses, *l'épilepsie* (sujets d'études photographiques vers 1876 à l'hôpital de la Salpêtrière par exemple).

Plus tard, l'illusionnisme de Méliès ne visera pas plus à nous égarer que la rigueur méthodique du disciple de Claude Bernard. L'un nous tient un discours cartésien, « les sens nous trompent », et l'autre nous invite à constater que « nos illusions ne nous trompent pas en nous mentant toujours » ! (La Fontaine). Ce que la science essaye de mettre au jour, « le non-vu des instants perdus », devient chez Méliès *la base même de la production de l'apparence*, de son invention. Ce qu'il montre de la réalité c'est ce qui réagit continuellement aux absences de la réalité qui est passée. C'est leur « entre-deux » qui rend visibles ces formes qu'il qualifie « d'impossibles, surnaturelles, merveilleuses ». Mais les premiers dessins animés à transformation d'Émile Cohl nous disent encore plus clairement à quel point nous sommes avides de percevoir des formes

malléables, d'introduire une perpétuelle anamorphose dans la métamorphose cinématique.

La poursuite des formes n'est qu'une poursuite du temps, mais s'il n'y a pas de formes stables, il n'y a même pas de forme du tout. On pourrait penser qu'il en est du domaine des formes comme de celui de l'écriture : si l'on regarde s'exprimer un sourd-muet, on constate que ses mimiques, ses gestes sont déjà des dessins et on pense immédiatement au passage à l'écriture tel qu'il est encore enseigné au Japon, par exemple, avec des gestes exécutés par le professeur devant les élèves qui doivent les calligraphier. De même si l'on parle d'anamorphose cinématique, on peut songer à sa représentation pure qui serait l'ombre portée de la tige d'un cadran solaire. Le temps qui passe est indiqué, selon l'époque de l'année, non seulement par la position mais par l'invisible mouvement de la forme de l'ombre de la tige ou du triangle sur le plateau du cadran (plus longue, plus courte, plus large, etc.).

Ensuite, les aiguilles de l'horloge produiront toujours une modification de la position, aussi insaisissable par l'œil du commun que les mouvements planétaires mais, comme au cinéma, l'anamorphose proprement dite disparaîtra dans le moteur de l'horloge, jusqu'à ce que cet ensemble soit à son tour effacé par l'affichage électronique des heures et des dates sur un cadran noir où *l'émission lumineuse* se substitue entièrement à l'effet originaire de *l'ombre portée*.

Admettre la mouvance plus que la forme c'est d'abord changer le rôle du jour et de la lumière. Là encore, Marey nous renseigne. Avec lui, la

lumière n'est plus celle du soleil « éclairant les masses stables des volumes assemblés dont seules se déplacent les ombres ». Marey lui donne un autre rôle, il en fait la première actrice de l'univers chronophotographique : s'il observe le mouvement d'un liquide c'est grâce à l'artifice de pastilles brillantes en suspension; pour le mouvement animal, il se sert de petites bandes métallisées, etc. Chez lui, l'effet de réel devient celui de la promptitude d'une émission lumineuse, ce qui est donné à voir. l'est grâce au truchement de phénomènes d'accélération et de décélération en tout point identifiables aux intensités d'éclairement. Il fait de la lumière comme une ombre du temps.

On observe généralement une disparition spontanée des crises de picnolepsie à la fin de l'enfance (in-fans, le non-parlant). L'absence cesse donc d'agir de manière primordiale sur la conscience à l'entrée dans l'âge adulte (on peut rappeler ici l'importance du facteur endocrinien dans le domaine épileptique et, aussi, le rôle particulier de l'hypophyse et de l'hypothalamus dans l'activité sexuelle et celle du sommeil...). En même temps que le vieillissement organique, c'est la perte du savoir-faire et des capacités juvéniles, l'effet de désynchronisation cesse d'être maîtrisé et agi, comme chez l'enfant Lartigue, jouant avec le temps ou s'en servant comme système d'invention et de protection personnelle — « les sujets photosensibles manifestent un grand intérêt pour les

causes d'induction de leurs crises et utilisent fréquemment les mécanismes de l'absence comme réaction de défense devant des demandes ou des associations d'idées déplaisantes » (Pond).

La relation aux dimensions se métamorphose et il ne s'agit pas là de métaphores style « images du temps » mais de prendre par exemple, dans son sens le plus littéral, la phrase de Rilke : « Ce qui arrive possède une telle avance sur ce que nous pensons, sur nos intentions, que nous ne pouvons jamais le rejoindre et jamais connaître sa véritable apparence. » L'un des troubles les plus répandus de la puberté, c'est la découverte par l'adolescent de son propre corps comme étrange et étranger, découverte ressentie comme une mutilation, une cause de désespoir. C'est l'âge des « mauvaises habitudes » (drogue, masturbation, alcool...) qui ne sont encore que des efforts de réconciliation avec soi-même, des adaptations atténuées du processus épileptique disparu. C'est aussi, désormais, l'utilisation intempérante de prothèses techniques de médiatisation (radio, moto, photo, sono, etc.). L'homme rassis semble oublier tout de l'enfant qu'il était et *se croyait éternel* (E. A. Poe); il est entré en fait, comme le suggère Rilke, dans une autre catégorie d'absence au monde, un exil encore plus lointain, la « luxuriance et l'illusion des paradis immédiats, fondés sur les routes, les villes, le glaive... » ⁷ auxquels la tradition judéo-

7. Shmuel Trigano, « *Midbar. Chemama* », *Traverses*, n° 19. Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, « L'État c'est toujours la cour, la ville (l'Urstaat)... », Stock, 1976.

chrétienne oppose un nouveau départ vers « un désert *d'incertitudes* » (Abraham), temps perdus, verts paradis où ne peuvent entrer que les adultes qui redeviennent comme des enfants. Dans l'Écclésiaste, *l'essentiel manque*, avec le Nouveau Testament, *le manque est l'essentiel*, les Béatitudes parlent d'une pauvreté en esprit que l'on pourrait en quelque sorte opposer à la *richesse d'instant*, à cette hypothétique thésaurisation consciente proposée par Bachelard, à cette crainte « d'équilibre minimax par épuisement des enjeux constitués par des connaissances (des informations si l'on veut), dont la réserve (qui est la réserve de la langue en énoncés possibles) serait rendue inépuisable » (J.-F. Lyotard). Images d'une société vigilante, frappant pour tous des heures égales.

A l'issue du prix de l'Arc-de-Triomphe, une journaliste demandait avec esprit au chef de l'État : « Le pari fait-il partie des loisirs ? » Le président se garda bien de répondre à cette question qui prétendait assimiler les techniques du pari mutuel à cette *culture des loisirs*, proposée depuis plus d'un siècle à la population laborieuse comme l'ineestimable récompense de ses efforts. Répondre, c'était avouer que ses progrès poussaient irrésistiblement notre société hyper-prévoyante vers une simple *culture du hasard*, un contrat sur l'aléatoire. Nouveaux jeux du cirque, à Las Vegas, on parie sur tout et sur n'importe quoi, dans les salles de jeu et même dans les hôpitaux, même sur la mort. Une infirmière employée au *Sunrise Hospital* n'avait-elle pas imaginé, pour distraire le personnel, de créer dans cet établissement un « casino de la mort » où l'on misait

sur le moment où les malades pouvaient s'éteindre. Bientôt tout le monde se mit à jouer, médecins, infirmières, femmes de ménage; de quelques dollars, les mises atteignirent des centaines de dollars... bientôt, il n'y eut plus assez de mourants... La suite est facile à imaginer. La récréation fondamentale de l'enfance, abaissée à l'état d'excitation triviale, n'en demeure pas moins un dérivé de l'auto-induction picnoleptique, la dissimulation d'un ou plusieurs éléments d'une totalité au regard d'un adversaire qui ne l'est qu'à cause de cette différence de vision tributaire du temps et d'apparences qui s'évadent sous nos yeux, créant artificiellement cette inexplicable exaltation où « chacun croit retrouver sa vraie nature dans une vérité qu'il serait le seul à connaître ». De plus, les jeux de nombre comme le loto ou le tiercé, avec leurs gains disproportionnés, ont valeur de désobéissance aux lois sociales, exemption de l'impôt, réparation immédiate de la pauvreté ⁸...

« Nulle puissance expresse ne double ni ne précède le vouloir, vu que le vouloir est lui-même cette puissance », écrit Vladimir Jankélévitch. Si l'on admet que la picnolepsie est un phénomène qui affecte la durée consciente de tout un chacun – au-delà du Bien et du Mal, un petit mal comme on l'appelait autrefois – la méditation du Temps ne serait plus seulement la tâche préliminaire déléguée au métaphysicien, relayé aujourd'hui par quelques

8. Jean Duvignaud, *Le jeu du jeu*, Balland.

omnipotents technocrates, n'importe qui serait, en fait, amené à vivre une durée qui serait la sienne et celle de nul autre, par ce que l'on pourrait nommer *la conformation incertaine de ses temps intermédiaires*, et l'atteinte picnoleptique serait quelque chose qui pourrait faire penser à une liberté humaine dans la mesure où elle serait une latitude donnée à chaque homme d'inventer ses propres relations au temps et donc bien un type de vouloir et de pouvoir pour des esprits dont aucun « ne peut mystérieusement se penser inférieur à un autre » (E. A. Poe).

Avec les chronotropismes bergsoniens on pouvait déjà imaginer « des rythmes différents de la durée qui, plus lents ou plus rapides, mesureraient le degré de tension ou de relâchement des consciences et fixeraient leurs places respectives dans la série des êtres ». Mais ici, la notion même de rythme implique un certain automatisme, un retour symétrique de temps fort ou faible superposé au temps vécu du sujet. Avec l'irrégularité du pointillé épileptique, défini comme surprise et variation indéterminée des fréquences, il ne s'agit plus de tension ou d'attention mais de suspension pure et simple (par accélération), disparition et réapparition effective du réel, décollement de la durée. A la phrase de Descartes : « l'esprit est une chose qui pense » (sous-entendu en formes stables en tant que communément visibles), Bergson rétorquait : « L'esprit est une chose qui dure... » L'état de veille paradoxal les mettrait en somme d'accord : c'est notre durée qui pense, la première production de la conscience serait sa vitesse propre

dans sa distance de temps, la vitesse serait alors idée causale, idée avant l'idée⁹.

Si l'on parle comme d'un fait acquis de la solitude du pouvoir, personne au fond ne songe à s'interroger sur cet autisme conféré inévitablement par la fonction de direction qui fait que, selon Balzac, « tout pouvoir sera ténébreux ou ne sera pas, car toute puissance *visible* est menacée ». Cette réflexion oppose formellement l'extrême caducité du monde tel que nous le percevons à la puissance créatrice du non-vu, le pouvoir de l'absence à celui du rêve même. Tout homme qui recherche le pouvoir s'isole et tend normalement à s'exclure des *dimensions* de tout un chacun, toutes les techniques de libération d'une puissance sont des techniques de disparition d'ici à là (on connaît la constitution épileptique des grands conquérants, Alexandre, César, Hannibal, etc.).

Dans son *Citizen Kane*, Orson Welles néglige les éléments freudiens dont se servaient alors ordinairement les scénaristes américains et désigne le mystérieux traîneau *Rosebud* comme le mobile apparemment dérisoire de la course au pouvoir de son héros. La clé et la conclusion du destin de cet homme impitoyable, c'est un petit véhicule capable de griser

9. Comme dans la boutade de Bernstein : « L'intuition c'est l'intelligence qui commet un excès de vitesse ! » On peut penser à une certaine restitution des définitions *ethnologiques* : l'âme, mana, substance potentielle, souffle et énergie, etc.

son jeune passager en glissant à toute allure dans un paysage de neige ¹⁰. A cette biographie fictive de William Randolph Hearst appelant *Rosebud* au secours de son agonie, succède la destinée réelle d'Howard Hughes. La vie de ce milliardaire semble être formée de deux composantes distinctes, d'abord une existence publique et, à partir de quarante-sept ans et pendant vingt-quatre années, une vie cachée.

La première partie de l'existence de Hughes pourrait passer pour une programmation du comportement par le rêve et le désir : il voulait devenir l'homme le plus riche, le plus grand aviateur, le plus grand producteur du monde et il réussit tout cela avec ostentation, surexposant sa personne, avide de publicité ; pendant des années il va inonder la presse occidentale de son image, du récit de ses records ou de ses conquêtes féminines.

Ensuite, Howard Hughes disparaît, il se camouflera jusqu'à sa mort.

Le journaliste James Phelan, qui a suivi le milliardaire tout au long de sa carrière, s'interroge à son propos ¹¹ : « Pourquoi s'était-il laissé devenir *un homme qui ne pouvait plus supporter qu'on le voie* ? Que cherchait-il au-delà du simple désir d'acquisition ? »

Maître d'une fortune démesurée, d'une œuvre

10. Déjà sont regroupés ici les éléments fondamentaux de la vitesse, de l'enfance, du pouvoir sur la destinée. Chez Orson Welles, comme chez beaucoup d'Anglo-Saxons, *la présence de l'absence* est un thème majeur.

11. James Phelan, *Howard Hughes*, Éditions Internationales Alain Stanké, 1977.

technologique et industrielle considérable, sa richesse ne lui servait finalement qu'à acheter la réclusion totale dans une chambre obscure où il vivait nu, couvert d'escarres, décharné et dénué de tout, sur un grabat. Phelan conclut : « Ce que Hughes thésaurisait, c'est le pouvoir et non l'argent. »

Un jour, raconte-t-il, un homme déguisé en Mickey Mouse s'est présenté au *Bayshore Inn* et dit qu'il avait un cadeau pour M. Hughes. C'était un membre de la parade Disney qui faisait une tournée publicitaire et voulait offrir une « montre Mickey » à Hughes, avec cette dédicace : « Les héros légendaires doivent continuellement jouer au chat et à la souris avec le public pour qu'il continue à croire en eux. Vous devez sûrement, de temps à autre, avoir envie de savoir l'heure? »

Or, c'était notoire, Hughes se refusait absolument à porter une montre, tout en se déclarant *Maître du Temps*, ce qui pour lui avait certainement un sens précis, proche peut-être de la définition de Rilke : posséder la puissance, gagner au jeu du monde, c'est créer la dichotomie entre les repères de son temps personnel et ceux du temps astronomique afin de se rendre maître de ce qui arrive, de tenter de rejoindre immédiatement ce qui vient. Milliardaire dénué de tout, Hughes s'applique seulement à truquer la vitesse de sa destinée, à faire de son mode de vie un mode de vitesse. Il semble autrement contemporain que Citizen Kane, empereur agonisant dans son palais-musée, empêtré dans les ruines de ses biens matériels, l'abondance baroque de ses collections. Pour Hughes, au contraire, être

c'est ne pas habiter ¹², *polutropos* comme le Ulysse d'Homère, n'occupant pas un seul lieu, il souhaite ne pas être identifiable, mais surtout ne s'identifier à rien. « Il est personne parce qu'il ne veut être personne et que pour être personne, il faut être à la fois partout et nulle part. » Ce goût pour l'absence ubiquitaire, il va d'abord le satisfaire en ayant recours aux divers médias techniques, en battant ce qui était à l'époque le record idéal : le 14 juillet 1938, son Lockheed-Cyclone, ayant accompli le tour du monde « par le grand arc de cercle », pose ses roues sur l'aérodrome de Floyd Bennett Field d'où il s'était envolé le 10 juillet; il roule et revient dans son hangar au *point précis dont il était parti*. Hughes ne va pas tarder à se rendre à l'évidence : *son désir de mouvement n'est qu'un désir d'inertie, le désir de voir arriver ce qui demeure*.

Bientôt, il ne communique plus avec le monde qu'à l'aide du téléphone. Comme Chateaubriand, *il renferme dans un espace étroit ses longues espérances*. Les chambres où il souhaite se tenir sont exiguës et toutes semblables, même si elles se trouvent aux antipodes. Non seulement il supprimait ainsi l'impression de se rendre d'un endroit à l'autre (comme dans la boucle vide du record du monde), mais surtout chaque endroit était tel qu'il pouvait l'attendre. Les fenêtres étaient occultées et la lumière solaire ne devait pas pénétrer davantage à l'intérieur de ces chambres obscures que l'image

12. « L'espace humain devenant celui de personne devient progressivement l'expression du nulle part... », p. 171 (*L'insécurité du territoire, op. cit.*).

imprévue d'un paysage différent. Supprimant ainsi toute incertitude, Hughes pouvait se croire partout et nulle part, hier et demain, puisque tous les points de repères à un espace ou à un temps astronomique étaient éliminés. Au pied du lit où il vivait étendu, se trouvait cependant une fenêtre artificielle, un écran de cinéma. A la tête du lit, il y avait le projecteur et le long, à portée de la main, les commandes grâce auxquelles il se projetait ses films, toujours les mêmes, en mangeant indéfiniment le même plat. On retrouve ici, ce que l'on a pris pour une métaphore de la vision, le mythe socratique de la caverne (chambre noire), « où il faudra mener (ceux qui auront obtenu la première place en tout) au terme, en les obligeant à tourner leurs regards vers ce qui fournit la lumière... contempler le réel qu'est l'invisible... »

Hughes se voulait tellement nulle part qu'il ne supportait plus d'être visible pour les autres et s'il entretenait à grands frais un harem, il ne se rendait jamais auprès de ses protégées, il lui suffisait seulement de savoir qu'il avait le pouvoir de s'y rendre et que les jeunes femmes dont il possédait les photos attendaient sa venue. Il en allait de même pour ses avions ou ses voitures, garés ici ou là, inutilisés, abandonnés aux intempéries pendant des années sur les parcs de stationnement des divers aéroports. Il achetait d'ailleurs toujours le même modèle de Chevrolet parce qu'il estimait les Chevrolet de série particulièrement banales.

Il en allait de ses affaires comme de ses femmes, maître occulte de la politique, corrupteur du gouvernement américain et de la C.I.A., jouant avec

le monde, jusqu'à ce qu'enfin il sombre dans des états voisins du sommeil puis de la mort.

Dans son absolue impatience de voir arriver ce qui demeure, Hughes, que ses compatriotes finirent par traiter « d'illuminé », était devenu une sorte de *moine technologique* et il y a peu de différence entre la chambre noire au sommet du *Desert Inn* de Las Vegas et la montée au désert des anciens ermites, partis à la recherche de l'Éternel.

La tradition hébraïque montre deux aspects du manque, figurés par deux déserts, émergeant l'un de l'autre, *cœur de toute chose, en son cœur toute chose*. L'un est nommé la *chemama* qui est désespoir et destruction et l'autre *Midbar* qui est désert non de déréliction mais champ d'incertitudes et d'efforts. La *chemama* est au contraire direction, polarité de la Cité-État (la ville d'Ur – *Our*, la lumière), son désert est celui, tragique, des lois, de l'idéologie, de l'ordre, dressé contre ce qui pourrait émerger de l'errance. La vie de Hughes, sa privation du monde présent, semblent surgies de l'anachorèse, de ces « mortifications inhumaines » que s'infligeaient les moines, à la fin de ces vies érémitiques où le « saint » ne semblait plus rencontrer que la folie ou l'idiotie dans ce double jeu du désert de la ville et de celui des incertitudes, comme ce Siméon d'Émèse qui descend de sa solitude pour, dit-il, se *jouer du monde* (ou jouer avec le monde, comme Hughes). D'après la chronique, le désert l'avait tellement éprouvé qu'il avait atteint l'*apatheia*, que l'on peut traduire par impassibilité et qui va lui permettre de tourner en dérision la cité et ses lois, en s'y conduisant en idiot.

Toujours vêtu de son habit monastique, il n'hésite pas à le retrousser devant tout le monde, il a ses habitudes au lupanar et va troubler la liturgie dans les églises, multipliant les actes répréhensibles; il teste son autisme en se comportant dans la ville comme si la ville était le désert, comme si personne ne le voyait.

Inducteur photo-sensible, le désert (sa double figure) est lié dans tous les cas à la libération du temps : éternité divine pour l'anachorète, éternité de l'État pour César rêvant de faire des frontières de son Empire un vaste désert. Le Christ vivant à l'inverse de Hughes, en commençant par la vie cachée pour finir par une existence publique, rencontre la tentation, à la charnière de ces deux modes d'existence, Satan lui offrant de dominer sur les nations (la *chemama*), comme si la prise du pouvoir humain ne pouvait être évoquée que par le survol d'une étendue solitaire, invivable, où les autres hommes sont placés au bord de l'invisibilité.

Le prédicateur du film de John Huston, *Le Malin*, l'exprime clairement : « L'Église du Christ sans le Christ, ce n'est rien d'autre que votre ombre qui vous suit, rien d'autre que votre reflet dans votre miroir. »

La chanteuse Amanda Lear a supprimé les miroirs de son appartement pour les remplacer par un circuit vidéo intégré et ainsi la lumière de son image la poursuit comme la plus intime des compagnes (comme son ombre pourrait-on dire). Si la Castiglione vieillissante avait fait voiler les miroirs de sa demeure pour ne plus y contempler les progrès de sa décrépitude, Amanda n'aura pas à craindre

de rencontrer son reflet, il lui suffira d'arrêter l'enregistrement des images le jour choisi et les écrans lui renverront son image éternellement jeune, dans un appartement où le temps serait arrêté; le meuble du vivant ne serait plus distinct de l'immeuble, le moyen de communication serait devenu un synthétiseur capable de réaliser le mixage du corps et du champ de sa demeure, le jeu vidéo devenant une façon de jouer indéfiniment avec le quotidien, accomplissant la pensée baudelairienne : « Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente, mais aucune en réalité n'a péri. »

Dans leurs mémoires intimes, les érudits allemands du début du siècle aimaient faire alterner méthodiquement le compte rendu de leurs journées et le récit de leurs rêves, essayant de créer une équivalence entre leur état de veille et leur univers onirique. Cette mode était une tentative pour faire cesser la discrimination abusive entre veille et sommeil : « Ceux qui dorment sont dans des mondes séparés, ceux qui sont éveillés sont dans un même monde » (Héraclite).

Chez les artistes allemands, dont on sait la constitution épileptique, s'estompe normalement l'idéal de la Raison commune comme activation de l'homme éveillé et censeur du réel, prétention à un état de veille (de sentinelle) dans un monde donné comme

commun (protofondation du sens). Mais si l'on admet que le temps de chacun a été plus ou moins recollé et que la veille rapide est aussi paradoxale que le rêve, la réalité du monde en train de passer ne pourrait en aucun cas paraître commune et la « raison pure » ne serait qu'un des nombreux subterfuges de la trame picnoleptique et de son savoir-faire, l'une de ses sophistications qui inquiétaient Bachelard : « Rationalisme appliqué qui n'est qu'une philosophie au travail, qui veut s'étendre... hâte de la pensée systématique, propension autoritaire que personne n'interroge... »

Travail oppressif, accompagné dès l'enfance de durs châtiments car nul n'est censé ignorer la Raison comme nul n'est censé ignorer la loi. A la conscience juvénile, toujours orpheline du temps, la Raison fournit *le recommencement illusoire de son récit étranger*, comme langage opérationnel, c'est le pitoyable « j'ai su » de l'enfant qui a bien récité sa leçon, échappant ainsi à la punition.

L'idéal d'observation scientifique du réel serait donc une sorte de *transe contrôlée* ou mieux encore de contrôle de vitesse de la conscience. Et ce serait d'abord en tant que reconstitution du savoir-faire picnoleptique qu'elle pourrait être communiquée et admise comme commune, par tout un chacun.

Dans son livre, *Magic, reason and expérience*¹³, G.E.R. Lloyd, s'interrogeant sur le passage du pré-

13. G.E.R. Lloyd, *Magic, reason and experience*, Cambridge University Press, 1979. Et du même auteur, *Les débuts de la science grecque. De Thalès à Aristote*, Maspero, 1974.

scientifique ou scientifique chez les anciens Grecs, nous signale l'importance d'un texte hippocratique *sur la maladie sacrée* (l'épilepsie) qui date de la fin du v^e siècle ou du début du iv^e siècle avant notre ère. Le but de l'auteur du traité est de montrer que cette maladie n'est pas plus sacrée qu'une autre, qu'on peut lui trouver des causes naturelles et donc la soigner autrement que par des incantations ou l'efficacité des amulettes. Mais ce qui nous paraît intéressant c'est que le processus épileptique se trouve ici placé au centre de ce que les gens du xix^e siècle considéraient comme l'avènement de l'absolue dichotomie du magique et du scientifique. Cependant, le texte hippocratique peut être entendu autrement. Démontrer que la maladie divine est naturellement explicable, c'est dire que l'étude rationnelle du réel (l'établissement de ses lois et de ses modèles) est parfaitement apte à se substituer à l'accidentel épileptique, à nous guérir définitivement de ses fréquences heurtées et surtout incertaines.

Il faut se souvenir que le système du divin est aussi, pour les anciens Grecs, un système événementiel : « Les dieux sont des événements en marche », ce qui explique assez cette attitude indécise que les chercheurs contemporains jugent naïve et incompatible avec la formation de l'esprit scientifique, cet idéal de science sans netteté où le projet rationnel est présenté comme un programme incomplet ou mieux encore un simple pari sur un univers où *le réel est l'invisible* (Platon).

Heisenberg nous parle de l'irritation d'Einstein se révoltant à l'idée d'un dieu jouant aux dés.

Bachelard pensait que la faute originelle de la raison c'est d'avoir une origine. Paul de Tarse que « la raison ressemble à la mort ».

Si Ambroise Paré qualifiait l'épilepsie de *réten-tion des sentiments*, dans d'autres civilisations, les adaptations atténuées du processus épileptique, comme la réussite de l'acte sexuel, sont appelées petite mort, courte mort. Pour le sommeil on parle de mort dont on revient, etc. La raison comparée à la mort ne fait pas autre chose que de redistribuer méthodiquement les éliminations occasionnelles de la picnolepsie. L'étude rationnelle du réel c'est du cinéma et la table rase n'est qu'un truquage qui vise à dénier toute valeur active aux absences individuelles.

Peu à peu, la thésaurisation rationnelle, en tant qu'attente de la venue de ce qui demeure et facteur de non-surprise, pousse nos contemporains à devenir de ces personnages affligés de mémoires attrape-mouches où viennent se coller indifféremment tout un amas de faits inutiles (Conan Doyle), ce qui porte à les juger inférieurs à ces écrans d'ordinateurs où viennent effectivement se coller à toute allure les informations d'une mémoire sans lacunes, sans défaillances, sans absences, croirait-on. Pascal, lui-même intéressé par la construction de ce type de mémoires attrape-mouches, mais également affligé de crises massives, procède en mettant du désordre dans l'ordre d'arrivée de l'information : « Ce qui est nouveau ce ne sont pas les éléments mais l'ordre dans lequel ils sont disposés », écrit-il. En somme la découverte, l'invention, c'est-à-dire ce qui est sans mémoire possible et donc nouveau, c'est

l'ordre dans lequel lui seul, Pascal, pouvait mettre en relation ces éléments connus de tous et cela en « faisant finalement céder la raison au sentiment ¹⁴ ».

Car, il le sait d'expérience, la faculté de sentir, c'est-à-dire le sentiment esthétique, est au centre du déclenchement épileptique; l'épilepsie est provocable, elle peut être domestiquée. On peut voir là également la cause même de son célèbre pari sur l'existence de Dieu qu'il assimile à un savoir-faire, à une transposition théologique de l'hypothèse scientifique, comparable à la démarche des anciens Grecs.

La crise, *brusque tonnerre dans un ciel serein*, est annoncée par la beauté même de ce ciel. L'épileptique ne recherche pas forcément la crise comme facteur de jouissance, mais il est prévenu de sa venue par un état de bonheur très spécial, une exaltation juvénile, « sublime, selon Dostoïevski, pour ce moment on donnerait toute une vie! » Il est littéralement « ravi » avant de revenir, d'être là à nouveau, souvent atteint de lésions physiques plus ou moins graves provoquées par sa chute ou simplement l'instantanéité de son départ. L'inexplicable enthousiasme précède l'accident, le naufrage des sens celui des corps. Mais les facteurs favorisant peuvent être également de l'ordre de l'inattention, de l'endormissement provoqué par la répétition de certains rythmes ou à l'inverse d'efforts intellectuels

14. Claude Bernard, *penseur méthodique* dont Marey a été le disciple, note l'ordre du travail scientifique : sentiment d'abord puis raison et expérience (*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*).

intenses, en rapport par exemple avec le moment de l'invention, de la découverte fondamentale, comme chez Champollion, avec l'activité créatrice... « A ce moment, j'ai entrevu le sens de cette singulière expression : il n'y aura plus de temps », écrit Dostoïevski.

Chez les sujets photosensibles, on qualifie les processus d'auto-induction de l'absence, d'actes auto-érotiques, en rapport avec la genèse sexuelle. Comme nous l'avons vu, à la puberté il y a interférence entre picnolepsie et éveil de l'activité sexuelle. Là encore, l'absence n'est pas étrangère à l'invention, à la cristallisation de l'image amoureuse.

Si la statuaire antique représente le dormeur en érection c'est qu'en fait il rêve. Il a fallu attendre les années quarante pour que des chercheurs redécouvrent ce phénomène et, plus tard, les relations existant entre sommeil paradoxal et activité sexuelle chez l'homme et la femme. De même le degré de puissance de l'amour et du désir diurne est fonction de l'invisible rappel de l'état d'exaltation de la veille paradoxale. Michel-Ange écrit : « De grâce, dis-moi ô Amour, si mes yeux voient (hors de moi) la beauté vraie ou si je l'ai en moi... » C'est la malédiction de Psyché où la lumière externe détruit instantanément le cristal de l'image amoureuse. Eros s'enfuit et abandonne la jeune fille dès que celle-ci éclaire son visage. Plus simplement, c'est l'ancienne mise au lit des jeunes époux qui souvent ne s'étaient jamais auparavant rencontrés et à qui l'on donnait le conseil de ne pas tenter un rapprochement immédiat mais plutôt de dormir, c'est-à-dire de rêver, la loi naturelle se chargeant de créer l'adhésion et le

« bon plaisir » des mariés. On peut opposer à cette vieille méthode l'hyper-éveil de l'information et de l'éducation sexuelle, qui a pour résultat de tuer jusqu'au naturel des gestes amoureux, les psychanalystes recevant désormais la visite de jeunes gens ou de couples rationnellement éduqués et qui pour autant ne savent même pas « comment s'y prendre ».

Ce que nous rappelle encore l'épée placée entre Tristan et Iseult lorsqu'ils dorment peut montrer que le philtre de la passion amoureuse les a mis dans un tel état de conscience que les subterfuges du sommeil paradoxal leur sont devenus inutiles. Pour eux, l'amour a créé l'équivalence de la nuit et du jour, de la veille rapide, du rêve et bientôt de la mort.

On peut multiplier à l'infini les exemples et les coutumes de dissimulation entre futurs époux et jusqu'à l'idée des religieuses catholiques se voulant mariées au Christ, celui-ci par son invisibilité absolue pouvant passer pour une sorte d'époux absolu, un nouvel Eros intérieur, quelque chose qui faciliterait une autre relation au temps.

Un deuil, une impression de malheur profond peuvent, selon Bachelard, nous donner la sensation de l'instant. Ils peuvent, en tout cas, favoriser l'absence. Nous sommes affligés et nous voilà visités par quelque sensation tenace, affectant indifféremment l'un de nos organes de perception : dans le domaine olfactif, untel respirera, souvent pendant plusieurs jours, une odeur caractéristique, liée à un souvenir lointain; tel autre, assis dans un jardin, verra une fleur parmi les autres devenir brusquement photogène. L'étrange phénomène dure parfois

de longues minutes avant que tout semble à nouveau *ordinaire*. On peut penser à la réflexion de Marcel Proust, à propos de la marquise de Sévigné : « Elle ne présente pas les choses dans l'ordre logique, causal, elle montre *d'abord* l'illusion qui nous frappe. » Dans l'ordre d'arrivée de l'information, Proust nous désigne donc le stimulus de l'art comme plus rapide puisque, ici, les choses ne finissent pas par céder au sentiment mais au contraire commencent par là. En somme, la sensation rendue causale par l'excès même de sa rapidité prend de vitesse l'ordre logique. Proust vérifie l'idée sophistique de *l'apate*, l'instantanéité de cette entrée possible dans une autre logique « qui dissout les concepts de vérité et d'illusion, de réalité et d'apparence et qui est donnée par le *Kairos* que l'on peut appeler "l'occasion"... ce qui échappe à l'universel et ouvre un cadre à la différence, c'est *l'epieikés*, ce qui est adéquat en un moment particulier et par définition différent » ¹⁵.

Pour leur part, certains scientifiques abandonnent aujourd'hui le terme pompeux de *recherche fondamentale*, pour celui, plus convenable, de *recherche non appliquée*, recherche dans laquelle « ce qui est nouveau, la découverte, ne dépend évidemment pas du hasard, mais de *la surprise* » (P. Joliot).

Le monde est une illusion et l'art est de présenter l'illusion du monde. Michel-Ange abhorrait, par exemple, l'exécution d'une image imitant la nature ou pouvant ressembler à un modèle vivant : « On

15. Mario Perniola, « Logique de la séduction », *Traverses*, n° 18.

peint en Flandres pour *tromper la vue extérieure...* les tromperies du monde m'ont ravi le temps qui m'était accordé pour contempler Dieu. » Vieillissant, il se rend compte que la même durée peut être utilisée de diverses manières. Mieux encore, selon notre art de voir, le même temps sert à se laisser tromper ou à contempler autre chose que ce que l'on croit voir (Dieu en l'occurrence, comme Vérité du Monde).

En 1960, le peintre Magritte, répondant à un questionnaire, exprime les mêmes convictions :

Q. – Pourquoi dans certains de vos tableaux apparaissent des objets bizarres, tels que bilboquet?

Magritte. – Je ne crois pas qu'un bilboquet soit un objet bizarre. C'est au contraire quelque chose de très banal, aussi banal qu'un porte-plume, une clef ou un pied de table. Je ne montre jamais d'objets bizarres ou étranges dans mes tableaux... ce sont toujours des choses familières, non bizarres mais les choses familières sont réunies et transformées de telle sorte que nous devons penser en les voyant ainsi *qu'il y a autre chose de non familier qui nous apparaît en même temps que les choses familières.*

Regarder ce qu'on ne regarderait pas, écouter ce qu'on n'entendrait pas, être attentif au banal, à l'ordinaire, à l'infra-ordinaire. Nier l'idéale hiérarchie du crucial à l'anecdotique, parce qu'il n'y a pas d'anecdotique mais des cultures dominantes qui nous exilent de nous-même et des autres, une perte du sens qui n'est pas seulement pour nous une sieste de la conscience, mais un déclin de l'existence.

En Europe, depuis plus d'un siècle, beaucoup d'enfants ont vu *apparaître* la Vierge et les autorités policières et religieuses ont dû dresser procès-verbal de leurs témoignages. Pour ma part, dans ces récits, je suis sensible à la succession de circonstances qui précède l'apparition proprement dite et où le monde commence à se donner à voir aux enfants comme illusion du monde.

Sélection particulière des choses vues, enregistrement des faits insignifiants qui transforment peu à peu les objets *véritables* pour en faire une sorte de fond sur lequel se détacherait brusquement une autre désignation du sens, un fond qui serait déjà une sorte de fondu-enchaîné (de *dissolving views*, disent les Anglo-Saxons), faisant songer à la réflexion de Paul de Tarse (mais lui aussi, sur le chemin de Damas, a subi une absence prolongée qui a effectivement changé son sentiment de la réalité), tout est tranquille, et pourtant : ce monde tel que nous le voyons est en train de passer. Comme pour Magritte tout à l'heure, il est question d'enregistrement des faits ou, si l'on veut, de « prises de vues ». Tout ce qui est donné à voir dans l'instant du regard n'est-il que l'imposture de l'immédiateté, l'intempestif arraisonement d'un convoi d'éléments objectifs parmi lesquels s'opère la prise de guerre de la vue ?

Comme l'explique le météorologue : « L'échelon local est toujours un objectif incertain, c'est à l'échelle du globe qu'il faut concevoir les données

météorologiques, notre temps est toujours le temps d'ailleurs et tout le système est emboîté. »

Bernadette Soubirous raconte :

« J'entendis du bruit. Levant les yeux, j'ai vu les peupliers du bord du Gave et les ronces devant la grotte s'agiter comme si le vent les secouait mais autour rien ne bougeait et, tout à coup, j'ai vu du blanc... et ce blanc était... cela était une fille blanche... une fille blanche pas plus grande que moi. Elle me salua en s'inclinant... »

Parfois, les sensations visuelles mais aussi olfactives, auditives, gustatives, sont partagées par plusieurs petits témoins. Mais, là encore, les enfants vont vivre les minutes particulières qui précèdent le passage du familier au non-familier. A la Salette par exemple, deux enfants qui ne se connaissaient pas se sont rencontrés par hasard. Mélanie est une petite servante chétive, misérable et que l'on dit « renfermée ». Maximin est lui-même un jeune garçon d'ascendance asthmatique, considéré comme un « étourdi » qui passe le plus clair de son temps à courir la montagne avec sa chèvre et à qui l'on ose à peine confier la garde d'un troupeau. Le jour de l'apparition, les deux enfants, qui ont décidé de garder ensemble leurs bêtes, sont pris d'une brusque envie de dormir et, effectivement, ils s'endorment tous les deux, ce qui n'était pas dans leurs habitudes. Au réveil, ils sont frappés d'inquiétude et se mettent à la recherche du troupeau qu'ils étaient chargés de garder, mais les bêtes sont toujours au même endroit, elles n'ont pas bougé. Et brusquement, là où les enfants ont dormi, « un globe de

lumière tourbillonne, s'agrandit peu à peu, comme si le soleil était tombé là... »

Misérables, méprisés, considérés comme arriérés, la plupart du temps asthmatiques, ces enfants seront en général privés d'apparitions et guéris à la puberté.

Bernadette Soubirous pourra dire tristement : « Qu'on s'en rapporte à ce que j'ai dit les premières fois, je puis avoir oublié depuis et les autres aussi peuvent avoir oublié... »

« Pour ce moment on donnerait toute une vie. » C'est ce qu'elle fait en se cachant, comme elle dit, dans un couvent à Nevers où elle mourra à trente-cinq ans.

Les apparitions ont donc été comme une répétition de ces instants surprenants qui précèdent l'absence épileptique, mais les sens qui demeurent éveillés parviennent à percevoir un infra-ordinaire. Bernadette présente à ce moment une pâleur caractéristique, « mousseline fine et blanche descendant sur le visage » ; ensuite elle revient « en se frottant les yeux et les couleurs animent à nouveau sa physionomie ».

Mais les apparentes similitudes avec l'épilepsie s'arrêtent là, car Bernadette est capable d'agir pendant l'extase, de se déplacer, de manger même et, au retour, elle se souviendra de ce qui est arrivé. Cependant, à mesure que se multiplient ses visions, la petite fille éprouve le besoin de les induire par un cérémonial personnel, elle se montre nerveuse, ce qui agace certains témoins et encore ne réussit-elle pas toujours.

Plus tard, lorsqu'elle quitte Lourdes pour se rendre au couvent de Nevers, elle s'arrête à Bordeaux et

« ce qu'elle trouve de plus beau, dit-elle, c'est l'aquarium du Jardin des Plantes, voir ces petites bêtes nager en présence d'une foule de petits gamins qui les regardent ».

« Le cinéma c'est un nouvel âge de l'humanité. »

Marcel L'HERBIER

On remet en cause actuellement les excès de la raison méthodologique, on découvre tardivement « la vanité de théories enseignées précédemment comme vérités éternelles ». Tout cela ramenant les littérateurs vers les thèmes transcendantalistes ou le matérialisme mystique qui étaient à l'origine des nouveaux modes de vie et de production, en particulier aux États-Unis, au XIX^e siècle. Prendre le contre-pied des idées abandonnées ou revenir à des conceptions passées, c'est simplement changer d'erreur, dit-on. Ce retour en arrière a malheureusement le tort de faire l'économie de *l'état de fait technologique*. Une technologie dégagée des concepts sociaux-économiques ou culturels, qui ambitionne de devenir désormais la métaphore du monde, en s'érigeant comme révolution de la conscience. Remplacer, en somme, le pseudo-état de veille rationnel par un artificiel état de veille paradoxal, en four-

nissant aux hommes une assistance devenue subliminale.

Bernadette Soubirous est la digne contemporaine des idéalistes allemands ou des tenants de la métapoésie, tous capables de voir se produire « un monde d'inspirations, une procession magnifique et bigarrée de pensées désordonnées et rhapsodiques dans le tremblement d'une feuille, le bourdonnement d'une abeille, le soupir du vent ou les vagues odeurs de la forêt... » Il ne s'agit pas ici, naturellement, de retourner à quelque révélation du sommeil magnétique, mais de rechercher simplement une unité de ton entre le récit primaire des petits voyants et le récit élaboré des philosophes ou poètes transcendantalistes ou symbolistes. En fait, dans les deux cas, nous constatons une sorte *d'esthétique paroptique du monde réel*, une activité insolite des sens, usurpant leurs fonctions au hasard, dont s'élève, selon Edgar Poe, un sixième sens qui serait *la perfection morale de l'idée humaine abstraite de temps...* « Ce sentiment de la durée, vif, parfait, existant par lui-même *indépendamment d'une série quelconque de faits...* » Il n'y a même plus de précédent causal ou de suite quelconque, chez Poe, dont on connaît l'influence sur Dostoïevski, Kafka ou Rilke, l'absence se confond avec la ruine, le délabrement progressif de la vie clinique. Le manque est créateur d'une perception extra-sensorielle (on peut penser à l'aveugle discernant la couleur d'une fleur à son odeur ou à Henri Heine affligé, disait-il, de pictographie musicale, un spectacle d'ombres chinoises surgissant à ses yeux à chaque coup d'archet de Paganini comme si *les différents sens se*

trompaient de canal, ainsi qu'il le raconte dans ses *Nuits florentines*).

La parapsychologie renouvelle l'héritage du matérialisme mystique du XIX^e siècle, relayée elle-même par la recherche actuelle en matière d'électronique. L'idée-force étant de remettre en cause le cloisonnement sensoriel de manière générale mais surtout d'un individu à l'autre, *d'obtenir un effet de masse sensoriel*. Il ne faut donc pas s'étonner de l'enthousiasme des grands États matérialistes comme l'Union soviétique ou les États-Unis, pour des recherches de ce type. Ce serait, en effet, un progrès inouï pour ces différents pouvoirs que l'instauration de cette transparence des consciences par la cohésion des sensations. Cette communion nouvelle ne prendrait plus en charge, comme précédemment, nos volontés, notre psychologie mais notre durée et donc nos idées causales, l'essence même de notre personnalité.

« Vous n'avez pas de corps, vous êtes corps! » s'écriait hier Wilhelm Reich; à cela, le pouvoir et ses techniques répondent aujourd'hui : « Vous n'avez pas de vitesse, vous êtes vitesse! »

Déjà, dans *Vitesse et Politique*¹, j'ai montré comment la modulation et la manipulation des vitesses vectorielles (la police logistique) avaient été, dans les divers conflits militaires et révolutionnaires, les éléments les plus sûrs de la cohésion des

1. « Le pouvoir politique de l'État n'est donc que secondai-
rement le pouvoir organisé d'une classe pour l'oppression d'une
autre; plus matériellement il est *polis*, *police c'est-à-dire voi-
rie*. » Paul Virilio, *Vitesse et politique*, Galilée.

masses, en Europe et aux États-Unis. Mais, en même temps, j'ai montré que le but recherché par le pouvoir était moins l'envahissement des territoires, leur occupation, qu'une sorte de *résumé du monde* obtenu par l'ubiquité, l'instantanéité de la présence militaire, un pur phénomène de vitesse, un phénomène en marche vers la réalisation de son essence absolue.

Mais en avançant trop vite, tout se passe finalement comme si leur propre arsenal devenait l'ennemi intérieur de chacun des protagonistes. L'immédiateté même de l'information risquant de créer la crise immédiatement, c'est bientôt la nécessité de la dissuasion, l'ancienne machine de guerre tendant à se transformer en une machine de paix totale, de pacification absolue. A l'ancien kriegspiel, jeu de la guerre sur le monde, succède un jeu nouveau, exactement comme celui de Hughes, le moine technologique remplace le jeu du moine-soldat ou du « prêtre saint-simonien », grâce à l'emploi de vecteurs inédits.

Avant la guerre de 1914, le docteur Gustave Lebon et nombre de ses contemporains s'intéressaient à la psychologie des foules, ce nouveau mode de possession. Il écrivait à propos de l'Allemagne entrant en guerre : « Jamais l'unification mentale ne fut poussée plus loin, l'âme individuelle a été progressivement détruite pour en faire une âme collective. » « On dirait qu'un seul cerveau pense dans des millions de têtes ! » constate de son côté un rédacteur de la *Gazette de Lausanne*. Lebon montre dans ses travaux les conséquences funestes

du conformisme psychologique, en particulier en ce qui concerne la recherche dite fondamentale :

« ... Même isolé, l'Allemand demeure collectif. Le livre le plus spécial est signé d'au moins une dizaine d'auteurs, ce qui est déplorable car l'esprit le plus sagace perd tout jugement dès qu'il est soumis à la loi des influences collectives... Des faits certains, des évidences incontestables ne peuvent exister pour l'observation collective. »

Nous connaissons à notre tour ce gel, véritable fléau du conformisme collectif et s'il est maintenant à la mode de critiquer la raison méthodologique, jusqu'à présent, on ne découvre guère d'ouvrages consacrés à la rétention du sentiment dans la science, chez des groupes de chercheurs sous influence. A la formule moraliste : science sans conscience n'est que ruine de l'âme, pourrait succéder quelque chose d'élémentaire comme : la science tue la conscience.

On constate, par exemple, que la réserve de connaissances était moins étendue aux siècles précédents et que, paradoxalement, la certitude du savoir visait alors à la totalité. On pourrait en conclure que plus le savoir croît et plus l'inconnu croît ou, plutôt, plus se précipite l'information-nombre, plus nous sommes normalement conscients de son essence fragmentaire incomplète. On pourrait aussi remarquer que les grandes inventions sont des événements dans l'ordre de la conscience plus que dans celui de la science. Phénomènes de surprise esthétique, Archimède, Newton ou Einstein *ressentant* le principe de la relativité en observant le vol des mouettes sur la mer. Tout cela s'effectuant, comme on le pensait à la Renaissance, par

le canal des sensations, la Loi et la Raison n'étant ici que des dimensions spatio-temporelles données à l'*imago*, des unités de mesure.

L'esprit scientifique serait comme l'Apollon du classicisme, demeuré prisonnier de son concept prométhéen; ce serait ce concept qui l'aurait rendu l'allié inconditionnel des techniques, ce rêve de reconstruction de l'homme par l'image. L'Occident ne peut pas plus s'arracher à une science qui n'est que le miroir de son intelligence, que la chanteuse Amanda Lear ne pourra se détacher du reflet stéréo de sa beauté, même quand celle-ci, un jour, aura définitivement disparu.

L'homme ébloui de lui-même fabrique son double, son spectre intelligent et confie la thésaurisation de son savoir à un reflet. Nous sommes là encore dans le domaine de l'illusion cinématique, du mirage de l'information précipitée dans l'écran de l'ordinateur – ce qui est donné, c'est justement de l'information mais pas de la sensation, c'est de l'*apatheia*, cette impassibilité scientifique qui fait que plus l'homme est informé, plus s'étend autour de lui le désert du monde, plus la répétition de l'information (déjà sue) dérègle les stimuli de l'observation, en les prenant automatiquement de vitesse, non seulement dans la mémoire (lumière intérieure) mais d'abord dans le regard, au point que, désormais, c'est la vitesse même de la lumière qui limite la lecture de l'information et que l'important dans l'électronique-informatique, ce n'est plus la réserve, mais l'affichage.

Il en va de l'univers rationnel comme de l'effet de réel. Regarder à côté, toujours à côté, rejeter la

fixité de l'attention, dériver de l'objet au contexte, échapper à l'origine des habitudes, à l'accoutumance semble devenu impossible. Le monde perçu cesse d'être jugé digne d'intérêt à force d'être théâtralement exhumé, analysé, épuré par les pil- leurs de tombes. Si l'on feuillette une collection de photographies allant du siècle dernier à nos jours, nous voyons dans la succession des clichés non seulement le monde en train de passer et de se succéder, mais surtout nous voyons la nature de l'intérêt que nous pouvions lui porter s'estomper progressivement : d'abord essentiellement axé sur l'anonymat du quotidien, circulant dans l'ordinaire puis bientôt au-delà, devenant touriste de l'extra- ordinaire, des ruines et des événements, le photo- graphe s'essaye à copier les tableaux de genre, se consacre au voyage, à l'exotisme, au fait divers, tous ces pôles d'attraction disparaissant les uns après les autres. En 1934, Walter Benjamin s'in- terrogeait sur cet objectif photographique, inca- pable de saisir une baraque ou un tas d'ordures sans les transfigurer : « Transformant tout ce que la pauvreté a d'abject, elle l'a aussi transformée en un objet de plaisir. » Ce stade de l'art photogra- phique est aujourd'hui bien dépassé puisque le photographe, saisi d'indifférence, semble incapable désormais de trouver quelque chose de neuf à photographier. Déjà la pensée collective imposée par les divers médias visait à annihiler l'originalité des sensations, à disposer de la présence au monde des personnes en leur fournissant un stock d'infor- mations destiné à programmer leur mémoire. Nous savons maintenant qu'avec les progrès de l'électro-

nique, on envisage des prothèses actives de l'intelligence.

Depuis une vingtaine d'années, le neurochirurgien Delgado, l'un des pionniers des phénomènes électriques de la pensée, soigne et surtout *tranquillise* ses patients avec des implants. D'autres pensent à utiliser l'« intelligence » de l'ordinateur comme prothèse inhérente : « Une minuscule pastille de silicône donnerait à l'homme la connaissance instantanée d'une langue étrangère ou de la théorie de la relativité... »

Offrir à l'homme une mémoire qui ne serait plus la sienne, ces théoriciens pensent justifier l'opération en employant, une fois de plus, l'effet de dédoublement du vieux miroir prométhéen : « Franchir l'étape qui sépare l'homo sapiens d'un stade supérieur... transformer la structure de cet organe cérébral qui n'a guère évolué depuis quelques dizaines de milliers d'années, etc. »

Il est évident que la démarche est simplement inspirée de la vieille propagande politico-militaire, dont il est question plus haut. C'est bien la vitesse même de nos automatismes cérébraux qui serait visée par cette prise en charge électrique, déjà esquissée avec les électrochocs, découverts en 1938, en plein fascisme, par le psychiatre italien Ugo Cerletti. On sait que la méthode était employée sur des porcs, aux abattoirs de Rome. Les bêtes étaient saignées à blanc pendant un coma épileptique provoqué par l'électrocution. Il a suffi aux psychiatres de décréter que les épileptiques ne sont jamais schizophrènes, pour que des centaines de milliers de patients soient soumis, après les porcs, à des

décharges électriques dont on ne sait pas exactement quels sont les effets... sinon la punition et bientôt la torture comme en Amérique latine, où l'électrochoc est devenu pour la police secrète une pratique courante ². On peut penser aussi aux cures subies par Hemingway en 1960; elles avaient *détruit, en même temps que sa mémoire, ses capacités d'écrivain*. Il devait se suicider un mois après.

Mais l'aveu de l'interrogatoire politico-militaire, extorqué au suspect grâce à la torture de l'électrochoc, a aussi l'importance d'une expérience sociale ou plutôt technico-sociale, un nouvel effort vers la transparence. De plus en plus, prothèses techniques et prothèses médicales tendent à former de nouveaux mixtes destinés à la *pacification*, création d'une « conscience sans rivages et sans fond, conscience totale où *l'inquiétude* fiévreuse des êtres individuels s'efface... » (Empédocle).

Les prothèses humaines, depuis une quarantaine d'années, ont suivi les progrès extraordinaires de la biologie, de la physique, de l'électronique. Durant cette brève période, nous sommes passés des appareils anthropomorphes quasi inertes, à des systèmes d'assistance active, *dans le domaine sensoriel en particulier*, un confort subliminal, qui entraîne avec lui à la fois la crise des dimensions et celle de la représentation.

2. Alain Jaubert, « Électrochocs », *Macroscopies*, n° 6, p. 28.

Avec l'apparition du moteur, un autre soleil s'est levé, changeant radicalement la vue; son éclairage ne tardera pas à changer la vie grâce au double projecteur à la fois producteur de vitesse et propagateur d'images (cinématiques ou cinématographiques). Visiblement, tout s'anime, la désintégration de la vue commence, elle précède de peu celle de la matière et des corps qui s'esquissait déjà avec les premières études sur les formes de moindre résistance (aérodynamiques), où chez Marey, par exemple, la vitesse et les éléments se conjuguèrent pour donner forme aux apparences des engins, en attendant de recomposer intégralement le champ de leur course, l'érosion éolienne se doublant désormais de celle de la vitesse qui sculpte à la fois le véhicule et le paysage, en attendant d'acclimater les passagers.

Bien que nous ne puissions pas plus masquer la lumière de la vitesse que cacher le soleil avec la main, la désintégration de la transmission de l'image cinématographique et de la transmission des corps cinématiques sera vite effectuée, au point que bientôt personne ne s'étonnera plus des perturbations de la vision provoquées par la rapidité : l'illusion locomotrice sera considérée comme la vérité de la vue, tout comme les illusions d'optique paraîtront celles de la vie. « Le cinéma c'est la vérité vingt-quatre fois par seconde ! » déclare le metteur en scène Jean-Luc Godard. Le rythme atteint par le moteur chronophotographique de Marey n'était encore que de seize fois la vérité par seconde.

Dans *L'art de voir*, Aldous Huxley note : « Le port de lunettes noires est devenu non seulement commun mais honorable... les lunettes noires ont cessé d'être l'insigne d'une infirmité et sont compatibles actuellement avec la jeunesse, l'élégance et le sex-appeal... On peut s'adonner aux lunettes noires comme on s'adonne au tabac ou à l'alcool... Dans le monde occidental, des millions de gens portent maintenant des lunettes noires, non seulement sur les plages mais au volant de leur voiture, au crépuscule ou dans les corridors sombres de bâtiments publics... Pourquoi donc tant de nos contemporains ressentent-ils une gêne, un malaise, quand leurs yeux sont exposés à une lumière même peu intense? Les animaux tout comme les hommes primitifs sont heureux sans lunettes... » Huxley, sans s'en rendre bien compte, en donne la raison; les animaux et les hommes primitifs ne s'exposent pas inutilement au soleil, pas plus qu'ils n'affrontent le soleil du moteur, en voiture, au cinéma. Pour Huxley, la lumière demeure *a priori* bienfaisante et naturelle, alors que, par expérience, le porteur de lunettes noires sait que les projecteurs-propagateurs de corps et d'images sont des armes braquées. Il dissimule donc prudemment ses rétines et principalement la région de la *macula* avec sa petite *fovea centralis*, cible des sensations les plus aiguës et sa crainte d'être surpris par la venue précipitée de l'image, l'intense illumination des projecteurs et autres vecteurs d'accélération de l'effet cinématique, redouble lorsqu'il se trouve dans un lieu naturellement obscur ou crépusculaire. Le porteur de lentilles noires pense comme Alfred Jarry que

*la lumière est active et que l'ombre est passive, que la lumière n'est pas séparée de l'ombre mais la pénètre pourvu qu'on lui donne le temps*³.

Dans le processus de la vue, il faut le rappeler, les objets ne sont pas donnés comme *réalité* et ce qui est directement senti par l'œil, *la matière première de la vision*, est, selon le docteur Broad, *quelque chose qui n'a pas en soi de substratum*. Ainsi, Huxley sous narcose reçoit au réveil une série d'impressions visuelles qui lui paraissent sans signification car, écrit-il, « elles ne sont pas miennes, elles existent simplement... » De même, dans la pratique, E. J. Marey comprend que l'accélération des corps, la fugacité du mouvement, pour être perçues de l'œil du commun, exigent un pilotage de la vue, dégagé de traces mnémoniques. La blancheur des oiseaux ou celle des chevaux, les bandes brillantes fixées sur les vêtements des sujets en expérience, font disparaître les corps au profit d'un mixage instantané de données sous l'éclairage indirect des moteurs et autres propagateurs de l'actuel. L'hétérogène succède à l'homogène, l'esthétique de la recherche supprime la recherche d'une esthétique, l'esthétique de la disparition renouvelle l'entreprise de l'apparence.

La chronophotographie réversible, c'est-à-dire le

3. « Quasi aveugle depuis l'âge de seize ans, Huxley vécut jusqu'en 1939 avec une vision très déficiente. C'est alors qu'il découvrit la méthode de rééducation visuelle du docteur Bates qui lui permit en quelques mois de lire sans lunettes. Il écrivit alors *L'Art de voir* où il explique ces méthodes » (Petite Bibliothèque Payot, 1978).

cinéma, *illusion imposée à la physiologie de nos organes de perception visuelle* (Alfred Fessard), oscille donc, dès l'origine, entre la production d'impressions lumineuses persistantes et cette pure fascination qui détruit la perception consciente du spectateur et s'oppose au fonctionnement naturel de l'œil : « Fixité du regard dirigé sur ce que l'on appelle sérieusement une seule chose, par exemple une tache colorée, fixité qui ne peut durer beaucoup plus qu'une seconde sans risque sérieux de voir le sujet tomber en extase hypnotique ou dans quelque condition pathologique analogue », écrit le docteur Abraham Wolf.

En somme, avec l'accélérateur cinématique, lui-même conçu comme une prothèse active, la mesure du monde devient celle du vecteur du mouvement, de ces moyens de locomotion qui désynchronisent le temps. Lorsque Marey réduit le mouvement du vivant à quelques signes photogènes, il nous fait pénétrer dans un univers jamais vu, où aucune forme ne nous est donnée puisque toutes peuplent déjà un temps différé, dépourvu de traces mnémotechniques.

Il y a quelques années, une chaîne de télévision américaine avait imaginé de supprimer ses programmes du soir de Noël pour les remplacer par la diffusion en gros plan continu de l'image de bûches en train de se consumer. En transformant ainsi des millions de postes récepteurs en « fausses cheminées », ces programmeurs prétendaient procurer aux téléspectateurs un état aussi euphorique que celui créé par n'importe quelle émission de variétés. L'univers informel de la lumière en mou-

vement produit en effet une torpeur caractéristique : feux de l'âtre, bûchers, feux de joie ou feux follets nous laissent incapables de saisir la multitude de leurs transformations car, à aucun moment, ils ne présentent de formes stables. Il est curieux de constater qu'au travers d'une longue suite de hasards et de volontés, les industries cinématographiques continuent ainsi le travail primordial de leurs inventeurs.

Parce qu'elles sont à la mode, par souci d'hygiène et par crainte des épidémies, on remarque dans les premiers films des frères Lumière le pouvoir réfléchissant des robes blanches portées par les femmes et les enfants. C'est au moment où, sur les photographies de mode, les mannequins féminins, depuis peu dépouillés de leur corset, apparaissent sur fond blanc afin de laisser voir enfin les lignes de leur corps, que se développe inversement sur les écrans le mystérieux système des stars, qui devient essentiel la jeune industrie du spectacle. Par définition, la star doit être elle aussi photogène, les acteurs des deux sexes abusent de la poudre de riz sur le visage et le corps, les femmes brunes sont décrétées « moins séduisantes » et la vogue des cheveux platinés, comme celle des vêtements en lamé, tissus-miroir de métal clignotant, est destinée à faire de la vedette un être lui aussi sans forme stable, aussi diaphane que si la lumière passait au travers de ses chairs ; mais la pellicule est réellement transparente et la star n'est qu'un spectre d'absorption proposé au regard du spectateur, *un fantôme qu'on interviewe*, disait Michel Simon. Le metteur en scène Joseph von Sternberg décrivait le visage de l'actrice

comme un paysage, avec ses lacs, ses reliefs, ses vallées, sur lesquels la *caméra voyage* et que lui, metteur en scène, est seulement chargé d'éclairer. Comme chez Marey, l'effet de réel est créé par l'émission lumineuse, l'hétéromorphie naît des intensités d'éclairement. Mais tout cela paraît assez naturel, puisque les grands cinéastes du début du siècle reconnaissaient l'influence des pionniers. La petite-fille de Georges Méliès, Madeleine Malthête-Méliès, raconte : « Petite, je voyais à la maison beaucoup de gens de cinéma qui venaient demander conseil à grand-père : René Clair, Marcel Carné, Cavalcanti, Abel Gance, Walt Disney... »

Abel Gance, pour sa part, aime citer Napoléon : « Pour magnétiser les foules, il faut avant tout parler à leurs yeux » et il affirme que le *demain du cinéma, c'est un soleil dans chaque image*. Un soleil pour vérité de la vue, 24 fois par seconde. Gance pense d'ailleurs qu'il faut *étouffer l'œil du spectateur* ; il va dans son *Napoléon*, tourné vers 1926-1927, multiplier les images simultanées, jusqu'à seize en même temps, ce qui selon lui représente un seuil de vision difficilement franchissable. En 1972, il est donc logique avec lui-même lorsqu'il écrit que le cinéma, dans moins d'un quart de siècle, *prendra peut-être un autre nom* et deviendra *l'art magique des alchimistes, ce qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être : envoûtant, capable d'apporter aux spectateurs, dans chaque fraction de seconde, cette sensation inconnue de l'ubiquité dans une quatrième dimension, supprimant l'espace et le temps...*

Lorsque la crise sévit aux États-Unis vers les années trente, les producteurs et metteurs en scène

américains découvrent que c'est la technique même du cinéma qui peut les sauver du marasme et les investir d'une importante mission sociale et économique : le temps différé du moteur cinématographique évacue les apparences du monde présent, l'ubiquité fait oublier leur détresse matérielle aux millions de spectateurs qui hantent des salles que l'on va vouer au film comme les trains au voyage. Sandrich, qui contribuera à la célébrité du danseur Fred Astaire, exige des décors géométriques où le noir et le blanc, l'ombre et la lumière, paraissent violemment contrastés, effaçant ainsi l'impression de modelé et de volume. Le danseur, lui-même vêtu de noir et de blanc, évoluera en continuité devant une caméra fixe, ou à peu près. Le smoking de Fred Astaire aux coutures ourlées de minces bandes brillantes, ses danses qui ne sont la plupart que des stylisations de la marche ou des gestes les plus ordinaires de la vie, tout cela n'est en somme que variations sur le thème des chronophotographies de Marey⁴. Certains spectateurs ne résistaient pas longtemps à un tel traitement et se trouvaient plongés dans un sommeil réparateur au bout de quelques minutes de projection.

Cependant, l'un des photographes attitrés de Fred Astaire était le célèbre Edward Steichen, ancien

4. Le chanteur Claude François utilisait pour le music-hall des procédés comparables. Il se maquillait toujours, depuis ses débuts, devant le même miroir grossissant environné de bougies : leur lumière changeante préluant parfaitement, selon lui, à celle de la scène. De plus, il combinait l'extrême tristesse de ses chansons avec des musiques et des danses allègres, joyeuses.

commandant des opérations de photographie aérienne du corps expéditionnaire américain en France pendant la première guerre mondiale.

Dès 1914, grâce à la photographie de guerre prise à bord de petits avions de reconnaissance, la technique chronophotographique connaissait de nouveaux développements. Les belligérants appliquent à la reconnaissance aérienne les méthodes industrielles de division du travail et de production intensive de l'image : en 1916, les Français fondent la cinémathèque des armées, et le colonel Steichen, de son côté, conservera près de 1 300 000 épreuves qui, après la guerre, finiront dans sa collection personnelle. Bon nombre de ces photographies seront d'ailleurs exposées et vendues sous le label de leur auteur et comme sa propriété. Plus tard, les galeries de photographie du Musée d'Art moderne de New York seront symptomatiquement dédiées à Steichen.

Mais ce qui nous intéresse dans le tirage de ces millions d'épreuves « au service de la systématique investigation du paysage sur les traces de l'ennemi, accouplée à la destruction de ce même ennemi », c'est la nouvelle synergie prothésique en train de se faire, ce nouveau mixte qui associe le moteur, l'œil et l'arme. Cette alchimie du sens capable cette fois, en une même anamorphose, de montrer une instabilité qui précipite toute forme vers sa ruine, ce collage instrumental qui permet de reconstituer minute par minute, jour après jour, l'érosion d'un bâtiment, d'une tranchée, d'une ville ou d'un paysage de campagne, sous l'effet combiné des bombardements à distance et du regard ubiquitaire des

décideurs militaires. Comme l'écrit Allan Sekula, dans un remarquable texte consacré à Steichen : « Le sens de la photo aérienne, *sa lecture* dépendent de tout ce qui pourra être tiré de l'acte rationalisé de l'interprétation comme source de l'intelligence militaire... peu de photos, excepté peut-être dans le domaine médical, sont en apparence aussi " libres " du sens élevé de leur usage... »

Ainsi s'imposait progressivement l'idée que la synergie de l'œil et du moteur, réalisée dans la caméra, n'était pas pour autant limitable à cet appareil, la prothèse visuelle pouvait désormais se fondre dans le schéma de production, avec celles du transport des corps. Moholy Nagy et divers membres du Bauhaus, mettant à profit leurs expériences de guerre, « aérianisent » leurs photos en grimant sur les toits ou les escaliers de secours des immeubles élevés (vers 1920). De son côté, Abel Gance déclare qu'il faut prendre la caméra sur l'épaule et monter à cheval, à bicyclette, en luge, en balançoire.

La surimpression était un procédé du cinéma muet qui se voulait un peu la traduction en images de l'aparté théâtral. Destinée à exposer ses pensées et ses sentiments, elle rend encore plus inhumain le visage de la star vu en gros plan fixe et littéralement transpercé par des paysages de bataille, la mer, le ciel, les routes, les éléments déchaînés... Mais, finalement, ce procédé reproduit la sensation visuelle que l'on éprouve à la tombée du jour, lorsque, au cours d'un voyage, on regarde son propre reflet ou celui d'une autre personne dans la vitre d'une portière de train ou d'automobile, traversée

par le tumulte du paysage fuyant comme un trait ⁵. La surimpression sera significativement remplacée par le travelling réalisé à bord d'une automobile.

Désormais, quand il crie « moteur ! » à ses assistants, le conducteur-cinéaste n'a plus tant le désir de faire défiler devant lui le fond-décor que de le traverser, voire de le percer à jour. Comme l'engin de guerre lancé à toute vitesse sur la cible visuelle qu'il doit anéantir, le cinéma va s'attacher à provoquer un effet de vertige chez le voyeur-voyageur, le but recherché c'est maintenant de lui donner l'impression d'être projeté dans l'image. La star ne sera plus alors le spectre lumineux du paysage, la seule actrice du décor, ce sera désormais la masse des spectateurs. Jim Collins remarque par exemple que dans le film de Fred Astaire, *Swingtime*, « le premier plan est un plan subjectif selon l'angle de vue d'un spectateur imaginaire placé au balcon alors que demeurent parfaitement visibles sur l'écran le reste du public un peu en dessous et Astaire sur scène ». Cela reproduisant les conditions de projection des anciens cinémas ambulants, telles que les décrit Gaston Bonheur : « L'écran était *un drap de lit* suspendu au fond de la remise de monsieur le Maire. Nous autres écoliers occupions *le premier rang* et attendions avec impatience l'heure tardive des cow-boys où nos jeunes ombres sautant se mêlaient aux débandades poussiéreuses, buffles et mustangs déchaînés. »

Avant d'être significativement transformée en

5. Paul Virilio, *La dromoscopie ou la lumière de la vitesse*, Minuit, 1978.

parking, la salle de cinéma s'était agrandie considérablement, véritable temple obscur dont le plafond s'escamote et où brillent de fausses constellations dans un bleu absorbant de planétarium. Au son des orgues électriques, des jeux de projecteurs, de savantes gradations de demi-jour et de lumière noire composaient une partie de la représentation, mise en condition des spectateurs qui se trouvent à leur tour fluorescents, dégageant eux aussi une mystérieuse clarté. Tout se passait dans la multitude *des voyants lumineux* d'un transport en commun qui serait soudain devenu une commune transmutation des espèces, moment d'inertie où tout est déjà là, dans *le faux jour* d'une vitesse de libération de la lumière qui nous libère effectivement du voyage au profit de l'attentive impatience d'un monde qui ne cesse plus d'arriver, que nous ne cessons plus d'attendre.

On aimait alors ces dessins animés montrant de petits personnages gracieux et mythiques, s'arrachant comme des découpages à la feuille de papier du dessinateur qui les avait créés, pour hanter son appartement et jeter la perturbation sur sa table de travail, jonglant à leur tour avec les crayons et les pinceaux. Ce type de truquage, introduisant des dessins animés dans des décors photographiés, réalisait assez bien la métamorphose à vue du réel que le spectateur attendait. Nouvelle hiérarchie des dimensions, l'intense visualisation succédait au tact, au contact de la matière; visionnaire ordinaire, jouet d'une hallucination collective, chacun passait sans effort du rectangle de la feuille de papier ou du

tableau de chevalet à celui de l'écran et à la machination synoptique des effets de surface.

La congruence de l'œil et du moteur commandait désormais jusqu'au découpage du scénario, la nouvelle vérité de la vue métamorphosait les rythmes de la vie. Plus besoin d'exposition préliminaire des faits et des lieux, si importante dans l'œuvre théâtrale : avant que le film commence, le spectateur se doute déjà de ce qui l'attend ; plus le scénario sera élémentaire et plus il trouvera moyen de se divertir du spectacle. Il n'a en somme qu'à emprunter le tracé du slalom, à suivre du regard les séquences du défilement, où toute logique, tout rebondissement, deviennent accidentels. Le suspense, cette sorte de halte où l'action s'arrête afin de développer chez le spectateur l'artificielle angoisse de ce qui doit survenir, reproduit finalement le scénario du voyage accéléré :

« Quand je me promène à pied dans la forêt, écrit un contemporain, je suis bien évidemment exposé à la chute d'un arbre, à l'attaque d'un maraudeur mais ce sont là des risques fort rares. Si, au contraire, je me trouve dans une voiture lancée à cent sur la route de Fontainebleau un dimanche, ma situation est devenue beaucoup plus chanceuse... le destin de l'automobiliste est devenu hasard pur. »

La vitesse traite la vision comme matière première ; avec l'accélération, voyager c'est comme filmer, produire moins des images que des traces mnémoniques nouvelles, invraisemblables, surnaturelles. Dans un tel contexte, la mort elle-même ne peut plus être ressentie comme mortelle, elle

devient comme chez William Burroughs, un simple accident technique, la séparation finale de la bande image et de la bande son. *Titanic* ou *Zeppelin*, la catastrophe fatale paraît au passager du véhicule géant une hypothèse insensée, irréaliste, et tandis que le navire sombre, on continue de danser au son des orchestres. Mais la disparité entre l'illusion de la fête et le surgissement de l'accident n'est qu'apparente puisque le vol accéléré ou le voyage rapide ont insidieusement métamorphosé la fête en faisant du naufrage la destination du plaisir. N'est-ce pas aussi le désir de cette fête essentiellement ressentie comme *sans lendemain* qui a poussé des générations vers le cosmopolitisme des trains et des transatlantiques, vers les palaces internationaux et les temples du cinéma, avant de les entraîner vers les aéroports, avant que l'on ne vende des voyages en libre-service dans les supermarchés?

Voir défilé un paysage par la portière du wagon ou de l'auto ou regarder l'écran de cinéma ou d'ordinateur comme on regarde par une portière, à moins que le wagon ou la carlingue ne deviennent à leur tour salles de projection... chemin de fer, auto, jet, téléphone, télévision... notre vie tout entière passe par les prothèses de voyages accélérés dont nous ne sommes même plus conscients... « *le besoin de pérégrination a fini par instituer dans le déplacement même la fixité de la vie* ⁶ ».

Où sommes-nous quand nous voyageons? Dans

6. Gaston Rageot, *L'homme standard*, Librairie Plon, 1928. Morand devait, plus de dix ans après, s'inspirer de ce livre pour écrire son ouvrage, *L'homme pressé*.

ce jour supplémentaire que Phileas Fogg, le voyageur circulaire du roman de Jules Verne, avait comptabilisé en plus des 80 jours de son périple et qui, pour ses amis londoniens, n'avait jamais existé? Il est bien évident que le voyage accéléré de Phileas ne l'avait mené qu'à cela, l'ensemble des véhicules empruntés lui avait fabriqué un faux jour. Mais le brave Wulff « satellisé » par le malicieux Fandor « sur la voie circulaire en attendant le bout de la ligne ⁷ », ne découvrirait-il pas lui aussi une mégapole qui n'existait pas : « Je visitais Paris, s'exclame-t-il quand on le tire enfin de son wagon, c'est une ville immense, j'ai compté 127 gares depuis ce matin cinq heures que je suis dans ce train et nous avons bien traversé 10 rivières... »

La prospérité des music-halls s'est effondrée entre les deux guerres, au moment de la dépression économique. Les temples du cinéma, les palaces, les navires transatlantiques, se sont quasiment vidés du jour au lendemain et maintenant c'est la télévision qui, dans les pays développés, perd chaque année des millions de téléspectateurs. A chaque fois, on parle de crise provisoire, mais en fait ~~lorsqu'une~~ technique se meurt c'est qu'elle est remplacée par une autre considérée comme plus performante, ~~car~~ aucun de ces changements n'est indépendant, tous composent une seule et primitive recherche, celle des prothèses du confort subliminal.

A propos de cinéma par exemple, on a parlé depuis longtemps de pratique hypnagogique, on a

7. P. Souvestre et M. Allain, *Fantômas. Un roi prisonnier*, Laffont.

comparé le spectateur à l'enfant célébrant, dans l'obscurité, son rite d'endormissement. On a analysé jusqu'à la forme de tétine de l'esquimau de l'entracte, marchandise fondante qui sera sucée lentement pendant la projection et favorisera l'installation dans un autre état de perception du monde. A Londres, après la dernière guerre mondiale et alors que les populations étaient encore soumises à de pénibles restrictions alimentaires et économiques, les salles de cinéma restaient pratiquement ouvertes vingt-quatre heures sur vingt-quatre.

Ainsi, certains spectateurs y passaient la quasi-totalité de leur existence pour un prix modeste. Le cinéma recréait à volonté *l'occasion*, l'entrée dans une autre logique, on pouvait y fuir les apparences de la paix comme on avait fui celles de la guerre, en allant vivre dans les couloirs du subway. D'ailleurs, le véritable amateur se rend seul au cinéma et ne supporte dans son voisinage aucun bruit, aucun mouvement étranger au spectacle. Le prix des places devient une sorte de valeur mobilière qui tient compte de cet ensemble de circonstances : les plus chères sont de profonds et vastes fauteuils de type pullman, tandis que les strapontins rigides et instables sont cédés à bas prix. La devise d'Alfred Hitchcock, « le cinéma c'est d'abord des fauteuils avec des spectateurs dedans », a un tout autre sens que celui du mercantilisme. Le fauteuil du spectateur est comme celui de Jean Renoir, à la fin de sa vie : « Pousse mon fauteuil roulant, demande-t-il à son secrétaire, je suis comme une caméra marchant au ralenti. »

L'industrie du cinéma entrera en crise lorsqu'elle

cessera de produire du faux jour, qu'elle prétendra procurer de la vraisemblance.

Réalisme du scénario, banalisation des acteurs, précision de la photographie en couleurs, cinémascope ou kinopanorama, tout est fait pour éveiller l'attention, jusqu'au travelling emballant son allure et prétendant communiquer au voyeur-voyageur une sorte d'ivresse véhiculaire digne du scenic-railway, une identification au passager du bolide de course. Conscients de la concurrence nouvelle entre le cinéma industriel (ces films dont on doit attribuer la paternité à des groupes de production plutôt qu'à un auteur) et l'industrie automobile, les gens du spectacle se trompent cependant sur la nature du succès remporté par les engins de transport individuel : l'automobile de masse n'est pas celle des dandys du moteur lancés à la recherche de sensations vertigineuses, et la réussite des petites cylindrées berceuses et des grosses américaines exagérément suspendues de l'après-guerre aurait dû alerter les producteurs.

Les queues immenses de spectateurs se bousculant le samedi et le dimanche devant les guichets des temples du cinéma disparaissent parce qu'elles se reforment désormais et tout aussi périodiquement aux postes de péage des autoroutes. Simplement, ce qui avait poussé les masses vers les fauteuils des salles de cinéma les poussait maintenant vers les sièges de l'automobile.

Sous cet angle, l'évolution des salles de cinéma se révèle utile à l'analyse urbaine : l'immense nef obscure cède la place à de petits volumes compartimentés qui rappellent étrangement les cellules des

moyens de transport. Minimum d'espace de transit, maximum de fauteuils sur la plus petite surface possible, l'ère des grands monuments du spectacle semble terminée, le nouvel Opéra c'est le Boeing 747, salle de projection où l'on essaye de compenser la monotonie du voyage par l'attrait de l'image, festival des traversées aériennes, désurbanisation passagère où les micropoles nomades remplacent la métropole des sédentaires et où le monde surplombé n'offre plus d'intérêt, au point que le confort subliminal du supersonique exige son occultation totale, en attendant probablement l'extinction des lumières et la narcose des passagers... La question n'est donc plus aujourd'hui de savoir si le cinéma peut se passer d'un lieu mais si les lieux peuvent encore se passer du cinéma. L'urbanisme dérive, l'architecture se déplace constamment, la demeure n'est plus que l'anamorphose d'un seuil. Malgré les nostalgiques de l'Histoire, Rome n'est plus dans Rome, l'architecture n'est plus dans l'architecture mais dans la géométrie, l'espace-temps des vecteurs, l'esthétique du bâti se dissimule dans les effets spéciaux de la machine de communication, engins de transfert ou de transmission, l'art ne cesse de disparaître dans l'intense illumination des projecteurs et propagateurs. Après l'architecture-sculpture c'est l'ère de la facticité cinématographique, au propre comme au figuré, désormais *l'architecture c'est du cinéma*; à l'habitude de la cité succède une inhabituelle motricité, immense salle obscure pour la fascination des foules où la lumière de la vitesse véhiculaire (audiovisuelle et automobile) renouvelle l'éclat de la lumière solaire; la cité n'est plus un théâtre

(agora, forum) *mais le cinéma des lumières de la ville*, ils sont rentrés à Ur (Our, la lumière) en croyant que le désert n'a pas d'horizon.

Dans sa voiture, le voyeur-voyageur retrouve le comportement de l'habitué du grand écran, voire même celui de la faune cosmopolite du début du siècle : « Les hommes et les femmes qui partagent les heures de bord ne sont plus eux-mêmes... tout passager commence par sortir de soi, hier on ne se connaissait pas, demain on se quittera pour toujours...⁸. » La vitesse de transport ne fait que multiplier l'absence, voyager pour oublier, conseillait-on autrefois au neurasthénique, voyager palliait la tentation suicidaire en lui opposant un substitut, la petite mort du départ; l'acquisition de la rapidité de déplacement c'était la disparition dans le sans-lendemain de la fête du voyage et, pour chacun, comme une répétition différée de son *dernier jour*.

L'extrême vraisemblance des productions cinématographiques récentes ne pouvait donc plus combler l'attente des voyeurs-voyageurs, « unité dialectique du réel et de l'irréel », disait Marcel Lherbier, mais aussi mixage instantané du voyage où les rapports de proximité s'affaiblissent, l'écart augmente ou se restreint selon le cas, le bizarre devient banal et le commun spectacle, le monde sans mémoire.

Mieux encore, l'illusion locomotrice permet au voyeur-voyageur de projeter au-delà de l'écran du pare-brise ses propres phantasmes. Les O.V.N.I., ces objets lumineux que les témoins ne parviennent

8. Gaston Rageot.

pas à classer parmi leurs souvenirs du *monde réel* et qu'un grand nombre de personnes prétendent cependant voir, indiquent à quel point l'effet technique est devenu apte à nous frapper de paramnésie.

Dans le film américain *Rencontres du troisième type*, l'apparition des O.V.N.I. est assimilée à la production sur l'écran d'émissions lumineuses, renouant ainsi encore une fois avec l'esprit et les travaux de Marey. Cette réalisation a d'ailleurs remporté un immense succès commercial et créé une nouvelle émulation. Aujourd'hui, la multiplication de ce genre de productions, combinant les effets visuels et sonores de l'électronique, inquiète le monde de la télévision, incapable de parvenir à créer techniquement ces nouvelles gnosies chez les spectateurs. Lorsque le fasciste Marinetti et ses émules, avides de puissance motrice, pensaient au surhomme anthropocentriste (identification prochaine de l'homme et du moteur), ils envisageaient des greffes d'acier, la disparition des corps dans les encombrantes prothèses que produisait alors la technologie. Un peu à la manière d'Edgar Poe, dans ce conte où un mutilé de guerre est devenu un puzzle d'organes et de membres greffés, une espèce de poupée mécanique capable de se démonter elle-même et de disparaître tout à fait quand elle désire trouver le repos. Ils ne pensaient pas que s'identifier au moteur c'était s'identifier au vecteur, comme l'écrit Burroughs à propos du langage : « Il est un constituant comme un autre du corps... Les mots sont des micro-organismes, poussières vivantes que seule assemble et ordonne, jusqu'à des niveaux différenciés du sens, la révolution électronique. »

On n'a pas assez médité sur les causes profondes de l'évolution générale de la technologie : *la miniaturation* ; réduire à rien ou à presque rien la taille de tout appareil, ce n'est pas seulement fournir des *pièces de rechange* à l'organisme en les mettant à l'échelle du corps humain, c'est créer à l'intérieur de l'individu une concurrence parasensible, un dédoublement de l'être au monde.

Si la télévision américaine a perdu en 1978 cinq à six millions de spectateurs, qui ont cessé d'allumer leurs petits écrans à heure fixe, la vieille industrie de l'automobile a dans le même temps très bien surmonté une crise de l'énergie qui, selon certains experts, devait lui être fatale. L'utilisation forcenée de l'automobile ou de la moto n'a, contrairement à celle des transports en commun, aucune destination, elle n'est pas *a priori* une question de distances à franchir, ce qui crée fatalement les nouvelles conditions du voyage. N'aller nulle part, voire tourner en rond dans un quartier désert ou sur un périphérique encombré, semble naturel au voyeur-voyageur. Par contre, s'arrêter, stationner, sont des opérations déplaisantes et, même, le conducteur déteste aller quelque part ou vers quelqu'un ; visiter une personne ou se rendre à un spectacle lui paraît un effort surhumain.

Pouvant atteindre les lieux les plus éloignés, il ne se trouve à l'aise que dans l'étroite cellule de son véhicule, sanglé sur son siège. Comme le spectateur de cinéma, il connaît à l'avance le décor, le scénario, l'absence de variante des paysages décapés par la vitesse favorisant encore les tentatives d'identification du conducteur au vecteur. Si la plupart

des automobilistes ne sont pas encore capables d'utiliser un langage électronique complexe, de mixer le transport des corps et de l'information, du moins les phares et les feux de position semblent déjà un moyen d'émission primaire, sorte de formulation du désir et d'une nouvelle présence dont les conducteurs abusent volontiers. Ils copient les éclairages de plus en plus puissants des véhicules de l'ordre ou se plaisent à éblouir par des appels de phare les passagers des autres voitures. De même, les gens solitaires allument en continuité chez eux leurs postes de radio pour entendre des voix et non pour écouter une émission quelconque. Dans les boîtes disco, qui reproduisent assez bien les anciens effets des palais du cinéma, les danseurs vont pour être seuls sur la piste... seuls au milieu de la cohue, protégés par l'action d'amplificateurs de 7 000 W et de rayons laser. La même observation sera faite par les gens de l'aide sociale aux vieillards et aux personnes isolées : « Elles se plaignent de leur abandon et cependant elles répugnent à voir ou à être vues des gens, au contact direct avec les personnes physiques; elles préfèrent user du téléphone pour faire leurs confidences à ce qu'elles appellent *les oreilles artificielles*. » Sortis des temples du cinéma, les voyeurs-voyageurs n'échappent pas pour autant à la facticité du monde, mais pour réaliser, comme le suggère Ray Bradbury, « le vœu de Rembrandt et de Walt Disney ».

Un vieux collaborateur de Disney raconte : « L'imagination de Walt tournait comme un moteur à plein régime... et vous savez comment lui est venue l'idée de Disneyland? Il mena un jour sa

petite-fille sur un manège de chevaux de bois. Tandis qu'elle tournait, il attendait assis sur un banc en croquant des cacahuètes. Il pensait qu'il faudrait *un lieu où parents et enfants puissent s'amuser ensemble...* Bref, le tour de manège fini, l'idée était née et réalisée en 1955, dans une orangerie à une quarantaine de kilomètres de Los Angeles : Disneyland, le premier parc d'attractions conçu en trompe l'œil⁹. » Là encore, le retour au principe devient la condition du succès, retour à l'antique manège de chevaux de bois avec ses petits chevaliers jouant à enfiler des anneaux sur leurs lances enfantines, fausses absences étourdissantes, où chacun devient le passager d'un grand phénakistoscope, cet autre ancêtre du dessin animé. Ensuite, viendra Disneyworld où le disciple de Méliès étendra encore son pouvoir cinématographique sur les apparences du monde, organisant la ville comme son prédécesseur truquait ses films : « La force d'impact de Disneyland et de Disneyworld vient du *savoir-faire cinématographique de Walt*, raconte encore un collaborateur; les idées, au lieu d'entrer en compétition, se complètent, se prolongent. Si le piéton se trouve si bien dans nos royaumes c'est que le volume des bâtiments et des moyens de transport est réduit d'un cinquième par rapport à la normale. Rien, ni

9. Une série d'articles de Jacqueline Cartier : « Mickey au pays des merveilles » dans *France-Soir*, janvier 1979. Le *phénakistoscope* affecte en effet la forme d'un manège; en tournant, cet appareil donne l'illusion du mouvement par la persistance des sensations optiques (du grec : *phenax*, -*akos*, trompeur et *skopein*, examiner).

les trains, ni les voitures rigoureusement copiées ne sont à l'échelle normale, ce qui crée... le rêve. » Ici, le promeneur est comme Renoir dans son fauteuil roulant, fonctionnant à la manière d'une caméra, tandis que l'anamorphisme est créé par une altération des dimensions, une falsification des facteurs de distance et d'apparence.

Le nihilisme de la technique détruit moins le monde que celui de la vitesse ne détruit la vérité du monde, comme l'écrivait en 1842 Paul de Kock : « Le chemin de fer est la véritable lanterne magique de la nature. » Ce qu'exprimait également à sa manière la définition de l'Empire de l'horolâtre Charles Quint, où « le soleil ne se couchait jamais ». Pour l'empereur conquérant, dont l'assaut donné à l'univers ne cesse pas, *un seul jour est comme mille ans* et la terre conquise est réduite à la lumière de ce jour unique; en somme, l'objet de la conquête c'est-à-dire du désir du dromocrate, est assimilé à la vitesse de la lumière ¹⁰.

De même, le vainqueur dira au vaincu, au soir de la bataille : « Cette journée n'était point vôtre! »

Un témoin rapporte que la cour des Bourbons d'Espagne fonctionnait « comme ces horloges allemandes où les mêmes personnages apparaissent et disparaissent tous les jours à heure fixe ». Comme le champ de bataille a accordé le jour au polémarque, le monarque reçoit du protocole des jours

10. « *Yom*, jour hébraïque qui commence au crépuscule, exil de la lumière, sortie d'Ur... le jour hébraïque est entre deux lumières! » (Shmuel Trigano). Le jour sans crépuscule du polémarque s'oppose donc directement au jour biblique.

semblables qui lui procurent la sensation de vivre une seule et éternelle journée. Le résultat concret de la recherche du pouvoir absolu était, au temps des premiers Valois, la création de grandes assemblées périodiques, où tous étaient conviés, fêtes, desport, invention de ce que l'on nommait alors des « jours incomparables »... de même le carnaval, qui originellement durait du jour des Rois au mercredi des Cendres, avait été étendu par les Vénitiens à une durée de six mois.

Au-delà de tous les mythes jupitériens ou apoliniens, la production du jour est assimilée au pouvoir puisque la lumière en étant vitesse n'est aussi que vecteur. On peut suivre la décadence de la monarchie française en se promenant dans les allées du parc de Versailles, en passant du palais au Trianon puis au petit Trianon et enfin au Hameau de la Reine. On peut se demander ce qui motive un tel déploiement d'art, mais ces arts sont d'abord des artefacts au sens le plus littéral, des structures ou phénomènes artificiels rencontrant ou traitant des phénomènes naturels, tout sentiment se réduisant ici à l'illusion d'optique. Avec les feux d'artifice, on sait l'importance des jeux d'eau dans ce genre de palais, représentation à la fois du vecteur mécanique et de la diversité de ses intensités... un soleil dans chaque goutte d'eau, le spectacle de l'eau en mouvement rend sensible l'illusion qui nous frappe, cette « nature qui sur l'invisible met le masque du visible et qui, selon Hugo, *n'est qu'une apparence corrigée par une transparence* ».

A Vaux-le-Vicomte, la projection de l'eau dans l'espace s'effectue par séquences successives qui se

superposent jusqu'à *noyer* finalement l'image du château dans l'œil du spectateur, à la nimber totalement, mécanique d'un *perpetuum mobile* consistant justement à harmoniser au mieux le passage d'une forme à une autre, jusqu'au seuil, devenu instantané, de leur disparition. Lorsque décline le pouvoir absolu du monarque, la cinématique de l'eau disparaît : au Hameau de la Reine on crée de faux étangs où elle stagne comme dans les arsenaux lilliputiens des Bourbons d'Espagne que les contemporains qualifient de pissotières. Les derniers monarques vivent à côté de leurs palais, dans des « logis de filles », cherchant à retrouver une sorte de réalisme du quotidien à l'opposé du jour inimitable, du jour sans lendemain de la royauté triomphante. Ils vont donc se créer des emplois du temps qui n'auront plus qu'un lointain rapport avec la rigidité protocolaire et les réalités d'un pouvoir solitaire qu'ils détiennent encore. Tour à tour horlogers, cordonniers, serruriers, on les taxera bientôt de démence lorsqu'on les verra, comme Louis II de Bavière, tenter de repeupler des palais, de recréer le jour illusoire de la cour.

Nous sommes au cœur de la querelle iconoclaste, de l'accouplement des corps avec des objets d'un éclat inusité. Ainsi, la célèbre « couronne de fer » offerte par Théodeline à son époux le duc de Turin en 594, était composée d'un cercle de fer recouvert de lames d'or. Les contemporains affirmaient qu'elle était ainsi faite dans le but de montrer à ceux qui la porteraient que le pouvoir est un poids qui se dissimule sous un éclat trompeur. L'aura, ce qui est éclatant précède la perte de la connaissance et

s'en prend à la volonté du contemplateur, lumière du grand vide ou nimbe qui cerne le visage de l'empereur déifié, puis celui du Christ et des saints; casques de guerre gemmés, tiare, diadème, les insignes du pouvoir sont aussi les prothèses efficaces d'un nirvana royal qui transforme l'assistance étatique en manipulation des sujets par le prince. La disgrâce, le malheur politique, c'est l'exil qui éloigne de cette lumière centrale et plonge dans les ténèbres, ou encore la prison, qui n'est pas tant enfermement qu'ensevelissement, privation de la lumière du jour dans des geôles souterraines, des cellules sans fenêtre.

Agnès Varda déclarait à propos de la réalisation de son film, *Le bonheur* : « J'ai pensé aux impressionnistes parce qu'il y a dans leurs toiles *une luminosité qui correspond à une certaine définition du bonheur...* Si drame il y a, il est provoqué par le désir de bonheur poussé jusqu'à l'extrême limite. » On pourrait abrégé la formule de Varda en remplaçant simplement le mot bonheur par la définition qu'elle en donne et l'on obtient une phrase encore plus explicite : « *Si drame il y a, il est provoqué par le désir de luminosité poussé à son extrême limite* ¹¹. »

11. « On aime mieux un jour posséder le bonheur tout entier que d'être toute une semaine heureux à demi », écrit le maréchal de Richelieu. Saint-Just n'est pas loin ! Comme l'affirme Flaubert, l'essentiel d'une œuvre c'est l'unité. Pour lui, cette unité réside dans une coloration dominante et il explique qu'en écrivant *Bovary*, il a cherché à rendre un seul ton, voisin du blanc, aussi indéfinissable que la couleur de la moisissure. En

Produire les prothèses d'un confort subliminal c'est produire des *simulateurs du jour*, voire du dernier jour, métamorphose des objets de la production industrielle où l'ensemble des réalités économiques prendrait le relais de la cinématique.

La firme Disney a dépensé 17 millions et demi de dollars dans la réalisation d'un nouveau film de science-fiction : *The black Hole* (les effets spéciaux de Harrison Ellenshaw, qui ne comprenaient que treize transparences dans *Star Wars*, en utiliseront cette fois cent cinquante grâce à une caméra inédite manœuvrée par un computer).

Mais dans le même temps, associée à de nombreux gouvernements, encouragée par l'OTAN, aidée par les compagnies industrielles et leurs chercheurs, la firme est en train de concevoir EPCOT (Experimental Prototype Community of Tomorrow) qui ne sera pas « une usine à idées mais une idée en action », propre, comme le souhaitait Walt Disney « à faire oublier les chagrins présents et la mort... le monde réel ».

La prise en charge du désir par les différents pouvoirs n'est plus, déjà, la prise en charge des volontés par les différents vecteurs, mais celle de l'attente, de toutes les attentes, rendue possible par l'appareillage des corps. Ainsi, la « politique-spectacle », qui a récemment tant diverti les Français,

somme, un éclairage dominant où sombrerait la diversité colorée. Mais la peinture européenne a toujours prétendu à l'illusion photogène, diffusant de la lumière alors que les précédents procédés ne faisaient qu'en recevoir. On peut retrouver ici l'allusion de Bradbury à « Rembrandt et Walt Disney »!

est déjà bien démodée aux États-Unis, où les électeurs se font de plus en plus rares dans la mesure où la seule véritable majorité est *motorisée*, acquérant avec le permis de conduire de « bons réflexes », c'est-à-dire l'habitude de réagir à des stimuli conditionnels et où la dernière manière d'éveiller son attention est de multiplier les signaux lumineux ou sonores et non plus les images d'hypothétiques acteurs-candidats. Inversement, la défaillance technique pourra désormais supplanter l'erreur du projet politique ou économique : la France l'a vérifié après l'Amérique, le « mardi noir », lorsque le 19 décembre 1978 à 8 h 27, le transport du courant électrique a été brusquement arrêté à la frontière allemande. « Répétition générale pour *un avenir plus sombre encore...* » ont menacé les responsables d'E.D.F. Par un jour de grand froid, au moment où la circulation était intense, une semaine avant Noël, les temps étaient propices pour plonger dans *la plus grande angoisse* les populations urbaines. Cette fois encore, le drame naissait d'une incontinence du désir de luminosité, de la manipulation de la nuit. Un an plus tôt, en octobre 1977 à Houston, le laboratoire qui utilisait depuis quelques années les instruments de télémesures déposés sur la Lune par les missions « Apollo » a cessé de fonctionner, les écrans de contrôle se sont brusquement éteints et, depuis, plus rien ne bouge sur l'astre mort. Il ne nous restera plus bientôt qu'à oublier les distinctions spécieuses entre la propagation des images ou des ondes et celle des objets ou des corps, puisque toute durée s'estimera désormais en intensité.

Dans la mesure où son thème principal se résume à : *science-technologie-autres mondes*, le renouveau de la science-fiction aux États-Unis et dans les pays industrialisés paraît lié à celui des religions et des sectes. Si, d'une part, des hommes comme le professeur Lawrence Leshan s'appliquent à montrer la similarité de la vision de l'univers et de ses lois chez les physiciens atomistes et les grands mystiques ¹, le récit de science-fiction se plaît de son côté à décrire les incompatibilités existant entre notre présence au monde et les divers degrés d'une certaine anesthésie de nos consciences qui, à tout instant, nous porte à basculer dans des absences plus ou moins longues, plus ou moins graves, voire à provoquer par divers moyens des immersions instantanées dans d'autres

1. Lawrence Leshan, *The medium, the mystic and the physicist toward a general theory of the paranormal*, Viking Press, New York.

univers, des mondes parallèles, interstitiels, bifurquant, et jusqu'à ce *black hole* qui ne serait qu'un excès de rapidité de ce genre de traversées, un pur phénomène de vitesse, abrogeant la séparation initiale des jours et des nuits.

Répondant à une nouvelle demande inquiète, ce type de récits ne fait qu'adapter assez fidèlement la version judéo-chrétienne de la Genèse *en faisant jouer directement par la science, et surtout les médias techniques, le rôle logistique initialement tenu par la première femme*. Satan², apparaissant dans la Bible comme le séducteur de la femme qui à son tour séduit l'homme, commence alors le cycle d'une humanité vouée moins à la mort qu'à la ~~disparition~~, c'est-à-dire à l'expulsion de l'univers où elle vivait, cela s'accomplissant d'abord comme un phénomène de conscience. En effet, l'expulsion physique du Paradis Terrestre est précédée d'un brutal dérèglement de la vision qui change complètement les apparences du monde vécu par le couple : leurs yeux s'ouvrent, ils voient qu'ils sont nus, ils couvrent leur nudité, ils cherchent à se dissimuler, à se dérober au regard de Dieu. Il y a là une succession étonnante de phénomènes visuels et non pas, comme on s'est plu à le répéter, une innovation sexuelle. En fait, la séduction, le conduire à l'écart du *se ducere*, prend ici une dimension cosmodynamique, la séduction est un rite de passage d'un univers à l'autre qui implique

2. Le serpent servant de masque à un être hostile dans lequel la Sagesse puis la tradition chrétienne ont voulu reconnaître Satan. « La femme vit que le fruit de l'arbre (de la connaissance) était bon à manger et séduisant à voir... »

un grand départ commun pour l'humanité, le début d'une navigation des corps et des sens de quelque chose d'immuable vers un autre département du Temps, un espace-temps essentiellement différent puisque ressenti comme instable, mobile, conductible, transformable, comme la création d'un second univers dépendant entièrement de ce rite de passage initial. La mise à l'écart de la séduction est donc précisément inscrite dans la dynamique du monde et la femme n'y est pas possessive, possédée ou possédante, mais attirante, cette force d'attraction est en fait gravitation, pesanteur universelle, axis mundi.

Maîtresse du passage, elle a jusqu'ici effectivement organisé tout ce qui est vitesse; tout ce qui a part au mouvement de la vie des hommes s'inscrit en elle ou entre en concurrence avec elle.

Cette bien-aimée qui, selon Novalis, est *l'abrégé* de l'Univers et cet univers qui n'est que le *prolongement* de la bien-aimée, le corps de la femme se confondant avec un corps de communications, un vecteur idéal entre l'homme et le nouveau monde, il n'y a plus là simplement un couple mais une sorte de trilogie. Le mouvement solitaire du *seducere* ou l'accouplement sexuel nécessitant la mise en mouvement solidaire, le couple est aussi attelage, constitution d'un effet d'entraînement commun, sorte de véhicule à deux places, impliquant comme troisième partenaire le corps territorial³.

3. L'homme *âdam* vient du sol, *adâma*. « Jardin » est traduit « paradis » dans la version grecque. *Eden* étant un nom géographique qui se dérobe à toute localisation, il a pu d'abord signifier « steppe » (commentaire de l'École Biblique de Jérusalem).

Dans l'épisode de la Genèse, on observe que l'accomplissement du rite de passage d'un univers à l'autre provoque non seulement une métamorphose de la vue mais une dissimulation immédiate, un camouflage prudent des corps. On peut rappeler ici la réflexion d'Hannah Arendt : la terreur est l'accomplissement de la loi du mouvement.

Dans le récit biblique, la peur est contemporaine de la séduction parce que celle-ci est justement production de l'écart, phénomène de vitesse où la prédiction de l'accident est instantanément innovée.

La « faute » du premier homme n'est-elle pas familièrement appelée la « chute », les Anciens établissant ainsi une relation directe entre ce qu'il est convenu d'appeler le péché originel et cette pesanteur terrestre qu'ils utilisaient eux-mêmes comme moteur naturel de l'accélération libre des corps, de leur projection mais aussi de leur collision ?

Lorsque Alain Schlokkoff (animateur de la « Semaine du cinéma fantastique ») affirme, à propos du remplacement des films érotiques et pornos par des films de terreur, que *le sexe n'existe plus et que la peur l'a remplacé*, il ne faut pas mésestimer l'importance de cette modification de la sensibilité de masse. Car le plaisir solitaire procuré au spectateur de films pornos par le moteur cinématographique annonce déjà le raccourci qui s'amorce et qui est comparable à celui du récit de science-fiction par rapport à l'hypothèse biblique : c'est la disparition des intermédiaires humains et l'émergence d'une sexualité qui aurait directement affaire à l'objet technique pourvu que celui-ci soit moteur, vecteur du mouvement, et le film de terreur succède

normalement au film érotique, comme un accomplissement plus parfait de la loi du mouvement dans un univers où la montée technologique correspond à l'utilisation et à la recherche de vitesses surrogatoires. On peut d'ailleurs voir dans l'évolution du véhicule technique une suite de représentations de l'attelage sexuel. La ressemblance entre le siège et l'effet de dossier du bras passé autour de la taille ou des hanches, l'invention du siège qui se meut (chaise à porteurs) et celle des premières automobiles (Ford, Daimler, Benz) style fauteuil roulant. Les similitudes entre l'intérieur de la voiture et celui de l'alcôve, le lit à deux places et jusqu'à ces lits à vibration utilisés dans les maisons de rendez-vous qui évoquent aussi le voyage commun de l'accouplement.

Si la terreur est l'accomplissement de la loi du mouvement, la parure elle-même est porteuse d'angoisse. Attirer le regard, c'est le capter et donc détourner l'attention, illusion d'optique dans un monde perçu tout entier comme illusoire. Le jeu transsexuel renouvelle l'attraction de l'horizon, l'invitation au voyage. Jean Gabin, séduit par l'actrice Michèle Morgan, l'aborde par ces mots : « Avec ces yeux-là vous devez voyager beaucoup et en embarquer pas mal ! » Aujourd'hui, si une fille veut bien encore à la rigueur « suivre un type », c'est à peu près pour elle comme faire de l'auto-stop, pour jouir l'un près de l'autre du « sortir de soi-même des heures de route ». Mais dans la pratique de l'auto-stop, intervient directement la crise des dimensions, c'est le vecteur-automobile qui devient l'abrégié de l'univers, la bien-aimée n'est plus « prolongée », elle

est réduite, restreinte à l'immédiateté de l'ubiquité jusqu'à ce que la terreur, crime ou viol, vienne accomplir la loi du mouvement. La vitesse du déplacement a perverti l'enlèvement de la belle, l'ancien rapt nuptial, en moyen de disparition et d'extermination.

Autrefois, dans les institutions, l'éducation des petites filles en uniforme, les disciplines sévères, visaient à faire de l'enfant une créatrice d'artefacts et comme une référence constante à la merveilleuse mécanicité du corps-vecteur de la femme mais aussi à son absence d'intelligence et de génie personnel ⁴. Maintien, parure, politesse, danse étaient utiles au camouflage de *l'identité physiologique*, de la nature et de ses défaillances. L'ignorance, voire l'indifférence sexuelles donnaient à ces prétendues « oies blanches » une plus grande fiabilité, exécution d'une série toujours répétée de manœuvres destinées à subjuguer l'entourage et surtout le partenaire choisi, seule protection efficace contre une société d'hommes qui condamnait les filles dotées à un mariage précoce, les autres à des travaux subalternes, au couvent, à la prostitution ou au dénuement. Il faut cependant rappeler que Jean-Jacques de Camba-

4. « Toujours subsiste la différence entre le "libéral" et le "mécanique", ce qui est pure motricité, qui relève du machinal et peut donc être exécuté indifféremment par les ignorants et les animaux. » Voir Equicola 95, et Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*.

cères, qui participe à la rédaction du nouveau Code civil, si précieux aux maris bourgeois des XIX^e et XX^e siècles, était homosexuel, ce qui paraît presque logique dans une société qui se militarise, remettant en valeur la parure du couple guerrier, l'attelage du duel homosexuel vivant au rythme des distances de la conquête. Pour le duc de Parme, l'hétérosexualité du couple napoléonien prend l'aspect d'une formalité obligatoire mais sinistre, un devoir conjugal assurant la procréation nécessaire à la survie du nouvel État-armée, un remède à la décimation et non plus la légitimation d'un goût quelconque pour l'autre sexe. Quant au Latin Napoléon, il a le culte de la mère, du règne de la Jocaste terrorisante qui invente la discrimination, la supériorité du fils sur la progéniture féminine.

Le mépris de l'hétérosexualité, la dissimulation de la corporéité n'expriment en fin de compte que la répulsion du surhomme guerrier pour une partenaire logistique dévaluée. Désormais, moins une femme ressemblera à une femme et plus elle aura de chances de plaire puisque, comme l'affirme la devise, « les combattants appartiennent à un seul et même sexe ». De George Sand à Marlène Dietrich, toutes deux issues de sociétés et de familles guerrières, l'artifice homosexuel sera couramment utilisé comme moyen de séduction et aussi de libération sociale. La descendante du maréchal de Saxe, en adoptant un prénom, des manies et des costumes masculins, se revalorise. Avec ses partenaires, elle ne s'abandonne jamais tout à fait, déclarant que finalement aucun homme n'avait été capable de lui donner autant de plaisir qu'elle s'en donnait à elle-

même. Selon George Sand, la femme-artiste est d'abord une voyageuse, une errante, son modèle est la chaste Consuelo se déguisant en garçon et abolissant la différence des sexes par son mépris des « amours mortelles »... De même, le roman à *l'eau de rose* peut bien s'arrêter aux noces, non par pudeur, mais parce que l'exploit technique de la jeune fille s'y achève; elle a conduit l'époux à l'écart, le rite de passage de l'hymen n'est plus son affaire, elle puisera souvent dans le lit conjugal une haine froide et définitive pour son maladroit conjoint. Assez comparable à celle du travesti (on parlait plus précisément autrefois de *trans-vestisme*, ce que traduit très bien aussi le travel ou travelo), la performance motrice de l'oie blanche annonce déjà la revendication des *femmes en mouvement* du M.L.F. : nous ne sommes pas des objets sexuels.

A la devise d'Aragon, *la femme est l'avenir de l'homme*, le M.L.F. avait opposé la formule, *l'homme est le passé de la femme*, chacun cherchant en somme à augmenter l'écart en installant le partenaire dans un *temps différé* de la grande navigation des espèces.

On découvre d'ailleurs, dans les modes amoureux, un effet pendulaire significatif de cette sorte de distension : les suffragettes et les autres groupes d'émancipation des femmes se manifestent plus spécialement après les guerres, les grands conflits tueurs de mâles. Au contraire, les périodes sentimentales, romanesques, se développent avant ou

pendant révolutions et conflits. C'est que la mise en mouvement militaire est d'abord invitation au voyage, et se substitue là aussi au « transport amoureux ». La jeune fille « qui se donne au soldat *mobilisé* avant son départ et parce qu'il va peut-être mourir », est un événement courant. Comme si la bien-aimée voulait une dernière fois participer au travail du trajet. Mais, ici encore, c'est le rythme des distances qui est visé et l'univers guerrier qui va placer immédiatement l'homme dans le passé de la femme. Inversement, ce que l'on appelle le « mariage de guerre », conclu à la hâte, sera la plupart du temps éphémère; lorsque le soldat aura la mauvaise idée de revenir indemne dans le présent de l'épouse, il sera rejeté.

Peu à peu se révèle le caractère tragique de la nécessité de séduire, de ne pas arrêter de séduire, c'est comme une inflation exorbitante de la loi du mouvement et des facultés vectorielles des corps, comme une accélération de la disparition irrésistible du ou des partenaires dans l'espace et le temps; les conduire à l'écart c'est les conduire au néant et c'est dans cette mesure que l'activité séductrice interfère avec la fatalité technique et plus précisément avec la technique de guerre, comme la décrit le colonel Delair : un art qui doit être sans cesse en transformation et n'échappe pas à la loi générale du monde, le stationnement c'est la mort,

Le célèbre *Chant du Départ* montre assez ce va-et-vient entre les techniques de guerre et celles de l'amour :

« Partez, vaillants époux, les combats sont vos fêtes... » clame le chœur, avant de rassurer les futurs

héros : « Et si le temple de mémoire s'ouvrait à vos mânes vainqueurs, nos voix chanteront votre gloire, nos flancs porteront vos vengeurs... »

« Beaucoup de femmes se sont aimées en moi », avouait Franz Liszt. Il y a dans cette phrase à la fois la notion de démultiplication de la vitesse de conquête et, en même temps, celle d'une invisibilité réciproque. Non seulement le partenaire est « un de ces chevaux de poste que l'on monte une fois et qu'on ne voit jamais plus », comme on disait sous l'Ancien Régime, mais le rapprochement *du faire l'amour*, l'immédiate commutation des personnes n'abolissent pas l'inaccessibilité que créait précédemment la séparation de la distance et de l'écart.

Il est d'ailleurs toujours facile d'annihiler son partenaire sans pour autant le quitter une seconde. Ainsi, dans un vieux couple, chacun des conjoints est rendu invisible à l'autre par la répétition d'un nombre restreint de signes, d'odeurs, de mouvements et de manies communes accomplies quotidiennement telles qu'elles sont déjà sues et attendues par le partenaire, ce qu'on appelle abusivement l'intimité. A mesure que le temps réel s'écoule et que le vieillissement s'accroît, l'atténuation de la perception crée une nouvelle anamorphose cinématique, puisqu'une personne âgée change tellement « d'angle de vision temporelle » qu'elle est capable de parler dans le détail d'un événement vieux de quarante ans comme s'il était arrivé le jour même, alors qu'elle a totalement oublié ce qu'elle a fait dans l'immédiat. La prétention au réalisme quotidien n'est là encore qu'une sorte de *résumé du récit*, un peu comme ces films-catas-

trophe, tournés par des cascadeurs dont on a compris qu'ils ne pouvaient être projetés en temps réel, la soudaineté de l'accident impliquant une telle quantité d'événements se déroulant en un temps si réduit que l'œil du commun, encore une fois, est incapable de les saisir tous et se contente de les résumer. Le temps du récit paraît incompatible avec la vision elle-même et il faudra, pour tenter de voir, faire intervenir paradoxalement un dérèglement de la vue, *un ralenti*.

Le vieillard adopte une attitude proche de l'enfant qu'il était, abrogeant son âge adulte, il souhaite, à la manière d'un petit garçon interrogé sur ses vœux de Noël, « *que tout revienne à sa place, que les exilés rentrent chez eux, que ceux qui ont été tués ou sont morts redeviennent vivants...* ». Pour lui, ce qui est important c'est la place des choses, ce qui est là et brusquement n'y est plus, ce qui a disparu pour toujours lui paraît insupportable. Ainsi, dans le conte répété cent fois aux enfants, le terme *il était une fois*, placé au début du récit, a une importance irremplaçable. Ensuite, le conteur doit veiller à ne rien changer, à ne pas ajouter de fioritures ou en oublier. Celui qui commet ces erreurs a droit aux réclamations immédiates du jeune auditoire. Le conte de fées n'est donc pas seulement merveilleux par les aventures extraordinaires qu'il narre mais bien parce que celles-ci sont toujours les mêmes, toujours semblables au point de paraître uniques. Ces sortes d'anesthésies provoquées par la répétition d'attitudes banalisées sont utilisées aussi par les services secrets qui ont créé une catégorie d'espions bien particulière, celle des

dormeurs. Le dormeur est d'abord un phasme social. Il doit vivre en milieu ennemi, travailler, faire carrière, se marier, avoir des enfants. Il est là comme un pion qui ne sert à rien dans le jeu de l'espionnage international et qui peut-être même ne servira jamais à rien jusqu'à sa mort... à moins qu'un jour ou l'autre il ne reçoive l'ordre de *se réactiver*. Il jette alors dans l'entreprise les preuves matérielles de sa longue existence illusoire. C'est son haut degré de banalisation qui lui donnera l'invisibilité nécessaire pour accomplir, sans éveiller l'attention de ses proches, la mission singulière qui lui est tout à coup commandée. Célèbre personnalité britannique et conseiller artistique de la Reine, ancien professeur à l'université de Cambridge, sir Anthony Blunt n'a été démasqué que vingt ans après ses anciens élèves et complices, Guy Burgess et Donald MacLean, ces deux diplomates anglais qui avaient un jour mystérieusement disparu, pour réapparaître à Moscou en 1951. Tous travaillaient pour les Russes bien avant la dernière guerre.

L'attraction véhiculaire de l'accouplement, avant d'être renouvelée par l'objet technique, avait engendré la zoophilie, comme un autre type d'hétérosexualité⁵. Le cheval en particulier est consi-

5. « Si tu n'as pas de femme va dans la brousse, suis une jument et fais-en ta femme » (proverbe dogon). « L'homme est le passager de la femme, non seulement lors de sa naissance,

déré comme un dieu par le polémarque, voire même solennellement épousé. Réserve de puissance, source de vitesse au combat, mais plus encore, le culte zoophile se plaît à proposer l'image de l'hybride animal. Les taureaux sont ailés ou les sphinx ont des corps de lion et des têtes humaines; plus tard, on les représente ailés et féminisés.

A Thèbes, le Sphinx est le détenteur d'une connaissance cachée, il interpelle et propose d'inquiétantes devinettes à ceux qui sont en route, passants et voyageurs. Les mauvaises réponses provoquent l'anéantissement brutal des malheureux, leur décimation. L'énigme que le Sphinx propose à Œdipe est une question sur *l'être étrange qui se meut à travers le temps*, et c'est bien la diversité des techniques employées par l'être qui fait le fond de l'interrogation, c'est cette diversité même qui, en retour, va désigner l'homme parmi les autres animaux.

Le véhicule (métabolique) est ici donné comme *énigme du mouvement*, et les mauvaises solutions à cette énigme sont sanctionnées par l'animal prédateur, le mixte de la zoophilie, dont le corps puissant recèle des énergies meurtrières sous des apparences harmonieuses, souples et souvent caressantes, comme celles de ces grands félidés aux détente imprévisibles.

La zoophilie et ses hybrides préfigurent la tech-

mais aussi lors de leurs relations sexuelles... on pourrait dire que la femelle est le moyen qu'a trouvé le mâle pour se reproduire, c'est-à-dire pour *venir au monde*. » Paul Virilio, « Métempsychose du passager », *Traverses*, n° 8.

nophilie et ses mixtes. Le projet social de Ford pour l'économie américaine annonçait déjà la synergie en train de se réaliser entre les techniques de production, le produit fabriqué et la corporéité même, la figure du travailleur-consommateur, tous unis dans et par une vitesse non divisible. Mais dans la formule de Liszt, le mouvement des passions romantiques, au travers du surcroît d'énergie et d'accélération du transport amoureux, désignait plus une concurrence qu'une opposition ou une alliance entre le métabolique et le technique, une valorisation absolue des rites de passage et de leur nombre, au détriment des corps eux-mêmes et de leur présence au monde.

Succédant ou s'opposant à l'homme fatal (le guerrier), la femme fatale est rarement une jolie femme, mais elle est pire. Stendhal note à propos d'Angela Pietragnua dont il est amoureux : « Je ne sais comment elle a été amenée à me dire... que quelques-uns de ses amis lui avaient dit qu'elle faisait peur. Cela est vrai... On aurait dit un être supérieur qui aurait pris la beauté parce que ce déguisement lui convenait mieux qu'un autre et qui, avec ses yeux pénétrants, lisait au fond de votre âme... »

On est frappé du physique souvent austère des courtisanes célèbres, du contraste qu'il offre avec la magnificence des parures, l'éclat animé des armes de séduction. Là encore, l'identité physiologique disparaît derrière l'attrait d'une valorisation technique telle que beaucoup de ces femmes continueront d'exercer leur fonction jusqu'à un âge avancé, soixante-dix à quatre-vingts ans pour certaines, qui

se feront toujours rétribuer. Il n'était pas rare non plus de voir l'une d'elles accéder au sommet de la hiérarchie de l'État et inversement des femmes de haut rang se mesurer aux filles publiques et se livrer à de véritables marathons, records de vitesse dans la prise en charge des passagers du voyage sexuel, haut rendement qui les faisait considérer à l'égal des hommes, monarques ou plutôt polémarques. Une fois de plus, l'accélération du rite passager impliquait une écosexualité, la présence d'une vastitude territoriale et le *seducere* ne pouvait pas plus se trouver réduit à un commerce sexuel que l'activité du polémarque, du conquérant, ne peut être comparée à un « commerce humain » tel que l'entendait Clausewitz par exemple.

Le « vaincre c'est avancer » de Frédéric II, la hâte d'Alexandre le Grand à foncer devant lui en s'inquiétant seulement de trouver une limite à l'expansion indéfinie de sa force de pénétration, mais aussi le regard jeté par le conducteur sur le compteur de vitesse du bolide de course ou de combat comme mesure existentielle de l'être du guerrier, écoulement vertigineux du temps, ces assauts perpétuels contre la distance reproduisent eux aussi indéfiniment le rite de passage originel, un résumé de l'univers réalisé par la vitesse de l'assaut.

« L'amour est la plupart du temps un sous-produit du meurtre », aimait à répéter la romancière Agatha Christie. De ce personnage célinesque, exhibant à tout bout de champ les reliques de ses enfants ou de son mari morts à la guerre, à ces veuves qui s'installent dans leur deuil comme dans une situation privilégiée, ne sortant plus de

chez elles, nourrissant une haine mal dissimulée à l'égard de ceux qui sont encore là, les survivants et en particulier leur propre progéniture, ou à ce télégramme 71 : « Si la guerre est perdue, que la nation périclisse ! » dans lequel Hitler décidait d'associer ses efforts à ceux de ses ennemis-partenaires pour achever la destruction de son propre peuple en anéantissant les ultimes ressources de son habitat, nous ne nous trouvons pas à l'opposé, mais bien à des apogées délirants de l'activité séductrice, se mouvant dans un monde de fatalité absolue où plus rien n'a de sens, ni le bien, ni le mal, ni le temps, ni l'espace, et où ce que les autres hommes appellent succès ne peut servir de critère ⁶.

Les femmes du M.L.F. développent finalement des attitudes semblables : elles prônent leur libération à la manière des veuves... *Guérissez-nous de l'amour* est l'un de leurs slogans. Elles ont tué l'époux, le père, l'enfant, et ce sont là des thèmes qui avaient significativement créé chez elles l'unanimité, l'avortement ayant, par exemple, une grande force de dépassement symbolique puisqu'il se réfère directement au meurtre accompli comme sous-produit de l'amour. Tout cela prenant aux États-Unis la forme ultime d'une nouvelle lutte sociale sans merci entre des clans redevenus ouvertement homo-

6. L'écart entre géniteurs et progéniture est sans cesse agrandi par le courant légal. Si la loi de 1966 sur l'adoption permet la falsification de l'état civil de l'enfant dont le nom réel est effacé des registres, les 2 000 enfants nés de l'insémination artificielle en France demeurent sans véritable état civil légal.

sexuels, lancés à la poursuite du pouvoir, de l'influence, de l'argent.

Dans *La Mégère apprivoisée*, le soudard shakespearien, en refusant à son épouse les services d'une femme de chambre, lui propose ceux de son valet d'armes : *Mon valet savait s'occuper de ma cuirasse, il saura bien lacer votre corset*. Par cet ordre absurde, l'homme fatal se reconnaît déjà comme le passé de sa femme; sa carapace étincelante, sa parure de combat, destinée au rapprochement du duel homosexuel, sera bientôt rendue inutile, nuisible même, par le début de guerres hautement techniques. Au XVII^e siècle paraissaient en France des règlements vestimentaires sévères, préconisant l'abandon par l'homme « du droit à la beauté ». Mais, au même moment, le port de l'uniforme était rendu obligatoire malgré l'opposition de l'aristocratie. Cette évolution de l'équipement des soldats est évidemment liée à celle des moyens de destruction, à l'essor de l'armement et au style des nouvelles manœuvres : la troupe ne sera plus bientôt la « troupe de théâtre » de la noblesse, il n'y a plus de premiers rôles, même si certains officiers arborent encore des « tenues de sortie » lors de l'assaut qui les verra effectivement et définitivement sortir de scène. De l'uniformité, on passe à l'invisibilité, pendant la guerre de 1914, les autorités se mettant d'accord sur l'intérêt évident qu'il y aurait à renoncer aux couleurs *voyantes* entrant dans la composition des uniformes et à adopter une tenue de teinte neutre,

pour diminuer la visibilité des troupes en campagne. Il n'y a plus à la guerre que des figurants, des masses de figurants rassemblés pour faire nombre; après la couleur garance, trop éclatante, on va choisir le bleu horizon, le feldgrau, le grigio verde et finalement le kaki de l'armée anglaise, cette couleur qui est bien plus qu'une couleur... toute préoccupation étant moins celle d'une identification que d'une désintégration, puisque le mot vient de l'hindoustani *Khâki* qui signifie couleur de poussière. La disparition des caractéristiques des corps dans l'uniformité de la tenue civile ou militaire va de pair avec la disparition des corps dans l'unidirectionnalité de la vitesse. L'abandon du droit à la beauté c'est l'entrée dans un nouvel ordre d'illusion. Désormais, le domaine stratégique s'étend au rythme même des différentes disparitions, les véhicules, les troupes, les infrastructures, les cités surexposées aux bombardements, les continents entiers, plus rien n'échappe à la planification de la destruction, c'est le grand black-out... Bientôt, l'habit du pilote ou du conducteur de char n'est plus que le sous-vêtement de l'habitable. Au début du siècle, l'architecte Adolf Loos écrivait le manifeste *Ornement et crime*, où il proclamait la loi suivante : *A mesure que la culture se développe, l'ornement disparaît des objets usuels.*

Il se réjouit de la grandeur de notre temps qui n'est plus capable, dit-il, d'inventer une ornementation nouvelle, « car on gâche à fabriquer des ornements, des matériaux, de l'argent et des vies humaines, voilà le mal véritable, voilà le crime en présence duquel on n'a pas le droit de se croiser

les bras. L'évolution de la culture ressemble à *la marche d'une armée* qui aurait une majorité de traînards. Il se peut que je vive en l'an 1913. Mais l'un de mes voisins vit en 1900 et l'autre en 1880... le paysan des hautes vallées du Tyrol vit au *xx^e siècle*... Heureux le pays qui n'a pas de traînards ni de maraudeurs! Il n'y a guère que l'Amérique qui soit dans ce cas. Même dans nos grandes villes nous avons encore des attardés... ».

Au début du *xx^e siècle*, la femme abandonne à son tour progressivement le droit à la beauté, elle quitte son fameux corset au moment où l'armement de la course et la course aux armements deviennent des phénomènes de société; la libération de la femme libère la séduction de la technique. Elle peut s'adonner au record sportif, grimper dans des engins rapides; pour elle aussi, le nouveau corset-armure, c'est le cockpit de l'avion ou de l'automobile. L'attraction de la femme comme sous-produit du meurtre ou vecteur du voyage devient nulle, l'attelage est rompu et l'artefact féminin n'est plus utilisé que comme faire-valoir du véhicule, dans les concours d'élégance, la métaphore publicitaire ou la propagande politique ou militaire. La femme est devenue comme l'un de ces ornements des cultures anciennes ou exotiques que l'homme moderne emploie ou rejette selon son bon plaisir, n'en inventant plus de nouveaux, car, dit encore Adolf Loos, *il réserve et concentre sa faculté d'invention pour d'autres objets*.

Cette disparition de la femme dans la fatalité de l'objet technique crée un nouveau langage de masse, reflet fidèle du langage fasciste de la vieille élite

futuriste du début du siècle, « la chaleur d'un morceau de fer ou de bois est désormais plus passionnante pour nous que le sourire ou les larmes d'une femme... nous transformerons en une joie aiguë le NERVERMORE d'Edgar Poe... avec nous commence le règne de l'homme aux racines coupées, l'homme multiplié qui se mêle au fer, se nourrit d'électricité... C'est vous dire combien nous méprisons la propagande pour la défense de l'esthétique du paysage... les grands symbolistes penchés sur le corps nu de la femme, femme-beauté, idéale et fatale » (Marinetti, 1910).

Le pilote Jean-Marie Saget déclarait récemment dans une interview accordée au journal *France-Soir* :

« A cette époque-là, être pilote d'essai, c'était vraiment *voler dans l'inconnu*... et puis on a maintenant une autre frustration, c'est dommage, mais on ne peut pas voler sur les avions des firmes concurrentes à cause de la compétition commerciale. *Je n'ai jamais enlevé un F.15* et je le regrette. Les pilotes de compagnie, au contraire, volent sur tout, puisqu'ils doivent établir des comparaisons... ils sont privilégiés. » Au moment de prendre congé et de grimper dans son Mirage 4000, Saget ajoute en guise d'adieu : *Je passe de l'autre côté!*

Il y a bien un donjuanisme technologique, un enlèvement des engins qui renouvelle celui des épouses logistiques. La trilogie initiale est complètement modifiée et le rapport s'établit entre *un unisexe* (dissimulation définitive des identités physiologiques) et un vecteur technique, les contacts avec le corps de la bien-aimée ou le corps territorial

disparaissant normalement à mesure qu'augmente la dynamique du passage.

Mais la prise en charge de l'ensemble des rites de passage par la production de masse est, nous l'avons vu, un phénomène autrement important puisqu'on peut penser, en paraphrasant Rageot, que l'ensemble de la civilisation technologique ne s'est finalement appliquée *qu'à installer dans le déplacement la fixité de la vie*. « Mobilis in mobili », mobile dans le mobile, la devise du *Nautilus* précède le *vous n'avez pas de vitesse, vous êtes vitesse*, montrant dans la quête du progrès quelque chose qui ne serait plus discontinu, une abolition finale des différences, des distinctions entre nature et culture, utopie et réalité puisque la technologie, en faisant du rite de passage un phénomène continu, ferait du dérèglement des sens un état permanent, la vie consciente devenant un pendulaire voyage qui n'aurait comme pôles absolus que la naissance et la mort et serait la fin des religions et des philosophies.

La science aurait effectivement fabriqué une nouvelle société, dont les membres seraient tous devenus des dormeurs, vivant des jours illusoires et naturellement très à l'aise dans une situation de paix totale, de dissuasion nucléaire, celle-ci se développant elle-même selon le principe de la moindre action si cher aux ingénieurs : selon une courbe de répartition optima des efforts des forces qui en garantit l'équilibre et évite l'accident, monde tout entier suspendu au seuil d'une ultime opération qui réaliserait effectivement pour l'humanité un rite de

passage comparable à celui de la Genèse par sa définitive fatalité.

Lorsque au début du siècle, Spengler prévoyait « *le retour de la science vers sa patrie psychique* » et les ruines toutes neuves de la civilisation faustienne : ses débris éparpillés de-ci, de-là, oubliés les voies ferrées et les grands paquebots, aussi fossiles que les voies romaines ou le Mur de Chine... », il ne pensait pas que ces ruines, récentes ou anciennes, étaient toutes des larves de vitesse, les esquisses abandonnées d'un unique et irrésistible projet ou projection de l'Occident vers un au-delà technique, finalement aussi mystérieux que celui des anciennes religions, affrontant à l'aide de leurs effets spéciaux les grandes instances naturelles. « Quand ça marche, c'est dépassé ! » voilà le paradoxe de l'Occident, sur lequel on ne s'est pas suffisamment interrogé et qui était devenu la devise de Lord Mountbatten pendant la dernière guerre, lorsqu'il dirigeait la recherche britannique en matière d'armement. Il s'agit ici de la concurrence, de la compétition entre les divers engins de guerre fabriqués par les nations ennemies. Si un engin marche, il ne sera bientôt plus une « surprise » pour l'adversaire et perdra ainsi son efficacité, c'est-à-dire sa qualité dominante d'*accident*. Mais comme toujours, dans le domaine technique, la guerre est le meilleur modèle. L'engin, parce qu'il est mis au monde, ne fait plus partie de l'absence, il marche et cependant, à l'instant où il marche, il ne fait plus partie de ce qui vient, il est dépassé, d'où la nécessité du record de vitesse ; c'est le record qui va rapprocher l'engin technique d'un

imaginaire sans fin puisque personne ne connaît les limites des vitesses élevées.

Aujourd'hui, le mystère de l'engin technique tend à être redécouvert, on l'appréhende moins désormais comme objet de consommation pouvant être désiré ou rejeté, que comme formant une étrange théorie d'accompagnement processionnaire, en dehors de l'histoire, à peine géographique, un jeu de représentations du Moi proche du faux jour onirique... *cette joie délirante de la vitesse qui dépasse l'infini des rêves* (Marinetti).

Vers 1900, le colonel de Rochas, ancien administrateur de Polytechnique, voulait démontrer avec sa xénoglossie « qu'un sujet sous hypnose pouvait franchir le pas des expériences humaines antérieures et remonter le temps sans trop de fatigue... ». Les membres de la « *Crushing automobile des fifties*⁷ » se livrent à une activité comparable, mais ici le médium n'est plus une femme, mais des voitures américaines des années cinquante, Cadillac, Buick, Ford, Chevrolet...

« Albert vit au maximum comme en 1950, écrit à ce propos une journaliste; en semaine il roule en voiture ordinaire mais quand il sort sa Bel Air, il s'habille en Teddy Boy, sa femme monte à l'arrière avec le même, ça se faisait à l'époque... *Il en rêvait depuis ses quinze ans*. Dès qu'il l'a vue, il l'a imaginée dans sa couleur initiale, étincelante, bleue

7. Dans *Libération*, un texte intéressant de Corinne Brisedou sur les collectionneurs de voitures des années cinquante et leurs réunions nocturnes, le premier vendredi de chaque mois, place de la Concorde à Paris.

avec le toit un peu plus clair, ses chromes, sa fusée à l'avant... " La nuit, ajoute Albert, je la regarde. Avant de sortir du garage, je lui tape sur l'aile, je lui parle, tu vois, quand je lui ai mis sa fusée, j'ai senti qu'elle en avait besoin. Celle-ci, il faut la voir le soir, à la tombée de la nuit, l'heure où elle vibre, elle rayonne, c'est sensitif, une bagnole ". »

De son côté, Daniel (seize ans, seconde T1, mécanique-électricité) déclarait à un journaliste du *Monde*, à propos de l'engin qu'il convoite : « Je voudrais une moto, une grosse moto, une très grosse moto pour aller très loin, où je veux, *n'importe où*. Je voudrais toujours rouler sans jamais m'arrêter, je voudrais que ce soit elle qui conduise quand je suis fatigué. Je la voudrais couleur océan avec des voiles au loin, entourées de mouettes, je voudrais qu'elle brille de tous ses feux et de tous ses chromes pour tout éclairer en même temps, je voudrais qu'elle ne consomme rien, juste un peu de l'air du temps, de temps en temps, *je la voudrais très rapide pour ne voir que ce qui me plaît...* je lui mettrais plein de cadrans pour qu'elle puisse me regarder autant que je la regarde... Je dois vous dire maintenant qu'elle s'appelle : *Je t'aime*. »

L'engin remplace absolument la bien-aimée, la « mère-paysage » habitée par l'esprit de métamorphose, mais la fatalité technique paraît autrement aveuglante et redoutable que ses esquisses anthropomorphes grâce à la seule vitesse qu'elle peut donner à nos aspirations. Ce qui est vendu avec l'engin rapide ce ne sont même plus les hasards du voyage, c'est la surprise de l'accident, c'est cela que venaient chercher des milliers de motards sur

le circuit pirate de Rungis, tous les samedis soir, cela qu'ils attendaient en tournant en rond, indéfiniment. Dominique Pignon remarquait à propos de la catastrophe de la centrale nucléaire de Harrisburg⁸ :

« *Le réel du réacteur*, comme tout ce qui touche à l'atome, ne s'apprécie pas avec les mots du commun... l'ordinateur le plus puissant est infiniment lent comparé aux processus réels, ainsi dans les milieux nucléaires, les experts savent qu'ils sont incapables de suivre avec un ordinateur ce qui se passe réellement dans un réacteur qui se dérègle... en cas d'accident alors, ils sont comme des aveugles qui tournent en rond en essayant de prendre une décision... »

Le technicien devient la victime du mouvement qu'il a provoqué; désormais aphasique, il répète dans l'absolu de la salle de contrôle de la centrale, les gestes simplifiés d'un rite magnétique initial dont personne ne se soucie d'éclaircir le mobile sans mobile.

Il fait penser désormais au capitaine Hatteras, ce héros de Jules Verne, précédant les explorateurs bien réels tels que le Norvégien Roald Amundsen ou l'Italien Umberto Nobile, dans un au-delà dépourvu d'identité puisqu'il ne ressemble à rien tout en n'étant pas le néant : pôle Nord, désert sidéral. Rien n'est plus vaste que les choses vides, disait Bacon. Chercher, rechercher, découvrir, tous les partenaires ont définitivement disparu et le capi-

8. Dominique Pignon, *Des risques d'accident dans les centrales nucléaires*, Christian Bourgois.

tain Hatteras, *cette triste victime d'une sublime passion*, est atteint de ce que son médecin aliéniste appelle une folie polaire, il ne fait plus qu'un avec le rite de passage vers le septentrion.

« Suivi de son chien fidèle qui le regardait d'un œil doux et triste, le capitaine Hatteras se promenait chaque jour de longues heures; mais sa promenade s'accomplissait invariablement suivant un sens déterminé et dans la direction d'une certaine allée de Sten-Cottage. Le capitaine, une fois arrivé à l'extrémité de l'allée, revenait à reculons. Quelqu'un l'arrêtait-il? Il montrait un point fixe dans le ciel... Le docteur comprit bientôt le motif de cette obstination singulière, il devina pourquoi cette promenade s'accomplissait dans une direction constante et, pour ainsi dire, sous l'influence d'une force magnétique. Le capitaine John Hatteras marchait invariablement vers le nord ⁹. »

9. Jules Verne, *Les aventures du capitaine Hatteras* (Les Anglais au pôle Nord – Le désert de glace), Hachette.

L'homme pressé de Paul Morand s'étonne en contemplant le ralenti cinématographique d'un accident d'avion : « L'avion frôle le sol, le sol ouvre l'avion en quatre avec plus de délicatesse que le gourmet ne pèle sa figue... » ; le choc le plus violent, le plus meurtrier, paraît aussi doux qu'une succession de caresses. On a depuis amélioré encore cette impression visuelle en provoquant expérimentalement des collisions, en les peuplant de cadavres, en les filmant à des vitesses diverses à l'aide de nombreuses caméras ¹. Après la marche de l'homme et ses danses, ce qui est donné à voir, c'est la lente

1. Les « mannequins spéciaux » (M.S.) sont des cadavres humains *frais et en bon état*, employés par la régie Renault pour les recherches concernant la sécurité automobile. Un millier de M.S. ont été utilisés depuis quatre ans, au centre de Lardy, dans la région parisienne.

chorégraphie associant les corps morts aux véhicules en marche, sorte de révélation amoureuse du couple de la technophilie et de la vitesse *qui en heurtant deux câlineries en fait une commotion mortelle.*

Le moteur cinématique nous a habitués à trouver naturel le mystère du mouvement de ce monde en train de passer, à ne plus nous demander comment l'accélération d'un geste amoureux peut devenir meurtrière, comment la danse pavane d'un corps qui tombe ou se propulse peut devenir fatale. Et en même temps, cette violence banalisée du mouvement, révélée par le truquage de la vision, nous montre son inconsistance, la violence de la vitesse domine le monde technique mais elle n'en demeure pas moins, comme au temps du Sphinx, la principale énigme.

Lors de l'assassinat de Mountbatten au mois d'août 1979, un témoin, Brian Wakely, raconte : « Il y avait le bateau, là, et tout à coup, il n'y a plus rien. Je me trouvais sur un youyou que le navire de Lord Mountbatten venait de frôler, je n'ai entendu le bruit de l'explosion qu'après avoir vu le bateau se volatiliser ! »

Cette impression d'étrangeté surnaturelle, nous la ressentions, par exemple, lors des bombardements de la dernière guerre : l'explosion en gerbes et en fumée d'un ouvrage d'art se déroulant à bonne distance, sous nos yeux, dans un silence total. Tout était déjà retombé en poussière quand nous percevions enfin le vacarme de l'éclatement. Là encore, la célérité pervertit ostensiblement l'ordre illusoire de la perception ordinaire, l'ordre d'arrivée de notre

information. Ce qui pouvait paraître simultanément se diversifie et se décompose. Avec la vitesse, le monde ne cesse plus d'arriver au détriment de l'objet, lui-même assimilé désormais, au départ de l'information. C'est cette interversion qui détruit le monde tel que nous le percevions, la technique reproduisant finalement, en permanence, la violence de l'accident; le mystère de la vitesse demeure un secret de la lumière et de la chaleur qui retient même le son.

Les techniques rationnelles n'ont cessé de nous éloigner de ce que nous prenions pour l'avènement d'un monde objectif : le voyage rapide, le transport accéléré des personnes, des signes ou des choses, reproduisent, en les aggravant, les effets de la pic-nolepsie, puisqu'ils provoquent l'enlèvement perpétuellement répété du sujet, hors de son contexte spatio-temporel.

Dès le début de la révolution des transports, certains hommes ont eu le mérite de discerner dans le désir de mouvement, de pérégrination, de voyage, un désir de divulgation de la vitesse plus que de divulgation du lointain et de l'ailleurs.

En 1903, Bierbaum s'élève contre cette tendance : « La vitesse n'est pas une fin ! » Lui-même recherche ce qu'il appelle *une vitesse humaniste*, sans quoi, dit-il, « nous serions embarqués dans une " calèche des fous " (*Narrenkutsche*) qui remplacerait la Nef des Fous; la vitesse doit devenir une culture individuelle qui se propose de servir la culture collective ».

Mais justement, la culture, telle qu'elle est ici entendue, a-t-elle quelque chose à voir avec le genre de jouissances recherchées par des personnages

comme d'Annunzio ou Georg Müller, qui affirment que la vitesse véhiculaire « permet de ne penser à rien, de ne rien éprouver, d'atteindre l'indifférence » ? On peut dire que cette anachorèse de la célérité est littéralement la fin de la culture bourgeoise, la réaction contre l'exotisme et le lyrisme du voyage, « cet au-delà du baroque à la mode dès le XVIII^e siècle et au début du XIX^e avec les premiers chemins de fer » ².

Dès l'origine, la recherche des hautes vitesses se mêle aux jeux destructeurs de la guerre et de la chasse, créateurs d'élites. C'est ainsi que la guerre de travail pénible, où ces élites sont considérées comme les servantes des systèmes d'armes, se transforme sous l'influence des ingénieurs en un instrument plus commode, *une oisiveté* (Vauban). L'exploitation des hautes vitesses deviendra tout naturellement un sport réservé à des dandys guerriers, une fantaisie permise à des gens par ailleurs inutiles, une nouvelle forme de paresse permise aux hommes fortunés, ce qui leur fera rechercher le déplacement lui-même comme un mode de vie, une fixité de la vie, « associant le risque et le confort », disait le maréchal Goering, lui-même drogué et dandy notoire. Désormais, le voyageur, en peuplant les modes de transport rapide, devient un négateur des dimensions terrestres.

Vers 1920, Rageot écrit : « Le voyageur d'aujourd'hui peut dire : Je suis habitant de la terre, comme il dirait : Je suis habitant d'Asnières... Il y

2. Claude Pichois, *Vitesse et vision du monde*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel.

a des voyageurs qui ne savent même plus qu'ils voyagent. »

Endosmose de l'être vif procurée par l'accélération technique, Graig Breedlove, détenteur du record de vitesse terrestre en 1965, intitule la préface d'un livre de souvenirs : « Faire quelque chose d'autre *qu'exister simplement* », et il note : « Pourquoi l'homme aspire-t-il à ces vitesses terrifiantes en s'introduisant dans un véhicule sur roues qui a le pouvoir non seulement de l'emporter vers la gloire mais également celui de le déchiqueter? »

Si tout est mouvement, tout est en même temps accident et notre existence de véhicule métabolique pourrait se résumer à une série de collisions, de traumatismes, les uns prenant l'aspect de caresses lentes et perceptibles, les mêmes suivant l'impulsion qui leur est donnée, devenant des chocs mortels, des apothéoses de feu mais surtout *une autre manière d'être*. La vitesse est une cause de mort dont nous sommes non seulement responsables, mais plus encore créateurs et inventeurs, a-t-on écrit. Tout jeune, je m'interrogeais sur l'esthétique des engins de guerre, ce que j'appelais en mon for intérieur leur énigme. Je m'arrêtais souvent pour contempler un bunker ou la silhouette de quelque sous-marin arrêté au large, me demandant pourquoi leurs formes polies étaient si indéchiffrables, d'où venait leur sorte d'invisibilité plastique.

Au début, je me référais à la zoomorphie, au métamorphisme, mais tout cela était comparaison, imitation et ne pouvait me satisfaire. Ensuite, je crus comprendre que ces formes étaient indéchiffrables parce qu'elles avaient toutes rapport à des

vitesse différentes, excessives, et reflétaient donc fatalement une autre représentation de l'univers destinée à peupler des temps différents; elles appartenaient à d'autres mondes, invisibles à l'œil du commun et il leur en restait quelque chose. L'abusive production de mouvement impliquée par la guerre changeait l'apparence; le moteur, parce qu'il a trait directement à l'état de veille paradoxal, remplaçait l'idée causale; c'est cela sa révolution, *le moteur procède de l'âme*. Ainsi, quand le joyeux Méliès se déguise en Satan d'opérette, ne croit-il pas si bien faire : l'arbre du moteur c'est l'arbre de la science, la corruption de la vue c'est celle de la vie!

Au siècle dernier, beaucoup percevaient déjà le paradoxe de la vitesse : « Le train ne fait pas de nous des voyageurs mais des colis qu'on expédie. » Tolstoï notait de son côté : « Le train est au voyage ce que le bordel est à l'amour... » L'homme pressé de Morand interroge : « Il faudrait trouver quelque chose de plus idiot encore pour bloquer tout à fait le cours du temps, *l'abstention totale de tout acte...* » Dire qu'aujourd'hui, la vitesse c'est dépassé, est une contrevérité aussi évidente que celle qui consiste à faire l'éloge de la lenteur. Hughes mimait déjà notre avenir technique : l'abandon de la vitesse véhiculaire des corps pour celle autrement impressionnante des vecteurs de la lumière, l'internement des corps non plus dans la cellule cinétique du voyage mais dans une cellule hors du temps, qui serait un terminal électronique où nous laisserions aux instruments l'organisation de notre rythme vital le plus intime, sans plus jamais nous déplacer,

l'autorité de l'automatisme électronique réduisant notre volonté à zéro... en quelque sorte, la vision de la lumière en mouvement sur l'écran aurait remplacé la recherche de tout mouvement personnel. « On peut penser, écrit Charles Schreider, pour l'avenir, à la transformation en signaux vidéo conservés sur bande magnétique ou mieux encore *à une décomposition et au stockage des images en signaux digitaux enregistrables sur divers supports...* »

Ainsi, le développement des hautes vitesses techniques aboutirait à la disparition de la conscience en tant que perception directe des phénomènes qui nous renseignent sur notre propre existence.

La technologie introduit un phénomène sans précédent dans la méditation du temps, car si l'on a affirmé que le temps n'a qu'une réalité, celle de l'instant, on pourrait dire comme Guyon, au moment où le moteur se développe que « l'idée de temps peut se ramener à une perspective... la durée faite d'instants sans durée comme la droite est faite de points sans dimensions »... dimensions disparues dans une droite décapée qui ne serait que la vitesse d'une trajectoire géométrique. En somme, le désir de possible contenu dans les diverses applications des sciences exactes aurait amené une nouvelle atrophie de l'instant comme comportant essentiellement un avant et un après. L'introduction du sujet dans la hiérarchie des vitesses (inférieures, supérieures) en déstabilisant l'instant, abroge les repères, phénomène contingent, la diversification des vitesses abroge aussi la sensation de durée générale du mouvement continu. Méliès avait compris très tôt

que le cinéma n'est pas un 7^e art mais un art qui les utilise tous : dessin, peinture, architecture, musique mais aussi travaux mécaniques, électriques, etc.

Le cinéma serait l'aboutissement où viendraient déjà se confondre pour se perdre les philosophies et les arts dominants, sorte de première confusion entre l'âme humaine et les langages de l'âme-moteur. La succession même des arts dans l'histoire indique déjà cette décomposition : ainsi, au concert, le développement extraordinaire de l'attention auditive annihile tout autre mouvement du corps, révélant la relation fondamentale entre l'instrument de musique, véritable moteur à sons avec ses cylindres, ses rythmes, et la vitesse propre au mana de chaque auditeur. Comme l'écrit Ribot dans *La Psychologie de l'attention* : « Sans les éléments moteurs, la perception est impossible... » et R. Philip établit, par exemple, une « mensuration » de l'attention de l'auditeur : « la musique modifie le rythme respiratoire et cardiaque qui s'en trouve accéléré ou ralenti », comme dans l'attention visuelle, si celle-ci est associée à un obligatoire mouvement des yeux, elle l'est aussi à une inévitable inhibition des mouvements du corps ³.

Peu avant sa mort, Néron, au retour de Naples, s'arrêta pour voir un nouvel instrument de musique, un orgue fonctionnant à l'eau et inventé selon Vitruve par Ctésibé d'Alexandrie : il ressemblait à un buffet allongé surmonté par les tuyaux. Il conçoit alors le projet de jouer de l'orgue face à ses ennemis,

3. A. Huxley, *L'art de voir*, Payot.

pensant ainsi les retourner en sa faveur. Cette prétention de Néron n'est pas irréaliste : au concert, lorsque le moteur musical cesse de se propager, c'est non seulement la violence libératrice des ovations et des battements de mains mais un tonnerre d'éternuements, de toussotements, de grattements de pieds comme si chacun reprenait possession de son propre corps. Le développement même de la musique symphonique nous montre le chef d'orchestre prenant une situation privilégiée de *conducteur unique*, mais ce qu'il *dirige* ainsi, c'est non seulement la troupe de plus en plus nombreuse des musiciens mais aussi la masse des auditeurs qu'il est chargé d'immobiliser dans leurs fauteuils... quitter ostensiblement sa place, devenant ici la plus probante des critiques musicales!

La culture technicienne n'a fait que perfectionner cette prise en charge des éléments moteurs, elle accroît sans cesse notre dépendance vis-à-vis de systèmes de prise en charge (compteurs de vitesse, tableau de bord, téléguidage...). Créatrice d'itinéraires de direction, elle applique à la terre et à la nature (à l'humaine nature), la formule de Bacon : *Rien n'est plus vaste que les choses vides...* elle crée finalement du vide et du désert seulement parce qu'il n'y a que le néant qui soit continu et donc conducteur.

Plutôt que de s'intéresser aux records de vitesse dans les vastes espaces célestes, les champions comme Art Arfons déclarent que *la tâche la plus excitante, la plus exaltante, la plus dynamique qui soit, consiste à préparer intellectuellement, physiquement et techniquement, le record de vitesse pure*

sur terre, sur notre mère la terre... une œuvre d'amour, précise-t-il. Le mot ne semble pas inopiné.

De même, Malcolm Campbell, ancien pilote d'avion du Royal Flying Corps, estime les sensations provoquées en vol, fades et moins grisantes que celles qu'il goûtait sur terre à bord des divers « Oiseaux bleus ».

En fait, la passion de la vitesse l'avait saisi dès l'enfance, écrit Léo Villa, en même temps que celle pour de mystérieux récits où il s'agissait toujours *de trésors cachés attendant le héros capable de les déterrer*. Adulte, il devait tenter de réaliser ces différents rêves ⁴.

Ainsi, la terre (l'effet de sol) semble paradoxalement demeurer la partenaire privilégiée du chercheur de records absolus, auquel cependant elle oppose les dangers de ses obstacles naturels, de la pesanteur, etc., le record de vitesse procédant autant de la recherche de nouveaux mixtes techniques que de celle de surfaces planes, décapées. La vastitude de l'aire n'est plus sollicitée qu'en tant que remise en cause de l'expérience du discontinu. « Le temps et l'espace ne nous apparaissent infinis que quand ils n'existent pas », prétendait Roupnel. L'immédiateté du transport terrestre, modifiant le rapport à l'espace, annihile la relation au temps vécu et c'est

4. Léo Villa, *Les tombeurs de records*, Hatier. « Témoin constant pendant quarante-cinq ans, Léo Villa, leur mécanicien, raconte les Campbell... pour le père puis pour le fils, comptait seule la gloire d'être les hommes les plus vites du monde... Donald Campbell, dépassant 444 km/h à bord de son canot à réaction, fut déchiqueté dans les airs en janvier 1967... »

dans cette urgence que réside l'exaltation dynamique. Paradoxe, c'est l'extrême mobile qui crée l'inertie de l'instant, l'instantanéité qui créerait l'instant! En somme, l'instant serait comme la perception illusoire d'une stabilité, clairement révélée par la prothèse technique, telle que nous la montre l'exemple einsteinien des trains qui se dépassent : la sensation d'instant ne serait donnée que par coïncidence (*epiteikos*), le moment où les deux trains semblent immobiles aux voyageurs alors qu'ils sont réellement lancés à pleine vitesse, l'un à côté de l'autre. La notion d'un temps qui, selon Bachelard, n'aurait que la seule réalité de l'instant, ne pourrait s'établir que sur l'inconscience où nous demeurons de notre vitesse propre dans un monde tout entier voué à la loi du mouvement *et par là même créateur de l'illusion de l'inertie*.

Ce qui crée la différence entre les diverses intuitions du temps c'est la position dans l'espace de la connaissance raisonnée, un peu comme dans l'allégorie d'Edgar Poe, *Le scarabée d'or*, où le chercheur doit se livrer à de nombreuses spéculations sur la durée cryptogrammique du message, avant de se mettre en mouvement sur un itinéraire donné.

C'est cette mobilité de la trajectoire synoptique qui, en modifiant le point de vue du sujet, va lui permettre la découverte de ce qui, d'une certaine manière, était à portée du regard. Au-delà, l'idée est ramenée à la fascination de ce scarabée brillant, initiatique, dans la mesure où, comme le point

perspectif de l'horizon de la vitesse, il réduit à rien le reste du monde. Passant du parcours à la visée, la technique s'est appliquée à faire de cette modification du point de vue un but suprême qu'elle s'acharne à résoudre. Ce que crée le moteur, c'est ce mouvement inédit vers ce qui se dérobe à la fois à la vue et à l'entendement de chacun (ce trésor), comme un récit des choses non vues qui referait de l'espace et du temps ces entités métaphysiques dépourvues de toute réalité dont parlait Gastineau au XIX^e siècle.

La conquête de la vitesse et la recherche du trésor sont absolument mêlées dans le désir de Malcolm Campbell, mais les grandes périodes de récits utopiques sont en même temps celles des expéditions lointaines, de la quête de la Toison d'or à la Renaissance ou au romantisme guerrier du XIX^e siècle.

Réconciliation du néant et de la réalité, l'annihilation du temps et de l'espace par les hautes vitesses substitue la vastitude du vide à celle de l'exotisme du voyage, ce qui ne faisait aucun doute pour des gens comme Heine qui voyaient dans cette annihilation même le but suprême de la technique ⁵. Ce qu'expriment également, un peu plus tard, les fous de l'aérodynamisme et des records de vitesse terrestre, considérant comme primordiale la réaction du milieu à la forme de l'objet en mouvement et vice versa. Créer un temps de toutes pièces, un

5. « Par les chemins de fer, l'espace est anéanti et il ne nous reste plus que le temps... » Heine, *Lutèce*, Michel Lévy frères, 1855.

temps qui ne serait plus celui où, comme l'écrit Breedlove, *on existe simplement*, un temps qui serait sur terre et ne serait pourtant nulle part. Dans le film de science-fiction *Rencontre du troisième type*, des extra-terrestres, habitués à circuler dans l'immensité des espaces intersidéraux, s'amusent follement en se propulsant sur une simple autoroute. Tandis que les Terriens s'amusent du paradoxe, de cette relation entre le plaisir et cette violence faite à la limite, exaltation assez semblable à celle de l'alpiniste qui ne souhaite pas tant s'élever que niveler et en quelque sorte aplanir la montagne.

Chevallier le fait remarquer, il y a la géographie mais dès l'Antiquité égyptienne, avec les Ptolémées, il y a aussi une *chorographie* ⁶, à peu près négligée par l'historien. Figure de la pulsion dromologique de l'Empire, bien séparée du quadrillage de son lieu. Malgré la révolution du transport au XIX^e siècle, notre discours historique est resté solidaire d'une culture basée sur une conception commune de l'espace et du temps, alors qu'au même moment s'élaborait un mode de vie nouveau, une innovation culturelle consistant en une nouvelle lecture de la durée, ne serait-ce que dans le simple exemple de

6. Raymond Chevallier, *Les voies romaines*, Armand Colin, 1972. « On s'attendrait à trouver, chez les historiens notamment, des renseignements précis sur la construction des voies, assises de la puissance romaine. Il n'en est rien, l'histoire étant, à Rome, avant tout politique et psychologique... »

la voie ferrée, de ses réseaux horaires avec leurs correspondances complexes, chorographie inédite qu'il s'agit de rendre concevable par chacun des voyageurs. Déjà, il n'y a plus dans cette pratique de rapport entre la prétention à vivre un temps historique unique et cette façon de se trouver en mouvement et en route, dans des compartiments de chemin de fer qui sont aussi, pour l'usager, des compartiments de l'espace et du temps. L'administration des transports vérifie la constatation de Bachelard :

« Avec la relativité einsteinienne, le métaphysicien a dû se replier sur le temps local, tout ce qui avait égard aux preuves externes d'une durée unique comme principe clair d'ordination des événements était ruiné... » La théorie einsteinienne achevait de détruire une conception pharaonique de signes, de corps immobiles et immuablement dressés contre le temps en train de passer, capables de resurgir dans l'Histoire, de ressusciter dans l'ultérieur... conception qui explique assez le culte des mausolées et des survivances doctrinaires dans les pays marxistes, attachés à l'idée d'une durée historique unique.

Il était aussi naturel que les régimes totalitaires européens soient hostiles aux théories d'Einstein, puisque le temps y apparaissait moins donné que créé localement, et il était également normal qu'Einstein soit finalement ramené malgré lui vers une confrontation tragique par la guerre totale, devenue en 1939 guerre du temps.

Mais déjà, dans ce nouveau type de conflit, il ne s'agissait plus de temps locaux, l'histoire des

batailles découvrait la délocalisation comme précipitation vers un ultime record métaphysique, dernier oubli de la matière et de notre présence au monde, au-delà du mur du son et bientôt du mur de la lumière.

Paul VIRILIO, 1979.

CHRISTIANE DUFRANCATEL, ARLETTE FARGE
CHRISTINE FAURÉ, GENEVIÈVE FRAISSE
MICHELLE PERROT, ÉLISABETH SALVARES
PASCALE WERNER
L'histoire sans qualité

JEAN BAUDRILLARD
De la séduction

ALAIN JOXE
Le rempart social

ALAIN MÉDAM
New York Parade

MARC GUILLAUME
La politique du patrimoine

RENÉ LOURAU
Autodissolution des avant-gardes

ALAIN MÉDAM
La cité des noms

PAUL VIRILIO
L'horizon négatif

PAUL VIRILIO
La machine de vision

FÉLIX GUATTARI
Cartographies schizoanalytiques

FÉLIX GUATTARI
Les trois écologies

CET OUVRAGE
A ÉTÉ COMPOSÉ
ET ACHEVÉ D'IMPRIMER
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS GALILÉE
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH
À MAYENNE EN SEPTEMBRE 1989

N° d'édition : 371.
N° d'impression : 28228.
Dépôt légal : septembre 1989.
(Imprimé en France)