Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 48 (1989)

Artikel: Médias et intimité

Autor: Schibler, Guy

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-883087

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Studia Philosophica 48/89

GUY SCHIBLER

Médias et intimité

I. L'intimité

La notion d'intimité est floue. C'est ce qui la rend stimulante pour l'esprit, et ce qui fait sa fortune dans la langue. Lorsqu'on utilise le mot «intimité», on a l'impression de toucher au vif de quelque chose, au vif d'un sentiment, sans être en mesure de préciser exactement en quoi il consiste.

Voilà pourquoi il serait erroné, si l'on veut traiter de l'intimité, de s'efforcer de liquider à tout prix son ambiguïté, et de chercher à donner de la notion une définition unique. A l'évidence, le sentiment d'intimité entretient un rapport étroit avec le mystère, et il est normal que le mystère de la chose se convertisse dans la langue en mystère du mot.

«Intime» est le superlatif de «intérieur», qui est déjà porteur de la même équivocité: si «intime» désigne ce qui est le plus intérieur, c'est premièrement «au sens où ce mot s'oppose à *public, extérieur, manifeste*», et deuxièmement «au sens où ce mot s'oppose à *superficiel*»[1]. Ces deux sens ont le plus souvent tendance à se confondre. La notion d'intimité conduit donc à identifier ce qui est individuel ou séparé du reste du monde, et ce qui est essentiel, fondamental. Elle étouffe la distinction entre ces deux idées, car elle est elle-même enfermée dans ce qu'on pourrait appeler d'un terme général une «philosophie de l'intériorité». On ne saurait parler sérieusement d'intimité hors du cadre d'une pensée traversée de part en part par un jeu de métaphores consistant à valoriser ce qui est «dedans»: intérieur, intériorisé, profond, fondamental, secret, et bien sûr intime, – et à marquer péjorativement tout ce qui est «dehors»: extérieur, superficiel, public, etc. Ce jeu de métaphores spatiales, pour lequel toute valeur est valeur *contenue*, la langue courante l'a adopté depuis bien longtemps.

L'intime, c'est ce qui est le plus intérieur, ce qu'il y a de plus radical dans

1 A. Lalande: Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris 1972, pp. 533–534.

l'ordre de l'intériorité, c'est une intériorité *pure*. Or Jankélévitch a bien montré l'équivoque associée à la pureté, qui est une détermination à la fois qualitative (pur = sans mélange) et axiologique (pur = de la plus haute valeur)[2]. L'équivoque permet ici tous les jeux. Comme dans la pureté, il y a une absence de compromission dans l'intimité, un jusqu'au-boutisme, une prétention à constituer le *coeur des choses*.

C'est pourquoi l'intimité peut souvent apparaître comme une *provocation*. Peut-être même *doit*-elle apparaître comme telle? C'est en tout cas ce que pense Jean Baudrillard:

> Chaque individu est dressé à s'inventer une profondeur, une vérité de l'être. [L'intimité est] jeu de miroirs, de dédoublement, de complicité avec soi-même. [. . .] C'est aussi une façon de leurrer les autres; cette profondeur n'est peut-être là que pour séduire l'autre, pour le faire rêver à ce que serait cette intimité. L'intimité est faite pour être violée; c'est une sphère protégée qui n'est pas sans perversité, une allusion provocante à venir la violer.[3]

A cela, on pourrait être tenté d'objecter que l'intimité ne désigne pas seulement la sauvegarde d'une autonomie personnelle, la revendication d'un jardin secret de l'individu ou le maintien d'un certain «chez soi»; l'intimité peut aussi définir un type de relation avec autrui, une liaison étroite, vécue avec chaleur. C'est vrai: il existe une intimité possible de l'échange, de la rencontre. Mais entre ces deux formes d'intimité, la différence n'est pas absolue: il y a aussi un caractère de protection et d'autarcie dans la relation intime avec l'autre, et déjà un échange et un jeu dans la relation intime avec soi. Toute intimité est à la fois protectrice et relationnelle.

Et dans tout sentiment d'intimité, ce qui n'entre pas dans la sphère intime reste toujours présent en arrière-fond. Tout ce qui est extérieur apparaît comme ce qui pourrait venir menacer les privilèges exclusifs d'une relation de soi à soi ou de soi à un autre. L'extérieur, c'est ce qui est toujours là pour me faire penser que ces privilèges sont *désirables*. Ainsi, ce que j'exclus de la sphère intime est en même temps ce qui alimente le sentiment que j'ai de sa valeur. Voilà pourquoi il est bien vrai que toute intimité *se doit d'être provocante*.

En fin de compte, l'intimité peut être définie conjointement selon deux axes:

– elle réalise à l'intérieur d'un certain cercle les conditions d'un échange (entre

2 V. Jankélévitch: Le pur et l'impur, Paris 1978, p. 108.

3 J. Baudrillard: La sphère enchantée de l'intime, in: «L'intime, protégé, dévoilé, exhibé», revue ‹Autrement›, no 81, Juin 86, p. 13.

soi et soi ou entre soi et autrui) échange préservé des intrusions et des interférences du reste de la réalité;
- elle est un jeu dans lequel l'échange (entre soi et soi ou entre soi et autrui) se donne comme mystérieux et comme enviable aux yeux de l'extérieur, et s'attribue par ce moyen de la valeur à lui-même.

Notre projet est ici de voir quel sort le médium télévisuel réserve à l'intimité ainsi définie. Nous voulons essayer de décrire comment il la préserve ou l'aménage, comment il la simule ou l'exhibe, comment il la déforme ou la détruit. Et si nous entendons observer le traitement infligé par la télévision aux formes traditionnelles de l'intimité, c'est moins avec un esprit de jugement et d'évaluation qu'avec un esprit d'analyse structurelle. A notre sens, l'intimité est simplement une *structure* générale de notre rapport au monde; ce n'est pas forcément une valeur à défendre.

Nous nous pencherons d'abord sur les images de la télévision conventionnelle, sur les images qui nous sont donc familières, puis, à la fin, sur les «nouvelles images» dont on annonce la venue prochaine.

II. La télévision actuelle

a) Eléments de stylistique

Selon l'angle sous lequel on l'envisage, la télévision peut être considérée comme un médium de *diffusion* ou comme un médium de *réception* (d'images et de sons).

Comme l'a montré Pascal Bonitzer, «la télévision est autre chose que la vidéo, elle est un système de diffusion avant d'être un système de production»[4]. Cela signifie qu'elle organise, dans un ordre très réglé et le plus souvent très conventionnel, le passage à l'écran de toutes sortes d'images, images produites pour elle ou pas, images du réel ou images de fiction, images analogiques ou images de synthèse... La télévision est donc d'abord le lieu de rassemblement et de diffusion sélective de différentes séries d'images selon un continuum de configuration générale, le *programme*.

Cette notion de *configuration* est d'une grande importance. René Berger l'a utilisée pour montrer que la télévision, dont nous venons de dire qu'elle n'est

4 P. Bonitzer: Les images, le cinéma, l'audiovisuel, in: ‹Cahiers du cinéma›, no 404, fév. 88, p. 17.

pas prioritairement un médium de production, n'est pas non plus simplement un médium de *transmission*[5]. La notion de «transmission» évoque une idée de neutralité, de transparence du médium. Or, qui dit médium dit médiatisation, mise en forme du matériau transmis dans un certain langage, restructuration des contenus représentés. La télévision, par exemple

> a créé un «art de l'interstice» en introduisant des «formes nouvelles» qui, telles les logos, les jingles, le «studio design», les «masters of ceremony style» (présentateurs), les spots publicitaires, les vidéo-clips, s'incrustent dans le flot continu des journaux télévisés, des émissions sportives, des feuilletons[6].

Cette *stylistique de l'incrustation* et de la juxtaposition est une donnée relativement récente du langage télévisuel. Elle s'est imposée comme une réaction face à ce qui avait constitué le principe originel du langage de la télévision: une *«stylistique du temps réel»*[7]. Pendant longtemps en effet, et encore aujourd'hui dans une assez large mesure, la télévision a tiré et tire sa spécificité du double privilège technologique dont elle jouit par rapport au cinéma: privilège de la caméra électronique qui a une autonomie de filmage à peu près totale, et peut donc diffuser en continuité des événements de longue durée, – et privilège de la diffusion en direct, avec tout le poids d'authenticité qu'elle apporte.

Voilà pourquoi la télévision a sélectionné certains types d'images, des «productions spectaculaires, non seulement la retransmission de spectacles ou de jeux sportifs, mais celle de discussions, d'interviews, dont la forme est surtout déterminée par les exigences de remplissage horaire»[8]. Par rapport au cinéma, «les tables rondes ont remplacé les exposés construits, le défilé cahotant d'invités les explorations d'un sujet [. . .], les débats critiques et les agressions polémiques le didactisme documentaire»[9].

Actuellement, le programme de télévision standard paraît être le résultat d'une sorte de compromis entre les stylistiques du temps réel et de l'incrustation (du montage), et ceci dans une distribution inégale du fil de la journée, avec plus de «temps réel» pendant le jour, et plus de «montage» pendant la soirée. Elle se conforme en ceci à la variation des conditions de réceptivité du

5 R. Berger: Jusqu'où ira votre ordinateur?, Lausanne 1987, p. 96.
6 ibid., p. 97.
7 A. Martin: Cinéma et création: nouvelles images, nouvel imaginaire, in ‹Encyclopaedia Universalis›, suppl. II (Les enjeux), 1985, p. 260.
8 ibid., p. 260
9 ibid., p. 260.

spectateur, plus orienté vers une activité de travail ou de loisir continu pendant le jour, et davantage porté le soir vers la discontinuité existentielle, la fiction, ou – terme chargé de sens – la variété.

L'une des grandes questions posées à la télévision est de savoir comment transformer son spectateur qui est toujours comme blasé d'avance, en quelqu'un de comparable au spectateur de cinéma, qui, parce qu'il *décide* de sortir, parce qu'il paie son billet, est toujours comme réjoui d'avance (et que le film qu'il va voir puisse le décevoir ne change rien à l'affaire!).

La télévision est au fond constamment prisonnière des conditions générales de réception qu'elle offre à son spectateur. Peut-être l'essentiel de son énergie est-il consacré à dissimuler ou à compenser l'enfermement qu'elle lui impose.

b) L'intimité-protection

Le lieu propre de la télévision est le domicile personnel. Sa position typique est celle du *foyer*. On la regarde seul ou en groupe restreint, très rarement au milieu d'un large public. Médium typique d'appartement, elle vient prendre (bonne) place dans un espace privé, préservé des risques et des incertitudes du monde extérieur, distrait du cours de la vie publique. Elle favorise ainsi un individualisme de retrait, de repli sur la personne propre ou sur le micro-groupe familial. Et cela au moment même où, très paradoxalement, elle dépose en offrande sur son petit écran les images du monde entier et les propose en spectacle.

Ces images qui viennent à lui, dans son intérieur, le spectateur n'a pas à les solliciter, il ne doit pas les viser. On a souvent comparé l'écran de télévision à une fenêtre (sur le monde), mais la fenêtre ouvre sur une extériorité vers laquelle le regard doit s'orienter, alors que les images de télévision viennent spontanément se mettre à disposition à l'intérieur.

Quel type de rapport le spectateur établit-il avec le monde dont il ne voit que les images? Que veut dire précisément Morin lorsqu'il soutient que «l'écran-membrane désamorce les guerres et les horreurs du monde, mieux, les transforme en spectacle»[10]? Sans doute que le téléspectateur veut bien se *laisser toucher*, par le spectacle d'une guerre par exemple (c'est-à-dire s'informer sur elle et réagir émotionnellement aux informations obtenues), mais à condition que la guerre ne le *touche pas* (c'est-à-dire ne représente

10 E. Morin: L'esprit du temps, Le Livre de Poche (Essais) 1983, p. 247.

aucun risque pour lui, et ne modifie pas durablement le cours ordinaire de son existence).

Laisser le «cours ordinaire de l'existence» individuelle se poursuivre, sans qu'il soit affecté, infecté, détourné, bouleversé par le reste du monde: voilà bien une première définition de l'*intimité* que propose la télévision. C'est une forme d'intimité-sauvegarde, évidemment bien différente et même opposée à l'idée d'une intimité-contact, d'une intimité-promiscuité.

La télévision permet d'être relié au monde sans subir son contact. Elle participe en cela de l'esprit d'une époque dans laquelle la question de l'*intégrité* (entendue comme sauvegarde de l'autonomie corporelle, affective, et de l'autonomie d'action) est non seulement centrale, mais aussi fortement problématique. Problématique parce qu'en même temps qu'ils aspirent à cette intégrité, les hommes prennent la mesure de ce qu'ils perdent en l'obtenant. Baudrillard exprime bien cela, lorsqu'il constate que nous vivons dans

> une culture qui invente en même temps des instituts spécialisés pour que les corps viennent s'y toucher et des casseroles où l'eau *ne touche pas* le fond de la casserole, lequel est d'une matière tellement homogène, sèche et artificielle, que pas une goutte d'eau n'y adhère, de même que pas un seul instant ces corps enlacés dans le *feeling* et l'amour thérapeutique ne se touchent. On appelle ça l'interface ou l'interaction; ça a remplacé le face-à-face et l'action, et ça s'appelle la communication[11].

Lorsqu'elle est portée à un degré aigu, c'est-à-dire lorsqu'elle devient une manière d'être constante, l'intimité-protection est cause de *crises*. La télévision contribue à leur existence; c'est tantôt pour les alimenter, tantôt pour les neutraliser qu'elle déploie sa panoplie de ruses et d'artifices. A la racine de toutes ces crises, on trouve le sentiment de perte du réel.

III. Les pertes d'intimité ontologique

La télévision dispose d'un extraordinaire pouvoir décapant sur notre conscience du réel. Malgré le passage de trois à deux dimensions, malgré le montage et sa syntaxe, ses images peuvent *représenter* la réalité avec un degré de ressemblance unique et troublant. Par rapport au cinéma, l'impression de

11 J. Baudrillard: Amérique, Paris 1986, p. 65.

réalité que donnent les représentations télévisuelles est encore augmentée par la possibilité de diffusion en direct.

D'autre part, les images de télévision sont un moyen si fidèle d'*enregistrer* le réel et de porter témoignage sur lui qu'elles en viennent à lui devenir nécessaires. Elles deviennent de plus en plus le moyen par lequel le réel laisse sa *trace*, au point même, quelquefois, de ne plus exister que dans le but de laisser cette trace: de nombreux événements ont lieu uniquement pour être retransmis à la télévision.

> Les choses semblent n'exister que par cette destination étrange. On peut se demander si le monde lui-même n'existe qu'en fonction de la publicité qui peut en être faite dans un autre monde.[12]

En fin de compte, on peut même dire que le pouvoir de figuration de l'image TV (la fidélité de la représentation) et son pouvoir d'authentification (la fidélité de son témoignage) se renforcent réciproquement. Si bien que c'est de plus en plus à l'image télévisuelle que sont dévolus les rôles de producteur et de garant du réel.

Indiscutablement, l'afflux contemporain des images nous place devant une sorte de perplexité ontologique. Celle-ci n'est évidemment pas nouvelle: la critique platonicienne des simulacres consistait justement à dire que ceux-ci tendent à nous faire méconnaître le réel. Dans sa «Philosophie de l'image», François Dagognet rappelle les deux raisons de la méfiance traditionnelle à l'égard de l'image:

1) l'image est «un essaimage et une réitération sans fin: le double se redouble inlassablement, sans s'épuiser. Quand le réel se communique, il s'use, et, à la longue, s'effrite, mais l'image [. . .] ne connaît aucune fatigue»;
2) «la duplication entraîne la duplicité objective. On ne sait plus très bien où se situe le vrai»[13].

Mais ces motifs de méfiance sont évidemment multipliés, de nos jours, par l'abondance des images, et par le perfectionnement de leurs modes de diffusion et de réception. S'il est abusif de prétendre que nous ne savons plus distinguer le réel et ses images – la conscience de cette distinction n'est abolie que très rarement –, il faut cependant reconnaître que le poids des images accomplit actuellement un travail critique, corrosif, destructeur de nos défini-

12 ibid., p. 64.
13 F. Dagognet: Philosophie de l'image, Paris 1986, pp. 21 et 23.

tions du réel, des manières plus ou moins naïves, parfois plus ou moins fausses aussi, que nous avons de le distinguer de ce qui n'est pas lui.

D'une manière qui lui est propre, le dispositif de diffusion et de réception qui caractérise la télévision dépossède le spectateur d'un certain nombre de repères ontologiques ordinaires. Nous allons en décrire quatre, et nous montrerons qu'en devant les abandonner, le spectateur éprouve bel et bien un sentiment puissant de perte d'*intimité* avec le réel.

a) Perte de l'unique

Le pouvoir des doubles, la puissance des images mettent d'abord à l'épreuve l'adhésion à une ontologie de l'*unique*, de l'*original*.

Celle-ci prend quelquefois des aspects caricaturaux. On connaît le texte fameux dans lequel Walter Benjamin oppose l'aura de l'oeuvre d'art unique, et la perte de cette aura dans d'éventuelles reproductions de cette oeuvre. On notera que Benjamin ne se fonde pas sur une distinction entre chose et image, mais *entre deux sortes d'images*, les images originales et les images-reproductions. «A la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose: l'ici et le maintenant de l'oeuvre d'art»[14]. Le critère de la valeur est donc proprement l'unicité; c'est elle qui donne à l'oeuvre d'art son aura. Benjamin définit celle-ci comme «l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être»[15]. Or, ajoute-t-il:

> lointain s'oppose à proche. Ce qui est essentiellement lointain est l'inapprochable. En fait, la qualité principale d'une image servant au culte est d'être inapprochable. [. . .] On peut s'approcher de sa réalité matérielle, mais sans porter atteinte au caractère lointain qu'elle conserve une fois apparue[16].

Cette notion d'aura, Benjamin le dit bien, plonge ses racines dans l'esprit de sacré, l'esprit de distance, l'esprit de mystère. C'est dans ce contexte, fût-il sécularisé, que l'idée de singularité de l'oeuvre d'art fait sens. On ne pourra donc s'empêcher de voir ici un forçage de l'idée de singularité du réel. La singularité mise en avant ici est en quelque sorte une singularité au carré. Elle est exhibée pour produire du sens (en l'occurrence du mystère), alors que la

14 W. Benjamin: L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, dans ‹Du bon usage de la photographie› (anthologie de textes de différents auteurs), Paris 1987, p. 138.
15 ibid., pp. 140–141.
16 ibid., p. 149, note 6.

singularité du réel, reconnu comme *ce qui est unique en tant qu'il est ce qu'il est*, est en deçà de tout sens.

Il est tout à fait possible d'identifier ce que Benjamin entend par «aura» d'une chose (par exemple d'une oeuvre d'art) et ce qui a été défini précédemment comme «intimité» de quelque chose ou de quelqu'un: l'intimité est bien ce «lointain», l'affirmation de ce mystère présent au fond de celui qui y prétend, ou de ce à quoi on l'accorde. Cette intimité est détruite par la perte des privilèges de l'unique.

Or nous disions plus haut que l'intimité apparaît souvent à ceux devant qui elle se met en représentation comme une sorte de provocation, une provocation qui appelle riposte. Peut-être la disposition contemporaine à tout reproduire, donc à briser tout effet possible d'unicité, participe-t-elle de cet esprit de riposte, de démystification.

b) Perte du proche

Les médias nous imposent un rapport tout à fait nouveau avec l'espace, caractérisé par une perte des privilèges du *proche*. Une nouvelle ontologie spatiale s'est mise en place, où la réalité sensible ne se confond plus avec la réalité environnante. «L'observation directe des phénomènes visibles fait place à une *téléobservation* où l'observateur n'a plus de contact immédiat avec la réalité observée»[17]. Paul Virilio a bien montré ce que cela représente pour l'observateur: «une dérégulation des apparences»[18], la perte de presque tous les repères de la spatialité traditionnelle:

- une perte du sentiment de sa propre *position*, qui devient indifférente, puisque, pour saisir les images du monde, l'observateur peut se trouver n'importe où, face à n'importe quel écran;
- une perte de l'*unicité* de son point de vue sur l'espace fini de son alentour;
- une perte de la possibilité de hiérarchiser les données spatiales, de les organiser par rapport à un ou des *centres*;
- une perte du sentiment d'*appartenance* à un espace enveloppant.

Cette désagrégation des normes spatiales antérieures a incontestablement conduit à une dépréciation de toute «ontologie de l'environnement», et à une perte de l'esprit de voisinage, en particulier en ce qui concerne le voisinage avec l'être humain proche.

Cette perte est aggravée par une transformation de l'usage que l'homme fait

17 P. Virilio: L'espace critique, Paris 1984, p. 37.
18 ibid., p. 37.

de ses cinq sens, transformation largement provoquée par la télévision. En effet, les formes conventionnelles de l'intimité entre personnes passent souvent par l'attribution, dans la relation, d'un primat des sens de la proximité (toucher, odorat et goût) sur les sens de la distance (vue et ouïe). L'anthropologue Edward Hall, qui a distingué quatre types de distances uniformes dans les rapports que l'homme peut établir avec ses semblables, a précisément appelé *distance intime* celle où «la présence de l'autre s'impose. [. . .] Celle de la vision déformée, de l'odeur et de la chaleur de l'autre, de son souffle, souvent du contact physique ou de son imminence»[19].

Or il va sans dire que la possibilité d'une telle distance intime est absente de la relation entre le spectateur et la réalité médiatique. Peut-être est-elle très partiellement maintenue par certains effets de gros plans, où l'agrandissement est destiné à simuler une vision rapprochée. Mais, même dans ce cas, l'image de cinéma ou de télévision produit au mieux un *contact à distance*.

En effet, l'intimité des odeurs et du toucher signale avant tout le sentiment d'appartenir au même espace, d'y occuper presque la même position. Elle présuppose donc l'idée que nous sommes enveloppés avec l'autre dans une totalité commune, celle de l'espace proche. Or une image, par définition, ne peut pas susciter un tel «enveloppement», puisqu'elle nous exclut du réel qu'elle reproduit, et qu'elle doit par ailleurs trancher dans celui-ci, se résoudre à n'en saisir qu'une partie à l'intérieur d'un cadre, d'un rectangle horizontal.

Le sentiment de voisinage est parfois reconstitué par la télévision elle-même, par exemple dans des émissions qui prétendent à des formes de «copinage» avec leur public, et s'adressent à lui comme s'il pouvait être tout entier rassemblé en un seul lieu. Mais dans l'ensemble, c'est le goût pour le lointain qui prédomine, ou plus exactement le goût pour un rapprochement intempestif et violent du lointain, pour l'apparition-choc, provocante, et toujours un peu magique des multiples lointains: «Ce qui est proche et commun est aujourd'hui discrédité par l'immédiateté de ce qui ne l'est pas, [par] cette présence de l'absence.»[20]

19 E. T. Hall: La dimension cachée, Paris 1978, pp. 147–148.
20 Virilio, op. cit., p. 115.

c) Perte du pouvoir d'agir

Fait occidental ou fait universel? : pour nous, le réel est aussi ce que nous travaillons de nos actes, ce que nous pouvons transformer localement, et donc infléchir globalement. Le réel, c'est ce face à quoi nous pouvons réagir en agissant, ce qui ne reste pas indemne après notre intervention. Nous sommes susceptibles ainsi d'avoir avec le monde une *intimité pratique*. Rien de tel, bien entendu, n'est possible avec la réalité télévisuelle. Celle-ci agit sur nous, nous fait réagir, mais notre réaction ne va presque jamais jusqu'à l'action.

Pourtant, face à la réalité représentée, et qui montre souvent le monde jusque dans ce qu'il a de plus inacceptable, le spectateur est violemment sollicité dans son affectivité. Il est cependant bloqué dans sa réaction, nécessairement passif, fatalement inhibé:

> Privés de notre présence effective, ces spectacles nous comblent et nous frustrent à la fois, nous requièrent trop et pas assez, nous mobilisent pour rien [. . .].Comment un honnête homme peut-il subir le spectacle d'un monde à ce point monstrueux sans pouvoir réagir? Il a le choix entre l'indifférence et la culpabilité.[21]

Face à l'écran, le spectateur aura donc tendance à se maintenir soit dans un état d'attention minimale, constamment distraite, soit dans un état de relative béatitude, faite à la fois d'une réaction aux stimuli dont il est bombardé et d'une réserve critique commandée par son impossibilité de réagir. Mais de toutes façons, dans ces conditions, le réel ne saurait être son ouvrage.

d) Perte de cohérence

Toute connaissance est mise en ordre. Elle a pour dessein implicite ou explicite d'unifier, de classer, donc de maîtriser le réel. Plus précisément, le réel que l'on peut aspirer à connaître devient intime lorsqu'on peut le faire nôtre (par familiarité cognitive donc), – et que simultanément il résiste à cette appropriation en gardant une part de mystère. A l'idée d'une connaissance structurée du réel s'associe un désir ou un plaisir de la connivence avec l'être.

Or la réalité télévisuelle est un défi constant à toute tentative de mise en ordre du réel. Les informations ne cessent d'y proliférer en venant de mille

21 P. Schaeffer: La communication, in ‹Encyclopaedia Universalis›, suppl. II (Les enjeux), 1985, p. 28.

sources et à propos de mille objets. Il faut au spectateur des dispositions aiguës de concentration et une aptitude exceptionnelle à la sélection pour qu'il soit capable de les organiser à son profit. Lorsqu'il y parvient, il va à contre-courant, car le spectacle que fabrique naturellement la télévision est celui d'un réel composite, protéiforme, éclaté, en état d'effusion permanente. Ce qui en résulte normalement, c'est une sorte d'ataxie cognitive qu'il est bien difficile d'éviter. L'excès d'informations, l'absence de hiérarchie de celles-ci, la présence continuelle de visions du monde contradictoires: tout cela opère comme un brouillage de la vérité. Il faut parler de brouillage et non de dissimulation: si la vérité était dissimulée, il y aurait une possibilité de mystère, un appel de mystère. Or il n'y en a pas: la réalité télévisuelle ne cache rien. Elle est à la fois opaque et totalement disponible, tout à fait offerte. En fait, elle se livre à l'indifférence.

En suivant Baudrillard, peut-être pourrait-on soutenir que la réalité télévisuelle idéale (nous voulons dire: celle qui satisfait le mieux aux exigences de sa propre essence) est celle qui s'offre à un spectateur totalement distrait, ou carrément absent. . ., la réalité diffusée dans une pièce désertée, vide:

> Tout à coup la télé se révèle pour ce qu'elle est: vidéo d'un autre monde et ne s'adressant au fond à personne, dévoilant indifféremment ses messages, et indifférente à ses propres messages (on l'imagine très bien fonctionnant encore après la disparition de l'homme).[22]

IV. Les répliques intimistes de la télévision

Nous avons vu comment la télévision détruit les formes d'intimité directement attachées à certaines conceptions traditionnelles du réel. En ce sens, elle soumet nos ontologies plus ou moins simplistes à une épreuve critique qui n'est pas sans intérêt. En effet, il y a sans doute quelque mollesse intellectuelle dans le fait de ne considérer comme réel que: – ce qui est unique, – ou ce qui est proche, – ou ce sur quoi on agit, – ou ce qu'on connaît. La télévision a donc ici la vertu de nous conduire à remettre en jeu certaines formes sédimentées de notre vision ou de notre usage du monde.

Elle nous montre même, si nous y prenons garde, que tout ce que nous avons appelé ici des ontologies se ramène en fait à des onto-psychologies, c'est-à-dire à des conceptions de l'être qui, loin d'être le résultat d'un

22 J. Baudrillard: Amérique, pp. 100–101.

cheminement philosophique rigoureux, sont au contraire le fruit d'une simple revendication de «confort» psychologique. Elles reviennent à identifier ce qui est réel et ce qui est appropriable, ce avec quoi on peut faire intimité...

Mais, en même temps qu'elle nous propose cet exercice de lucidité, la télévision court bien sûr le risque de nous mettre en relation avec une réalité qui n'aurait plus ni signification, ni intensité, ni valeur. Si son rôle se réduisait à un travail de sape ontologique, il est évident qu'elle n'aurait tout simplement aucun spectateur. Elle n'en reste donc pas là: tuant certaines formes d'intimité, elle en fait en même temps naître d'autres, encore plus rassurantes, encore plus confortables... Et celles-ci, tout en prenant le relais des précédentes, sont spécifiquement accordées à la réalité que le médium construit, et à la situation dans laquelle il place son spectateur. En effet, l'image de télévision doit sa popularité à ses facultés:

- de produire des effets d'individualisation, de singularisation de personnages, effets qui permettent la création d'un sentiment d'identification, d'«intimité-voisinage» chez le spectateur;
- de remplacer le sentiment de présence active au monde par une émotion subie qui est de l'ordre de l'excitation;
- de placer le spectateur en un territoire connu, face à un répertoire d'émissions, de genres et de formes familiers, en lui faisant goûter le bonheur d'une «intimité-répétition».

Mais avant même tout cela, la télévision entend susciter chez le spectateur le sentiment d'une «intimité-appartenance» au monde entier et à son flux d'événements.

a) La participation au présent du monde

La télévision permet idéalement de procurer à quiconque le spectacle de n'importe quel événement, où qu'il ait lieu, au moment même où il se produit, et aussi longtemps qu'il puisse durer. C'est en cela qu'elle suscite de la manière la plus évidente et la plus intense un sentiment d'intimité: intimité avec le cours des choses, avec le vif de l'instant présent, intimité dilatée jusqu'à pouvoir englober le monde entier.

Les moyens de l'électronique ont conduit la télévision à une valorisation extrême de l'Actuel. Ils ont alimenté ou réalisé chez l'homme un désir que la radio satisfaisait déjà, mais de manière imparfaite: celui de se maintenir constamment, comme on dit, *au courant*. Le contenu des événements repré-

sentés importe souvent assez peu, en tout cas moins que le besoin de saisir au vol et dans l'instant tout ce qui se passe. René Berger a bien montré que ce processus engendre une restructuration des fondements mythiques du temps, l'Actuel prenant le relais de l'Originel comme instance temporelle de référence, comme repère dominant d'intensité et de vérité[23].

Le prestige sans cesse accru de l'Actuel a pour corollaire la corrosion de l'idée de permanence. A une ontologie qui reconnaît comme critère du réel l'unicité de chaque chose repérée par son identité à soi à travers le temps, succède une ontologie qui pose comme critère de réalité l'unicité ponctuelle de chaque instant. Faire du défilement des événements l'essentiel de la réalité conduit évidemment à se représenter celle-ci comme quelque chose de fondamentalement fugace et continuellement nouveau. Il en résulte une dépréciation de la faculté qu'ont les êtres de durer, et aussi, subsidiairement, de s'user. Le médium télévisuel tend à déplacer toute idée de stabilité du terrain de la réalité elle-même à celui des moyens (des formes typées) qu'il utilise pour la mettre en scène.

Le réel s'identifie de plus en plus au contemporain, et la télévision est l'agent de transmission de cet *être-contemporain*. Elle permet au spectateur de se relier à lui, de se sentir en participation avec lui, une participation inactive, qui est une connexion plutôt qu'une intervention. «Etre connecté à», «en phase avec», «au courant de», «branché sur»: toutes ces métaphores sont prises au champ lexical de l'électricité. C'est un registre significatif, car, comme le courant électrique, le réel qu'il métaphorise n'a de puissance que dans l'intensité du pur présent. La télévision réalise à la perfection le parcours de ce que Lipovetsky appelle la «culture industrielle», et dont il dit qu'«elle marche à l'obsolescence intégrée, au vertige du présent sans regard pour le lendemain»[24].

L'être-contemporain produit sur son spectateur un effet d'aimantation: il se sent l'intime de tout ce qui se passe au moment où cela se passe. Ce sentiment de participation ne serait pas tel, évidemment, si le spectateur ne savait pas, en l'éprouvant, qu'il est ressenti au même instant par des millions d'autres spectateurs. Car la télévision s'adresse idéalement toujours à un public illimité et indéterminé. Elle nourrit ainsi le fantasme d'un «branchement» universel, et corollairement le fantasme inverse: la crainte d'être «débranché», mis hors du contact avec le monde si l'on ne suit pas fidèlement le mouvement de l'actualité. Le téléspectateur, en même temps qu'il jouit d'une intimité

23 R. Berger: La télé-fission. Alerte à la télévision, Paris 1976, p. 51 sqq.
24 G. Lipovetsky: L'empire de l'éphémère, Paris 1987, p. 250.

extériorisante, entée sur le monde, s'inquiète toujours d'une perte possible de cette forme d'intimité:

> Comme le concombre de mer qui projette son estomac-filet sur la nourriture, l'homme de l'ère électronique projette son système nerveux central, par les mass media, dans le champ magnétique de l'information [. . .]. Partout s'exprime le souci convulsif d'un contact multisensoriel.[25]

La participation s'instaure souvent avec ce que le monde vit d'exceptionnel, mais pas toujours: elle s'établit globalement avec tout ce qui fait le temps présent. Et elle vise à réunir tous les «ailleurs» dans un seul grand «ici». «Un concentré multiple du cosmos s'offre quotidiennement au spectateur en pantoufles»[26]. Ce mouvement de conquête des exotismes, d'appropriation des «ailleurs», de raccordement des multiples sources de la télécommunication à un seul réseau aboutit à un sentiment d'unité planétaire, d'intimité cosmique. Avec chez le téléspectateur, répétons-le, le souci de ne pas devoir en sortir.

b) L'identification à l'autre

L'intimité-isolement qui fait le propre de la condition du spectateur engendre une frustration, le sentiment d'une perte de contact avec l'espace ambiant et ce qui le peuple, notamment les personnes proches. Pour compenser cela, la télévision est ainsi appelée à composer des effets de connivence, de voisinage, de proximité avec autrui. La subjectivité humaine est l'objet crucial de presque toutes les émissions. Elles mettent en scène toutes sortes de rituels de l'intimité, où le privé tend à s'offrir au public. Cette opération peut prendre la forme de la description du mode de vie des gens illustres, ou de la repréentation des caractères singuliers de Monsieur-Presque-Tout-le-Monde. Elle s'attache à mettre en évidence chez quelqu'un des traits comportementaux, psychiques, culturels particuliers, en étant animée en définitive par une seule exigence: celle de suggérer ou de présenter un arrière-fond, un double fond de la personne. L'intime n'est en effet reconnu comme tel que s'il fait l'objet d'une confession délibérée ou extorquée, d'une indiscrétion, ou s'il est porté au jour comme quelque chose qui devait sa valeur au fait de rester caché.

25 M. Mac Luhan et D. de Kerckhove: (article) Télévision et radiodiffusion, in ‹Encyclopaedia Universalis›, vol. 15, p. 898.

26 Morin, op. cit. (note 10), p. 212.

L'intimité-spectacle est une intimité qui se prête ouvertement au viol, tout en trouvant dans ce viol même le moyen de se relancer, de confirmer sa valeur et son intérêt.

Cette forme d'intimité a pour support l'identité humaine singulière, et considère, selon les canons d'une philosophie de l'intériorité, que ce qui fait la richesse, l'originalité de telle ou telle personne se loge au fond d'elle-même, dans le secret de ce qui la constitue en propre. Un dosage entre intimité celée et intimité révélée suscite la participation du spectateur. C'est en tout cas ainsi que la télévision fabrique des simulacres de relations. Elle dramatise l'identité personnelle, qu'elle présente sous les deux espèces complémentaires de la star et du voisin de palier. Face à la star ou face au voisin, le désir de participation du spectateur est partiellement différent: il tient de l'adoration relative dans le premier cas, de la curiosité critique dans le second; il est survalorisant et inégalitaire dans le premier cas, égalitaire et dévalorisant dans le second. Le spectateur peut être le voyeur de ce qu'il magnifie à distance ou de ce qu'il déprécie dans la contiguïté; il peut même être le voyeur de lui-même, quand il se reconnaît dans celui ou ceux dont il est question. Mais tout ce jeu de différences n'est que relatif: l'essentiel reste dans l'exhibition spectaculaire d'intimités, dans leur représentation publique, publicitaire.

La valeur de cette exhibition n'a que fort peu à voir avec l'authenticité de ce qui est dit ou montré; le faux manifeste y produit son effet aussi bien que le vrai, puisque tout le processus n'est qu'une simulation de vérité. Les révélations ou les étalages d'intimités peuvent être factices ou non; les pistes brouillées ou débrouillées peuvent être de fausses pistes ou pas.

Le spectateur se console donc de sa solitude en découvrant l'intimité des autres. Il communie avec des êtres qui reçoivent pour un temps un petit ou un grand destin, le privilège d'être autres que les autres. Participer à chacune de ces apparitions singulières, c'est pour lui le moyen de se réconforter, et de conforter le sentiment qu'il a de sa propre existence.

c) L'excitation

Pour gommer le sentiment d'irréalité associé à l'effet d'intimité-retrait, le médium télévisuel a également recours à un certain nombre de stratégies de *surextériorisation*. A l'intériorisation-repli, il riposte par une recherche de l'*excès*, de l'*exotisme*, de l'*extrême*. Excès, exotisme, extrême: il s'agit successivement:

- de gommer l'inévitable passivité du spectateur en le saturant d'émotions fortes, hyperboliques;
- de gommer son enfermement en l'envoyant dans un ailleurs radical;
- de gommer la banalité de son propre comportement de spectateur en lui proposant la représentation d'exploits, d'aventures uniques, où les possibilités de l'homme jouent avec leurs limites. (La télévision française diffuse une émission hebdomadaire intitulée significativement «Le magazine de l'extrême».)

Tout cela ne suffit pas toujours à supprimer durablement l'effet décevant du repli télévisuel. Le rapport entre repli et simulation d'extériorité est toujours maintenu sur le mode de la tension, de la crise. Fondamentalement, le télévision «ne peut donner à la fois la sécurité et le risque, elle retire l'aventure en donnant les pantoufles»[27]. C'est cette tension qui oblige le médium à produire constamment une image hyperbolique de la réalité, à se maintenir dans la surenchère, et à développer ce qu'on peut appeler globalement une *rhétorique de l'excès*.

Ainsi orientée, la télévision fait le plus souvent son deuil du réel et du sens. Sa finalité effective est moins de représenter ou de signifier (bref: d'informer) que d'*exciter*. Qu'est-ce en effet qu'une excitation, sinon l'appel à une réponse brute, immédiate et irrépressible par l'action d'un stimulus bien calculé? Un stimulus ne laisse pas de place au doute, ou à la production d'un jugement. «It's so exciting!» était déjà depuis longtemps la réaction de mise devant le spectacle hollywoodien; c'est encore davantage celle du spectateur de télévision, que l'on ne fait jamais attendre, auquel on fait suivre un parcours prédéterminé, et dont la demande est toujours saturée par une offre spectaculaire constamment portée au faîte de son intensité.

L'excitation engendrée par une rhétorique de l'excès agit selon un processus comparable à ce que l'éthologie désigne dans la nature sous le nom de *stimulus supra-normal*. Celui-ci désigne une représentation exagérée (un objet d'une taille anormale par exemple, ou une couleur d'une vivacité exceptionnelle) qui peut conduire tel ou tel animal à des comportements atypiques.

Pour produire une excitation de ce type, la télévision utilise de multiples effets, et en premier lieu un effet de *célérité*. Elle hait le plus souvent les lenteurs, les temps morts (il y a quelques exceptions, les matches de tennis par exemple). D'ordinaire, elle joue en permanence d'une sorte d'exaltation de la vitesse: dans le rythme des émissions, dans la fréquence de leur succession,

27 ibid., p. 201.

dans la variété des images, dans leur tourbillon incessant, dans leur prétention à rendre compte immédiatement de l'événement présent, dans la vidange tout aussi immédiate des événements du passé récent... La célérité télévisuelle célèbre l'esprit de circulation, l'esprit de permutation, l'esprit de diffraction. Elle atteint probablement son point d'achèvement dans le *clip*:

> Le vidéo-clip musical ne fait qu'incarner la pointe extrême de cette culture express. Il ne s'agit plus d'évoquer un univers irréel ou d'illustrer un texte musical, il s'agit de surexciter un défilé d'images, changer pour changer de plus en plus vite avec de plus en plus en plus d'imprévisibilité et de combinaisons arbitraires et extravagantes [...] Chaque image vaut au présent, seules comptent la stimulation et la surprise qu'elle provoque[28].

L'image télévisuelle a donc pris pour parti la saturation de la demande plutôt que le développement du désir; elle en appelle à une adhésion immédiate plutôt qu'à une réaction permettant la distance ou la profondeur; elle suscite la sidération dans l'instant plutôt que la patience de la réflexion.

Tout ceci, il est bien facile – et sans doute juste – de le mettre sur le compte d'un refus du réel, du réel avec ses pleins et ses creux, ses aspérités et ses douceurs, ses points d'incandescence et ses cendres. Mais il faut aussi le mettre sur le compte d'un profond *désir de réel*. Le téléspectateur reclus dans l'intimité de son appartement sent bien que le réel lui échappe, et le médium s'efforce de lui faire oublier cela. L'irréalité télévisuelle est donc le résultat paradoxal d'un désir d'intimité avec le réel, un réel dont le spectateur leurré voit comme un signe et une preuve dans le défilé fulgurant des images instantanées.

d) La répétition

Nous avons dit plus haut à quel point il est difficile d'envisager la télévision comme un instrument de connaissance organisée: le flux continu des images, le méli-mélo des thèmes et des genres ne prêtent guère à cela. La télévision diffuse un lot considérable d'informations, qui peuvent être intéressantes ou non, mais sont en tout cas présentées de telle sorte qu'il est à peu près impossible de les rassembler en ensembles synthétiques et cohérents. Elle offre du monde une représentation éclatée, qui laisse son spectateur en situation de perte de maîtrise. Ce qui est précisément perdu, en l'occurrence,

28 Lipovetsky, op. cit. (note 24), pp. 250–251.

c'est le sentiment d'intimité que l'on a avec ce qui s'offre à une saisie globale et unifiée.

Pourtant, là aussi. la télévision a trouvé des moyens de resécuriser son spectateur. Alors qu'elle le prive de la maîtrise par la connaissance, elle lui offre la maîtrise par la *reconnaissance*. Elle ne cesse en effet de puiser dans ce qui est déjà connu du spectateur. C'est un médium de répétition, de commémoration. Jusque dans ses manières de vouloir surprendre, de s'ouvrir à la nouveauté, il procède de manière répétitive, selon certains standards, à l'intérieur de certains genres, selon certaines formes convenues, et préintégrées par le spectateur. De ce point de vue aussi, celui-ci se sent en intimité avec les objets et les formes de la représentation.

Nous ne reviendrons pas ici sur la compulsion de répétition, et sur la place essentielle que Freud lui accorde. Mais il faut relever quand même à quel point, dans la communication télévisuelle, la répétition est source de plaisir. Plaisir d'une connivence intimiste. Et d'une maîtrise à bon marché, car dans la répétition, la familiarité cognitive est un acquis incontesté: il n'y a pas à la poursuivre, elle n'est pas l'objet d'une conquête.

Les feuilletons sont un bon exemple de cette pratique du stéréotype obligatoire: les personnages y sont conformes à des types préexistants, les dialogues et les situations démarquent mille dialogues et situations antérieurs, la structure de chaque épisode épouse un rythme dont chaque phase a été maintes fois éprouvée. Toute formule inédite de narration ne peut intervenir que sous les espèces d'un écart modeste et mesuré par rapport à une norme préexistante.

De manière différente, les clips musicaux ou les bandes publicitaires répondent à la même exigence normative. Ils visent eux aussi, la plupart du temps, à produire un plaisir de commémoration, de rappel, de célébration du connu.

> En réalité, ces modes font allusion à des genres, ils en évoquent comme en passant le fantôme, le semblant. Le clip, par exemple, est un mode spontanément référentiel, qui ne cesse de faire allusion à des genres cinématographiques à fort potentiel émotionnel [. . .] Le clip ne raconte rien, mais il fait allusion à un récit possible, il suggère elliptiquement un récit, il évoque confusément (diffusément) des souvenirs de films, d'histoires.[29]

Plaisir du cliché, du stéréotype, du parcours prévisible, de la reconnaissance,

29 Bonitzer, op. cit. (note 4), p. 19.

de la familiarité! L'intimité, ici, n'est plus la récompense qu'on attend d'un effort d'appropriation: elle épouse au contraire la forme passive d'un *sentiment de propriété*.

***

Après avoir montré l'effet corrosif de la télévision sur les formes traditionnelles de l'exigence humaine d'intimité, nous avons tenté de présenter quelques-unes des formes d'intimités de substitution qu'elle propose au spectateur pour lui fournir le lot de gratifications qu'il exige. L'intimité-actualité, l'intimité-identification, l'intimité-excitation et l'intimité-répétition découlent des macro-configurations essentielles du langage télévisuel.

Ce dispositif connaît de nos jours une fortune culturelle tout à fait exceptionnelle. Les formes substitutives d'intimité sont devenues hégémoniques, les autres sont disqualifiées. Globalement, c'est en définitive une nouvelle forme d'intimité qui a pu se développer: une intimité avec l'*image* elle-même. Nous vivons sous le règne de l'*image-idole*; elle a repris dans l'ordre des simulacres la puissance de l'ici-maintenant autrefois réservée à la chose même, ou à l'oeuvre unique (Benjamin), ou à l'événement brut. Une nouvelle sorte d'aura entoure actuellement l'image. La télévision est devenue un agent de présentification universel. C'est elle qui accomplit la récupération médiatique de l'aura. On l'investit d'un pouvoir de présence/absence sacralisant. Elle suscite un désir de participation à l'ordre de réalité qu'elle constitue en propre. Et c'est pour tout cela qu'elle charme.

Voici ce que Baudrillard dit de la réalité américaine:

> Elle est la réfraction d'un écran gigantesque, non pas comme un jeu d'ombres platoniciennes, mais dans le sens où tout est comme porté et *auréolé* [c'est nous qui soulignons] par la lumière de l'écran. [. . .] Cette précession de l'écran sur la réalité, vous ne l'avez jamais au même titre en Europe, où les choses gardent le plus souvent la forme statique du territoire et la forme palpable des substances.[30]

Exact renversement des propositions de Walter Benjamin: Baudrillard décrit un monde où l'écran éclaire le réel et fait diffuser sur lui son aura, un univers de simulacres illuminé par sa déréalisation. C'est un monde qui joue brillamment avec le moins-d'être, et fascine ainsi. Mais un monde qui fait ainsi du sens avec du rien, si fascinant soit-il, court le risque de l'absence de sens. Pour prolonger ses effets, l'image doit sans arrêt «faire l'originale». Et le moins que l'on puisse dire, c'est qu'elle n'y arrive pas toujours.

30 J. Baudrillard: Amérique, pp. 109–110.

V. Les nouvelles images

Les conditions de diffusion, d'utilisation et de réception des messages télévisuels sont en constante évolution. Qu'y a-t-il donc à attendre des «nouvelles images»? Sont-elles porteuses de nouveaux enjeux, notamment en ce qui concerne le rapport de l'homme à la réalité, et, puisque c'est cela qui nous occupe ici, en ce qui concerne la question de l'intimité?

Du point de vue technologique, l'horizon est fixé sur la réalisation achevée des *«réseaux numériques à intégration de services»*, les R. N. I. S. Ces réseaux pourront transmettre par signaux numériques tous les types d'informations (images filmées, images en direct, images graphiques, sons, banques de données, etc.), abolissant ainsi toutes les frontières techniques qui, aujourd'hui, établissent encore la séparation entre: les médias à large diffusion, les télécommunications, l'informatique.

A cause de cela, la télévision semble promise à deux types de mutations:

1) elle donnera au spectateur le choix entre des formes publiques d'émissions (comme maintenant) et des formes de communication totalement privées (utilisant le terminal «télévision» comme on utilise actuellement le téléphone), toutes sortes de solutions intermédiaires plus ou moins interactives pouvant être imaginées entre les deux;

2) le destin de l'*image mimétique* va connaître de nouveaux développements:

a) concurrencée par des formes d'images plus *schématiques*, elle subira une certaine perte de prestige;

b) mais en même temps, construite par synthèse et non plus seulement par reproduction analogique, elle recevra des pouvoirs nouveaux;

c) et enfin, grâce au vidéophone notamment, elle pourra étendre sa présence à des formes de communication qui ne la concernaient pas jusqu'ici.

Voyons ces perspectives un peu plus en détail:

1) La possibilité du dialogue

Jusqu'ici, les médias ont toujours eu pour vocation de s'adresser à un public indifférencié, le plus large possible. Or, depuis un certain temps, les médias tendent à être reçus dans des conditions nouvelles, de plus en plus individualisées (sous forme de téléréseaux, ou de cassettes vidéo par exemple). Poursui-

vant ce mouvement, le R. N. I. S. va bientôt unir dans le même instrument la communication de masse (radio, télévision), la communication locale (les échanges de services et d'informations spécifiques d'une région), le travail propre à l'informatique classique (classement, modélisation et transmission des données) et la communication privée (téléphone, vidéophone). L'utilisateur aura le choix entre les différentes fonctions de cet instrument, et il y a fort à parier qu'elles se contamineront les unes les autres, donc que la fonction «télévision» tendra elle-même à devenir de plus en plus interactive. Cette hypothèse est en tout cas corroborée par l'arrivée récente sur les écrans d'un nouveau type d'émissions pour les enfants et les adolescents, des émissions qui sollicitent la réponse immédiate du spectateur, et dont le cours peut être orienté par l'activité de celui-ci.

Toute la question est de savoir si ces médias interactifs permettront effectivement une ouverture, un dialogue, un redéploiement de leur utilisateur vers l'autre. Ou s'ils ne seront, au contraire, que le support nouveau d'une activité solipsiste. . .

2) Les nouveaux destins de l'image mimétique

a) Depuis une vingtaine d'années, on assiste à un renouvellement du langage télévisuel, renouvellement caractérisé par l'insertion de plus en plus fréquente, au milieu d'images fidèlement représentatives, d'effets spectaculaires: trucages, incrustations, transformations et anamorphoses. Le développement récent de l'image numérique a largement contribué à amplifier ce changement.

Actuellement, le langage dominant de la télévision, tout au moins dans ses productions les plus soignées, est devenu une véritable *écriture*, qui n'hésite pas à se présenter comme une *composition*, et ne répugne pas à exhiber son artificialité. Bien sûr, de nombreuses émissions semblent rivées à ce que André Martin appelle la *basse mimesis*: «elles privilégient les images ordinaires de l'expérience, du travail de la survie et de la vie actuelle et coutumière. Ainsi s'est confirmée une chronique planétaire de Monsieur-Tout-le-Monde et de la vie de tous les jours»[31]. Mais dans l'ensemble, c'est quand même la tendance à briser le conformisme réaliste qui semble l'emporter.

Cette nouvelle tendance resterait confinée dans un pur formalisme et la production d'une féerie naïve si elle ne débouchait pas sur autre chose: sur la possibilité d'une image plus *analytique*, porteuse d'une réflexion sur le réel,

31 Martin, op. cit. (note 7), p. 265.

> un nouveau modèle d'image [. . .] favorisant non plus la *représentation* de la réalité, mais sa *modélisation* (miniaturisation, condensation schématique, réduction à des paramètres mesurés, image pilotable des simulateurs)[32].

Le développement de ce type d'images peut signifier un renversement des comportements du spectateur: passage d'une réception passive à une réflexion prospective, modification du rapport au temps et à l'espace, nouvel appétit de complexité, etc.

> La pratique dynamique de la modélisation, reléguant les habitudes de représentation statique, facilite un art de changer de perspective, invite à inventer et à entreprendre. [Elle va revaloriser] la volonté de durer et la recherche d'une pensée adaptable au foisonnement du réel[33].

A l'heure actuelle, il est impossible de savoir dans quelle mesure la chance d'un tel enrichissement saura être saisie, et quelle serait sa portée socio-psychologique.

b) La production d'images de synthèse a fait ces dernières années d'immenses progrès dans sa capacité de construire et de représenter un espace peuplé d'objets et de personnages de plus en plus ressemblants aux objets ou aux personnages qui animent les images analogiques. On s'approche à grands pas du moment où l'on n'aura par exemple plus besoin de tel acteur de renom pour tourner dans un film, parce qu'un clone synthétique de cet acteur fera beaucoup mieux l'affaire (on pourra régler informatiquement tous ses gestes), et peut-être à meilleur prix.

Quelle perception de l'être humain aurons-nous le jour où, devant des images, nous ne serons plus en mesure de dire si nous avons affaire à la reproduction d'un être réel ou au contraire à un corps de synthèse? Et en particulier: comment nous comporterons-nous face au vidéophone, quand nous ne pourrons plus savoir si nous sommes en train de dialoguer avec un être réel dont nous voyons l'image, ou avec l'image d'un corps qui n'a aucune existence réelle?

c) En définitive, la principale innovation apportée par les R. N. I. S. sera peut-être justement la possibilité de communication par vidéophone. Sans même se fixer sur la situation évoquée ci-dessus, il est possible de penser que le vidéophone est susceptible d'avoir un effet important sur la représentation

32 ibid., p. 261.
33 ibid., p. 265.

que l'on se fait des autres et de soi-même. C'est pourquoi nous aimerions pour finir formuler (sans y répondre) quelques questions relatives à cet effet, notamment en ce qui concerne la représentation du *corps humain*, corps d'autrui ou corps propre.

Le vidéophone produit une simulation de présence comparable à celle du direct télévisé, mais qui n'a eu d'équivalent jusqu'ici ni évidemment du côté du téléphone, ni du côté de la vidéo privée, incapable de transmettre à distance une image au moment même de sa prise. Le vidéophone offre vraiment l'image du corps au présent, – mais sans le corps. Que deviendra donc le *corps d'autrui* à l'ère des R. N. I. S.? Comment vivra-t-on l'écart qui subsiste entre le corps de l'autre et son image si fidèle? Comme une différence absolue, que la conformité de l'image à son modèle ne rend que plus dramatique, ou au contraire comme une différence contingente, qui rendrait la présence vidéophonique presque semblable à une présence réelle?

Une *intimité* vidéophonique est-elle possible? Cette question en cache en fait plusieurs: y a-t-il intimité entre le corps et son image transmise par vidéophone?; peut-il y avoir intimité entre les partenaires d'une communication vidéophonique?; et finalement: l'interlocuteur d'un échange vidéophonique peut-il sauvegarder sa propre intimité?

D'autre part, que devient le *corps propre* à l'ère des R. N. I. S.? Voit-on se briser la représentation classique selon laquelle il est ce *dans quoi* je suis, le contenant de la subjectivité, le réceptacle de mon identité personnelle? Voit-on aussi disparaître la représentation selon laquelle il est le moyen de ma connaissance sensible du monde, ce que j'utilise continuellement pour m'apporter un témoignage sur la réalité? Voit-on enfin s'évanouir la certitude qu'il me donne d'être simplement ici et maintenant dans le monde? A l'idée d'une intériorité du moi dans le corps ne voit-on pas se substituer lentement l'idée d'une extériorité du moi par rapport au corps, lequel ne deviendrait que l'un des circuits de mon réseau de relations avec le monde? Que penser du diagnostic, une fois de plus terrifiant, de Baudrillard?:

> Tout est là dans le branchement. Il ne s'agit ni *d'être* ni même *d'avoir* un corps, mais d'être *branché* sur son corps. Branché sur le sexe, branché sur son propre désir. Connectés sur vos propres fonctions comme sur des différentiels d'énergie ou sur des écrans vidéo. [. . .] Etre branché sur son propre cerveau. Ce que les gens contemplent sur l'écran de leur *word processor*, c'est l'opération de leur propre cerveau[34].

34 J. Baudrillard: Amérique, pp. 70–71.