



Écriture et états de conscience. Processus de la connaissance médiologique

Antonio Rafele

DANS **SOCIÉTÉS 2020/2 n° 148** , PAGES 143 À 155

ÉDITIONS **DE BOECK SUPÉRIEUR**

ISSN 0765-3697

ISBN 9782807394285

DOI 10.3917/soc.148.0143

Date de mise en ligne : 13/07/2020

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-societes-2020-2-page-143?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

ÉCRITURE ET ÉTATS DE CONSCIENCE. PROCESSUS DE LA CONNAISSANCE MÉDIOLOGIQUE

Antonio RAFELE
Chercheur au CEAQ

Résumé : Cet article reconstruit trois moments consécutifs de la connaissance médiologique – les circonstances, les rétrospectives et la représentation – en les présentant comme des nœuds d'un réseau de ramifications et de renvois persistants. L'écriture, vue dans ses ouvertures au regard photographique, est le lieu où se déroule une forme de conscience comprise comme une discontinuité du temps.

Mots clés : médias, écriture, conscience

Abstract: This article reconstructs three consecutive moments of mediological knowledge—circumstances, retrospectives, and representation—by presenting them as nodes in a network of persistent references. Writing, seen in its openings to the photographic gaze, is the place where a form of consciousness, understood as a discontinuity of time, takes place.

Keywords: media, writing, consciousness

1. Les contextes et les circonstances

La valeur qu'acquière les circonstances quotidiennes, au sein de l'expérience et de la représentation esthétiques, est reductible aux imposantes transformations sensorielles de la métropole, à cheval entre les XIX^e et XX^e siècles. Dans la représentation qu'en fait Simmel, l'intensification de la vie nerveuse, la succession des choses au rythme soutenu de la mode, caractérisent l'expérience de la grande ville en opposition à la petite ville, qui apparaît comme le dernier signe du monde antique : « L'intensification de la vie nerveuse [...] résulte du changement rapide et ininterrompu des impressions externes et internes. [...] Au lieu de réagir avec

sa sensibilité à ce déracinement, il réagit essentiellement avec l'intellect. [...] Ainsi la réaction à ces phénomènes est enfouie dans l'organe psychique le moins sensible, dans celui qui s'écarte le plus des profondeurs de la personnalité. »¹ Et un peu plus loin l'intellect est défini comme « la force la plus capable d'adaptation de nos forces intérieures ; pour s'accommoder du changement et de l'opposition des phénomènes, il n'a pas besoin des ébranlements et du retournement intérieur, qui seuls permettraient à la sensibilité, plus conservatrice, de se résigner à suivre le rythme des phénomènes »².

Simmel met en évidence la distance qui sépare la grande ville de la petite ; la sensibilité est la perception d'un temps continu au sein duquel les habitudes se répètent jusqu'à se consolider ; la métropole, au contraire, est un paysage de ruines : le changement prive les individus d'un rapport « naturel » avec les choses. Les métropoles créent ainsi une seconde nature, en mettant en crise la représentation antique de l'histoire et de la nature comme deux forces en contraste : « L'élément décisif est que la vie citadine a transformé la lutte pour la subsistance en une lutte pour l'être humain [...] Car, à ce sujet [...] celui qui propose doit chercher à susciter sans cesse chez celui auquel il fait la cour des besoins toujours nouveaux et toujours plus originaux. »³

L'histoire et la nature se séparent en formant deux univers parfaitement parallèles : la nature s'impose en tant que flux vide et homogène, muet et indicible ; l'histoire se présente comme un enchaînement d'habitudes capables d'alimenter une communication ou un affrontement entre les individus. La nature, entendue comme besoin, mais aussi comme force antagoniste qui pénètre de l'extérieur les choses du monde, devient une image résiduelle des processus sociaux. Les formes, émancipées de la naturalité, sont désormais de simples médias, néanmoins nécessaires à la scansion du temps de la vie quotidienne : « Sur de longues périodes de l'histoire, avec tous les modes d'existence des communautés humaines, on voit également se transformer leur façon de percevoir. La manière dont opère la perception – le médium dans lequel elle s'effectue – ne dépend pas seulement de la nature humaine, mais aussi de l'histoire. »⁴

Les médias deviennent les miroirs du cosmos individuel et ils déterminent une succession de nouvelles habitudes mentales dont le sens et la valeur émanent du consensus qu'un groupe social garantit autour d'eux. L'accélération du temps ôte aux choses leur linéarité et leur durée, et l'attention se déplace de leur durée au moment de leur naissance et de leur mort. Cette succession d'instantanés vécus se trouve en parfaite analogie, pourrait-on dire, avec les qualités introduites par la photographie : « Quand nous ouvrons un numéro de 1938 de *Life Magazine*, les images et les poses qui nous semblaient naturelles à l'époque nous semblent plus

1. G. Simmel, *Philosophie de la modernité*, Payot, Paris, 1989, p. 235.

2. *Ibid.*, p. 236.

3. *Ibid.*, p. 248.

4. W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2004, p. 18.

loin dans le temps que de véritables antiquités. Les enfants appliquent désormais l'expression l'ancien temps aux chapeaux et aux couvre-chaussures d'hier, tellement ils sont sensibles aux changements saisonniers soudains de l'attitude visuelle dans le monde de la mode. »⁵

La perception et le rapport que l'individu établit avec le passé acquièrent un caractère graphique du moment que la relation avec un concert de jazz d'il y a dix ans ou avec une coupe de cheveux d'il y a quelques années passe désormais par la médiation des photographies. Tout comme la mode, la photographie n'est pas une façon d'être conscient ou informé mais une façon d'être à la page. La mémoire et la réflexion ne peuvent pas être séparées de la faculté de sentir, de la participation à ces vêtements, à ces coiffures, à ces couleurs. La photographie, comme la mode, crée un monde où tout passe de façon accélérée, où la vie n'est qu'une succession d'instantanés vécus : « N'est-il pas clair qu'au moment où le séquentiel le cède au simultané, nous passons dans un monde de structure et de configuration ? [...] Des segments spécialisés d'attention ont disparu au profit de la totalité du champ et nous pouvons désormais dire le plus naturellement du monde : "le message, c'est le médium". »⁶

Les deux passages sont étroitement liés : la photographie désigne le temps et la forme de l'expérience, alors que le deuxième fragment extrait de ce type de vécu, *in medias res* pourrait-on dire, un point de vue sur la globalité du vécu. McLuhan nous livre une image de l'existence similaire à une succession d'instantanés caducs. Dépourvues de finalité, ces circonstances acquièrent néanmoins une fonction essentielle : celles-ci façonnent les formes de l'expérience jusqu'à déterminer des configurations psychiques. McLuhan jette sur l'histoire ancienne et moderne un œil « médiologique » qui porte l'attention sur les liens qui unissent de manière intime et profonde l'individu et ses habitudes. L'individu vit immergé au sein d'un système d'accoutumances ; dépourvues de références aux besoins naturels, ces dernières s'accroissent démesurément. Un ensemble de styles et d'objets qui étendent l'influence de la mode à tous les champs de la vie sociale : « L'acmé des stimulations se déplace d'une façon croissante de leur centre substantiel vers leur début et leur fin. »⁷

Le temps et le rythme de la mode envahissent les territoires qui, bien avant la métropole, lui étaient inconnus. Dans la coexistence de la vie et de la mort, c'est-à-dire la répétition d'un temps cyclique, la mode annule le centre substantiel des choses, la perception d'un temps continu. Au sein de la mode, l'apparition d'une forme, et du style qui en découle, advient en un instant – l'événement et la *novitas* – sans qu'elle ne possède une consistance au-delà de ce plan. C'est dans cette superposition de la métropole et de la mode qu'émerge une image des formes entendues comme une manifestation simultanée du sujet et de l'objet : « L'esthétique en question n'est nullement celle que l'on peut cantonner dans le domaine

5. M. McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Seuil, Paris, 1968, p. 227.

6. *Ibid.*, p. 31.

7. G. Simmel, *Philosophie de la modernité*, op. cit., pp. 178-179.

des beaux-arts : elle les englobe, mais aussi s'étend à l'ensemble de l'existence sociale ». ⁸

Les formes engendrent ainsi une extension illimitée de l'esthétique, une dimension capable d'absorber la vie quotidienne dans son ensemble. Les circonstances, entendues comme une manifestation immédiate où les formes font office de contenants et où l'individu apparaît comme adaptable à l'infini, sont au cœur de la réflexion de Maffesoli sur la postmodernité. Cette image de circonstances constitue, et nous l'aborderons un peu plus loin, une amplification significative ainsi qu'une lecture sur les implications sociologiques de la théorie romantique de l'œuvre et du lecteur.

Nous revenons sur un dernier fragment crucial que Simmel dédie à l'intensification de la vie nerveuse : « L'essence du caractère blasé est d'être émoussé à l'égard des différences entre les choses, non pas au sens où celles-ci ne seraient pas perçues comme c'est le cas pour les crétins, mais au contraire de telle sorte que l'on éprouve comme nulles l'importance et la valeur des différences entre les choses, et, par-là, des choses elles-mêmes. » ⁹ La distraction – la posture avec laquelle l'individu avance suspendu au milieu d'innombrables chocs – n'est pas une forme dégradée d'expérience, mais plutôt un instrument efficace : celui-ci permet à l'individu de suivre, sans d'extrêmes perturbations intimes, un rythme rapide et dispersif. Néanmoins, tout en métabolisant ce nombre infini de stimuli, l'individu subit au fil du temps un affaiblissement progressif de ses capacités sensorielles.

L'attention qu'un objet arrive à produire chez l'observateur doit donc advenir en une interruption du *continuum*, une suspension du vécu au moyen de laquelle l'individu s'immerge, même si pour quelques instants, au sein d'une nouvelle illusion. Pour abattre le mur de l'indifférence, une image doit survenir tout en surprenant constamment le corps du spectateur, elle doit donc produire un choc sensoriel et émotionnel, qui est une innovation technique ainsi qu'un bricolage inédit de l'imaginaire. Le rapport circulaire qui s'instaure entre l'attention et la distraction forme l'espace où les images s'insinuent et qui justifie leur production ainsi que leur réussite. Le plan des narrations, qui se superpose parfaitement à celui de la métropole, prévoit la même dynamique : la consommation survient quand une image arrive à impressionner l'attention du spectateur en déterminant un saut qui conduit au dehors de l'ordinaire, l'expérience d'une discontinuité temporelle.

2. Les rétrospectives et les agrandissements

Au sein du *Konvolut N* (Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès) de sa monumentale étude sur Paris, Benjamin présente la mode et l'histoire comme deux plans qui se superposent parfaitement : « Comment cet être-maintenant [...] peut-il, par lui-même, représenter déjà une concrétion plus

8. M. Maffesoli, *La contemplation du monde : figures du style communautaire*, Grasset, Paris, 1993, p. 45.

9. G. Simmel, *Philosophie de la modernité*, op. cit., p. 240.

haute ? Cette question, il est vrai, ne peut être abordée par la méthode dialectique dans le cadre d'une idéologie du progrès. Elle appelle une vision de l'histoire qui dépasse en tous points cette idéologie. Il faudrait que cette vision évoquât la condensation croissante (l'intégration) de la réalité, qui fait que tout événement passé (en son temps) peut acquérir un plus haut degré de l'actualité que celui qu'il avait au moment où il a eu lieu. »¹⁰

À l'image des ruines accumulées par la mode, l'histoire est un paysage de fragments épars et discontinus. La nouveauté est un nouveau moment de l'histoire, mais aussi une rupture supplémentaire et irréversible de celle-ci. La dernière nouveauté émerge de l'élément le plus ancien et le plus habituel : « L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'à-présent. Ainsi, pour Robespierre, la Rome antique était un passé chargé d'à-présent, qu'il arrachait au continuum de l'histoire. La Révolution française se comprenait comme une seconde Rome. Elle citait l'ancienne Rome exactement comme la mode cite un costume d'autrefois. La mode est le saut du tigre dans le passé. »¹¹

Il n'y a que dans le présent de l'observateur que le passé atteint une nouvelle actualité. Il ne s'agit pas véritablement du passé tel quel, mais plutôt du souvenir qui apparaît à l'instant. Dans la citation est implicite la prise de distance du passé, ainsi que son affirmation en tant qu'image du présent. Dans les citations fulgurantes d'un passé proche ou lointain, la dernière nouveauté acquiert sens et grandeur. Aucune linéarité n'est établie entre le passé et le présent, seulement une fantasmagorie proximale stylistique. Comme les photographies, les images dialectiques « arrachent » les objets à leur continuum et leur donnent une visibilité : « Écrire l'histoire signifie donc citer l'histoire. Mais le concept de citation implique que l'objet historique, quel qu'il puisse être, soit arraché au contexte qui est le sien. »¹² En vertu d'une telle contingence, les images de l'observateur sont historiquement déterminées et en aucun cas comparables aux « essences » de la phénoménologie : « Ce qui distingue les images des essences de la phénoménologie, c'est leur marque historique. [...] La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. »¹³

Les images se manifestent à un moment donné, lorsqu'une circonstance, « chargée de temps » jusqu'à ce qu'elle se brise, atteint une forme claire et distincte. Dans le langage, les phénomènes deviennent lisibles et atteignent un degré plus élevé d'actualité : une représentation authentiquement vitale car elle aussi est contingente et transitoire. La nouveauté procure un sens vivant du présent, mais contient ou précède l'immobilité du plan photographique. La fixité mortuaire de l'image photographique – une immobilité qui n'exclut pas la multiplication des

10. W. Benjamin W., *Le Livre des passages*, Cerf, Paris, 1986, p. 479.

11. *Ibid.*, p. 475.

12. *Ibid.*, p. 479.

13. *Ibid.*, p. 479.

images ; les images photographiques sont toutes discontinues entre eux – est le triomphe et le spectacle de la fin. L'expérience de la mort minute et répétée est suivie par l'institution d'une mémoire, la « relecture » d'un moment qui vient de passer. Dans l'instant où elles refont surface comme souvenirs fantômes et présences, ou imposent la contemplation d'une époque terne et défunte, les images deviennent les blocs temporels du moi, les morceaux et fragments de son histoire psychique : « S'il nous arrive par exemple couramment de percevoir, fût-ce grossièrement, la démarche des gens, nous ne distinguons plus rien de leur attitude dans la fraction de seconde où ils allongent le pas. La photographie et ses ressources, ralenti ou agrandissement, la révèlent. Cet inconscient optique, nous ne le découvrons qu'à travers elle, comme l'inconscient des pulsions à travers la psychanalyse. »¹⁴

Les images composant la trame du spectateur sont saisies à l'instant où elles se stratifient comme des traces de l'esprit. Son regard rétrospectif place, dans une vertigineuse torsion en arrière, l'origine de l'événement au moment où l'image libère ses effets : le passage soudain, presque instantané, du geste quotidien au souvenir de celui qui regarde. Il ne s'agit pas d'une position préexistante à l'analyse, mais plutôt d'une position liée à la centralité acquise par le spectateur en concomitance avec la photographie. À cause des rebondissements qu'elle présente, la photographie configure les images comme des allégories de la vision, sur lesquelles il faut revenir et s'attarder pour reconstruire l'expérience vécue. Le plaisir et la mémoire sont donc des moments indissociables de la vision, une façon d'être entièrement projetée sur l'actualité. Les images vivent dans l'esprit de celui qui regarde, dans sa consommation quotidienne, au-delà des confins imposés par les structures.

Les images de l'observateur occupent une position centrale tandis que l'histoire semble se déplacer vers les marges. Plus précisément, ce qui est décisif, c'est la façon dont l'histoire parvient à toucher les facultés perceptives des singuliers : « Il faudrait que cette vision évoquât la condensation croissante (l'intégration) de la réalité, qui fait que tout événement passé (en son temps) peut acquérir un plus haut degré de l'actualité que celui qu'il avait au moment où il a eu lieu. »¹⁵ L'image dialectique concerne les relations entre le présent et le passé, sur lesquelles nous nous sommes concentrés dans le paragraphe précédent ; elle concerne aussi de près la tension qui s'établit entre l'observateur et le phénomène, une relation qui surmonte l'opposition entre sujet et objet en mettant la représentation des événements au centre de la réflexion.

Les circonstances parviennent à impressionner l'attention de l'observateur lorsqu'elles procurent l'expérience, souvent imperceptible, de la discontinuité du temps. Le choc institue le besoin volontaire (quand l'observateur y retourne de manière obsessive) ou involontaire (quand l'événement évoque un détail qu'on croyait assoupi) du souvenir. La conscience, qui s'aligne sur la mémoire, réalise un travail analytique autour des scènes et des états émotionnels qui au tout début

14. W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 21.

15. W. Benjamin, *Le Livre des passages*, op. cit., p. 409.

demeurent disparates et confus ; en brisant les images jusqu'à en désagréger les confins, l'observateur visualise en un instant les liens les plus ténus qui unissent et compénètrent les parties de la réflexion : « Plus il est difficile de les mesurer directement à la conception fondamentale, plus la valeur des fragments de pensée est décisive. Et c'est d'elle que dépend l'éclat de la présentation, tout comme celui de la mosaïque dépend de la qualité de l'email. »¹⁶

La matière et la réflexion se rejoignent au sein du langage ou de l'écriture, et elles ne possèdent aucune consistance au-delà de ce plan. De la même façon, l'observateur devient une image du processus de la réflexion : l'image d'une soudaine et commune précipitation dans le domaine de la pensée : « Car les phénomènes ne sont pas incorporés aux idées [...] alors la question se pose de savoir de quelle manière elles touchent aux phénomènes. Et voici quelle est la réponse : en les représentant. »¹⁷

Le rapport entre l'image et l'expérience est immédiat, en constituant l'origine de la connaissance : il s'agit d'une communication indirecte : les événements qui entourent l'observateur ne sont pas de véritables objets, mais plutôt des habitudes de l'individu ; ces derniers ne se laissent pas reproduire de façon linéaire (l'acte de classer équivaut à reproduire la causalité des événements), mais seul en un instant (le langage qui nomme ces fragments et les dispose à l'intérieur d'une configuration de la pensée) ils se soustraient du cours vide et homogène du temps, en devenant lisibles. En même temps, le lecteur saisit par le biais d'un saut le lien qui unit la réflexion au vécu : à savoir l'actualité que procure le développement fragmenté de la réflexion en se référant constamment à la matière.

Les images ne sont pas de simples articulations virtuelles. Elles ne sont lisibles qu'à un moment donné, elles reflètent donc le temps (c'est dans le langage que se manifestent les signes du temps, dans les traductions que les termes s'imposent au lecteur). C'est aussi à la fin de ce parcours que les images révèlent toute leur puissance. D'ailleurs, comment pourrait-on empêcher le souvenir d'une circonstance vécue, ou enterrer *a priori* son sens et sa puissance expressive.

C'est au moment actuel, durant le « maintenant » que l'observateur atteint une exposition de différentes strates temporelles de la réflexion. Mais, à chaque étape, il présentera la constellation des problèmes au sein desquels il est immergé sous une autre lumière : une autre façon de dire et d'exposer la matière qui recompose l'ordre et la valeur des parties. Le principe de relecture se configure comme le moment essentiel de la conscience, un plongeon dans les moindres « recoins » de la matière qui atteint des versions successives et donc un angle d'observation plus étendu sur l'expérience vécue.

16. W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, Paris, 1985, p. 25.

17. W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 31.

3. La représentation des phénomènes

Nous commençons par un passage contenu dans le *Concept d'ironie* dans lequel Kierkegaard pose la distinction entre le médium de la réalité et le médium de l'idée. Ce fragment constitue l'antécédent le plus important, et donc le point de référence essentiel, de la Préface épistémologique : « On peut de même à bon droit appliquer à l'histoire une remarque analogue ; car si tout fait isolé témoigne bien d'une évolution, il n'est cependant qu'un moment, et toute la somme de l'existence historique n'est cependant pas encore le médium absolument adéquat à l'idée, mais en est l'aspect temporel et fragmentaire qui se prolonge suivant le Repuls [mouvement rétrograde] de la conscience qui regarde en arrière, face à face, visage tourné contre visage. »¹⁸

Cette distinction ne concerne pas une dichotomie alléguée entre sujet et objet, ce qui, pour Kierkegaard, est trompeur. L'accent est mis sur la tension qui s'instaure entre le langage et le phénomène. La relation entre les deux sphères est d'ordre indirect puisqu'elle contient une discontinuité inévitable : l'image est une projection de l'expérience, mais en même temps elle soustrait les phénomènes du cours vide et homogène du temps, leur donnant une actualité nouvelle et supérieure. Kierkegaard reviendra sur cette distinction dans son essai sur la communication éthique et éthique-religieuse, tout en distanciant la communication directe et indirecte, le savoir et le pouvoir : « En règle générale, j'établis la distinction suivante : l'on réfléchit bien sur l'objet, ou bien sur la communication [...]. Si l'on réfléchit à l'objet, nous avons alors la communication de savoir. Si au contraire, il n'y a pas d'objet, nous avons la communication de pouvoir. »¹⁹

La critique de Kierkegaard s'adresse aux discours qui, supposant l'existence d'un objet, offrent une description ou une classification de celui-ci, souvent réalisée par l'application de principes préexistants à l'enquête, un simple et vide tableau de concepts. Un discours intentionnel qui reproduit la conséquentialité plate des événements (la manière dont l'histoire apparaît en premier lieu à l'observateur), montrant une érudition articulée et un « contrôle » prétendu de la matière (un contrôle qui se limite à la mémoire des notions). C'est un discours dépourvu de liens avec la nécessité vivante du moi, besoin, le seul, qui offre une ouverture dans la dispersion des phénomènes, leur donnant sens complet. Les images de l'observateur reflètent les différents moments de l'expérience, elles sont des « armes tranchantes sur le présent », et seulement dans un deuxième moment des besoins philologiques ou historiques. Les habitudes peuvent être déconstruites à un moment donné, lorsque les circonstances atteignent un niveau critique tel qu'elles se brisent et explosent en images significatives. Dans ce dernier cas, la réflexion ne prévoit donc pas un bagage de compétences ou une spécialisation, mais une volonté totale de la part du chercheur de se former au milieu du chemin.

18. S. Kierkegaard, *Œuvres complètes*, tome II, Orante, Paris, 1975, p. 40.

19. *Ibid.*, pp. 73-74.

L'existence historique n'est pas encore « le médium absolument adéquat de l'idée », étant plutôt sa temporalité discrète et « ayant besoin de la répercussion de la conscience ». Au contact d'une conscience réfléchissante, les événements acquièrent une seconde « nature » : dans le passage, ils se dissocient du rythme de l'accoutumance quotidienne pour devenir les signes d'un chemin réflexif. Cette distanciation, implicite dans le fait que les événements ont pris une forme linguistique et une cohérence conceptuelle, est la manière dont le moi regarde rétrospectivement, dans une succession de photogrammes, son propre passé proche, en offrant cependant une interprétation actuelle ; ces mêmes circonstances, qui jusqu'à récemment avaient marqué confusément une manière d'être, prennent les traits et les contours d'un habitus, d'un mode d'existence délimitée. Comme un effet lumineux, la mémoire se détache dans une constellation où les différents moments de la pensée ont atteint une exposition claire et évidente, qui est finalement la rétrospective de l'esprit sur son propre passé proche. Ce point de vue assure un ordre temporel comme une continuité thématique entre les différentes fractions du chemin, même s'il est lui-même, le point d'observation, situé dans le temps, une figure du temps qui l'établit.

Dans la représentation même des phénomènes, un travail analytique épuisant qui « émiette » la matière sans s'arrêter, l'observateur parvient à une exposition complète, quoique temporaire, des processus par lesquels il est traversé. Investigations dans lesquelles le lecteur « entre » sans jamais être capable de distinguer les images historiques de celles de la pensée. C'est un ordre de discours qui garde sous trace le passage, qui s'est déroulé par saut, du plan de l'indistinct à celui de l'exposition achevée : les traces et empreintes d'un chemin devenu progressivement clair aux yeux d'un moi. Le saut temporel qui distingue les deux états de l'observateur est le signe du plus haut degré d'actualité atteint par le phénomène : les images, apparues au cours de la représentation, jamais déduites *a priori*, sont ainsi imprégnées des besoins les plus profonds du moi. Le lecteur saisit cet enchevêtrement de problèmes en un instant et reconnaît, mais sous une lumière différente, les différents moments de l'expérience. Dans l'usage qu'un lecteur – si intimement façonné par le texte, comme s'il était devenu une projection du discours (« la communication du pouvoir ») – fait des fragments de la réflexion, même dans un sens dispersé et isolé, le texte revit et conserve sa pertinence.

Le rythme qui distingue la démarche de la réflexion est le plan de l'écriture, sur lequel la réflexion s'aligne en dissimulant les différences. Le style devient, à l'image de Benjamin, la quintessence de la connaissance : « Le principe essentiel de leur méthode, c'est la présentation [...]. Son premier signe caractéristique, c'est qu'il renonce au cours ininterrompu de l'intention. Inlassablement la pensée prend de nouveaux départs, et revient laborieusement sur la chose même [...]. C'est à partir d'éléments isolés et disparates que se fait l'assemblage ; rien ne saurait donner une idée plus puissante de cette force transcendante, que ce soit celle de l'image sacrée ou celle de la vérité. »²⁰

20. W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., pp. 24-25.

Au rythme de la représentation est inhérente une discontinuité temporelle, un passage soudain du plan fragmenté, pas encore pleinement conscient des minuties, dans lequel se trouve et s'étend la réflexion, sur le plan de la conscience, le moment où l'observateur atteint un regard surplombant sur les liens qui traversent les parties : « Au cours de ce rêve, l'idée plane et glisse, furtive, dans une succession d'images sans fin, ou demeure immobile et se dilate, présente à l'infini dans l'espace [...]. À la prise de conscience, il se révèle en effet que ces mirages n'étaient pas l'idée. Si, après cet éveil de la conscience, l'imagination revient avec nostalgie à ses rêves, on voit alors paraître le mythique sous une forme nouvelle, c'est-à-dire comme image. »²¹

La conscience conserve les traces des moments qui l'ont précédée, mais elle a l'épaisseur d'une icône qui transcende et en même temps lie les parties dont le chemin est composé. La réflexion, la fragmentation, pousse vers une résolution finale. En présence de l'icône, les moments qui ont précédé l'apparition de la conscience prennent soudain les traits d'un passé. Évidemment, il ne s'agit pas de ce qui est mort, mais du passé de la conscience : un substrat de réflexion qui est devenu immédiatement clair et distinct. « Mirage », parce que la conscience constitue un plan supplémentaire par rapport aux fragments qui « peuplent » le chemin ; dès que la conscience prend le dessus et s'émancipe, les différents moments s'agent dans une configuration complète de sens : soudain ces tentatives conduites dans une « succession sans fin » ou « présente à l'infini dans l'espace », le déroulement fragmenté et minutieux de la réflexion, atteignent un plan commun de projection.

Au contact d'une conscience réfléchissante, le phénomène est retiré du cours vide et homogène du temps, l'image d'une accumulation de ruines que l'histoire laisse au passage. Les minuties, poussées au maximum de leur potentiel expressif, atteignent un haut degré de perfection stylistique, et montrent une interpénétration interne profonde et inattaquable. En un instant, l'observateur jette un regard d'ensemble sur la variété des fragments qui constituaient le chemin et qui apparaissent maintenant comme les « ganglions vitaux », irremplaçables, de celui-ci. Aucun des moments dont la réflexion est constituée, même au bout du chemin, ne doit être considéré comme parfaitement terminé, puisque leur interpénétration vivante et constante est l'image d'un processus achevé mais encore en puissance.

En s'établissant, la conscience fait une coupure entre le moi et le vécu, le moment où l'événement (qui continue à marquer la vie quotidienne) atteint la splendeur d'une image. C'est un renforcement des capacités analytiques mais aussi un arrêt brutal de l'expérience (« une dialectique en position d'arrêt » ou « une dialectique de l'immobilité ») : une représentation « mortelle » et, comme tout, transitoire. Les images de l'observateur n'appartiennent pas à une tradition codifiée et ne s'y intègrent pas. C'est pourquoi elles sont authentiquement vivantes, mais aussi le reflet de la solitude à laquelle l'habitant de la métropole est abandonné. Les images sont les legs d'un voyage que l'individu fait en épuisant

21. S. Kierkegaard, *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 94-95.

son propre corps tandis que « la communauté tombe ou sombre dans un sommeil toujours plus profond ».

L'écriture, dans cet ordre de raisonnement, se rapproche de la technique du montage : « La difficulté inhérente à ce genre de présentations prouve qu'il s'agit là d'une forme originale de prose. Celui qui parle soutient de sa voix et de sa mimique les différentes phrases, même si elles n'ont pas en elles-mêmes de consistance [...] l'écriture a la particularité de s'arrêter et de repartir à chaque proposition. Telle est la règle par excellence de la présentation contemplative. Son but n'est pas d'entraîner l'adhésion ou de provoquer l'enthousiasme. Elle n'est assurée d'elle-même que lorsqu'elle oblige le lecteur à s'arrêter aux différentes étapes de la contemplation. »²²

La réflexion révèle le point focal à partir duquel elle se déplace, mais révèle en même temps une tension à montrer les événements qui envahissent la scène, sans jamais s'approprier des extraits et des expressions ingénieuses, ni mettre en œuvre des stratégies pour convaincre le lecteur. L'enjeu est en effet d'insérer, d'« ajuster », ce dernier dans un ordre de raisonnement.

Le seul instrument utilisé dans l'écriture, tant sur le plan doctrinal que sur le plan éducatif, est la citation d'un passé proche ou lointain. Les citations de textes ou d'images du passé font partie intégrante de la réflexion et ne constituent pas un ornement du discours. De ces « présences », la réflexion tire une nouvelle impulsion dans une actualisation immédiate des problèmes anciens, moment où l'observateur saisit des détails supplémentaires et décisifs du phénomène.

Les minuties, à la fois matérielles et mentales, sont les nœuds dans lesquels la réflexion se situe et s'étend pour créer une constellation d'instantanés essentiels. En « coupant » la matière au point d'en montrer les détails, les minuties la pénètrent avec une brillance et une profondeur incomparables. Dans la représentation, et dans l'obsession de ceux qui réfléchissent, les minuties libèrent leur pouvoir expressif, déterminant des connexions multiples, qui constituent finalement la caractéristique distinctive et particulière de la recherche.

Aucune confiance, le tourment convient plutôt à ceux qui entreprennent un voyage sans avoir de repères ni même une idée de la conclusion. Une sorte de primitivité (de second degré) s'empare de l'observateur : une volonté de repartir de la dernière opportunité de la connaissance. Même à la fin du voyage, lorsque la réflexion aura atteint une exposition complète, elle portera la marque distinctive et réfractaire de la singularité. La difficulté inhérente à la communication indirecte réside dans l'exigence d'une égale disponibilité du lecteur : être si malléable, doté de la plus terrible ironie, qu'il soit attiré et dévoré par la *koinè* construite par le texte.

22. W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 25.

Bibliographie

- Abruzzese A., *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma, 2003.
- Barthes R., *La chambre claire*, Gallimard, Paris, 1980.
- Bataille G., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1988.
- Baudrillard J., *L'échange symbolique et le mort*, Gallimard, Paris, 1976.
- Beck H. U., *The myth of media art: the aesthetics of the techno/imaginary and an art theory of virtual realities*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2007.
- Belting H., *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton University Press, 2011.
- Benjamin W., *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, Paris, 1985.
- Benjamin W., *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Flammarion, Paris, 1986.
- Benjamin W., *Paris capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, Cerf, Paris, 1986.
- Benjamin W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2003.
- Calleja G., *In-game: from immersion to incorporation*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2011.
- Crary J., *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, 2000.
- Dandrieux M. V., *Le rêve et la métaphore. Sources et structures du lien social*, CNRS, Paris, 2016.
- Deleuze G., *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Éditions de Minuit, Paris, 1983.
- De Certeau M., *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris, 1980.
- Foucault M., *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966.
- Grau O., *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2003.
- Gumbrecht H. U., *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford, CA, 2004.
- Hansen M., *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*, Routledge, New York, NY, 2006.
- Havelock E., *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1963.
- Kern S., *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1983.
- Kierkegaard S., *Œuvres complètes*, L'Orante, Paris, 1966-1984, 20 vol.
- Kittler F., *Grammophon Film Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986.
- La Rocca F., *La ville dans tous ses états*, CNRS, Paris, 2013.
- Maffesoli M., *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*, Plon, Paris, 2007.
- Maffesoli M., *L'ombre de Dionysos : contribution à une sociologie de l'orgie*, Le Livre de Poche, Paris, 1991.
- Maffesoli M., *La contemplation du monde : figures du style communautaire*, Grasset, Paris, 1993.
- Maffesoli M., *Éloge de la raison sensible*, La Table Ronde, Paris, 2005.
- Man P. de, *Allégories de la lecture*, Galilée, 1989.
- Man P. de, *The rhetoric of romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984.

- Merleau-Ponty M., *La phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- Merleau-Ponty M., *Le monde sensible et le monde de l'expression : cours au Collège de France : notes, 1953*, Métis Presses, Genève, 2011.
- McLuhan M., *Pour comprendre les médias*, Seuil, Paris, 1968.
- Morton T., *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2007.
- Ong W. J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge, New York, NY, 2002.
- Parrika J., *What is Media Archaeology?*, John Wiley & Sons, New York, NY, 2012.
- Pecchinenda G., *Narrazione della società : appunti introduttivi alla sociologia dei processi culturali e comunicativi*, Ipermedium, Santa Maria Capua Vetere, 2009.
- Pecchinenda G., *L'essere e l'io. Fenomenologia, esistenzialismo e neuroscienze sociali*, Meltemi, Roma, 2018.
- Peters J. D., *Speaking into the Air. A History of the idea of Communication*, University of Chicago Press, Chicago, 1999.
- Ricoeur P., *Temps et récit*. Tome III. *Le Temps raconté*, Seuil, Paris, 1985.
- Simmel G., *Philosophie de l'argent*, PUF, Paris, 1987.
- Simmel G., *Philosophie de la modernité. 1. La femme, la ville, l'individualisme*, Payot, Paris, 1988.
- Strarobinski J., *L'Œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Gallimard, Paris, 1961.
- Susca V., *Joie tragique : les formes élémentaires de la vie électronique*, CNRS, Paris, 2011.