

<http://dx.doi.org/10.26694/pensando.v15i35.4452>
Licenciado sob uma Licença Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>



DU QUADRIDIMENSIONNEL A LA DIMENSION-ZERO: FLUSSER ET L'EXISTENCE

Da quadridimensionalidade à dimensão zero: Flusser e a existência

Leon Farhi Neto
UFT

Résumé : L'article présente la relation entre l'abstraction et l'existence humaine dans la pensée de Vilém Flusser (1920-1991), en se basant sur certains de ses textes des années 1980-1990. Il établit le chemin qui, selon Flusser, inaugure et conduit l'humanité, par une abstraction toujours plus grande, de l'expérience pré-humaine du monde concret quadridimensionnel à l'expérience – peut-être ultime pour l'humanité – des intervalles entre les points zérodimensionnels ; points qui composent, assemblés par le calcul, les images techniques numériques. Trois grands systèmes symboliques se superposent le long de ce parcours : le système cartographique, le système de l'écriture et le système de la nouvelle photographie. A chaque changement systémique, l'expérience humaine de la temporalité varie. L'article insiste sur l'aspect révolutionnaire de ces changements culturels, et culmine avec des questions sur la possibilité ou l'impossibilité d'un nouveau type d'abstraction qui pourrait conduire l'humanité au-delà de l'ennui qu'elle éprouve dans son existence au milieu des intervalles entre les points, c'est-à-dire au milieu du néant.

Mots-clés: Abstraction, image, idolâtrie, textolâtrie, appareil, ennui.

Resumo: O artigo expõe a relação entre abstração e existência humana no pensamento de Vilém Flusser (1920-1991), baseado em alguns de seus textos dos anos 1980-1990. Estabelece-se o percurso que, segundo Flusser, inaugura e conduz a humanidade, por meio de uma abstração cada vez maior, da experiência pré-humana do mundo concreto quadridimensional até a experiência – talvez derradeira para a humanidade – dos intervalos entre os pontos zérodimensionais; pontos que compõem, reunidos pelo cálculo, as imagens técnicas digitais. Três grandes sistemas simbólicos se superpõem ao longo deste percurso: o sistema cartográfico, o sistema da escrita e o sistema da nova fotografia. A cada mudança sistêmica varia a experiência humana da temporalidade. O artigo insiste no aspecto revolucionário destas mudanças culturais, e culmina com questões sobre a possibilidade ou impossibilidade de um novo tipo de abstração que poderia conduzir a humanidade para além do tédio que ela experimenta em sua existência em meio aos intervalos entre os pontos, isto é, em meio ao nada.

Palavras-chave: Abstração, imagem, idolatria, textolatria, aparelho, tédio.

1. Abstraction et existence

Selon Flusser, la culture résulte de la capacité humaine d'abstraction. « L'homme est un être qui abstrait. »¹ Abstraire, c'est s'éloigner du monde concret, de la réalité des volumes en mouvement, du temps des choses. Cette distance du concret se produit à mesure qu'elle se remplit par des médiations. Les médiations sont comme des coins intercalés entre l'être humain et la réalité concrète. L'expérience humaine du monde n'est

¹ FLUSSER, Vilém. « Reconsidérer le temps » [1983]. In : *Multitudes*, vol. 74, n° 1, 2019, p. 207-211.
<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2019-1-page-207.htm> (20/06/2023). P. 208.

jamais immédiate. Entre lui et les autres choses, l'être humain place ses inventions symboliques.

Sans cette distance, produite par les artifices qu'il invente, l'humain n'existe pas. Ces individus qui, avec la distanciation culturelle, se font humains, seraient sans elle enfermés dans le réel concret. « L'animal et l'homme naturel (cette *contradictio in adiectu*) se trouvent immergés dans l'espace-temps, dans le monde des volumes qui se rapprochent et s'éloignent. »² Il n'y a pas d'existence humaine naturelle, l'humain n'existe qu'avec ses artifices qui constituent la culture. L'humain existe parce qu'il est en relation avec le monde concret, c'est-à-dire il s'en occupe, mais il en est éloigné ; il est dans le monde, mais comme de dehors. Exister, c'est se placer à l'extérieur (en latin : *ex-sistere*). La relation de l'humain au monde est symbolique. Il n'a pas affaire directement à des choses matérielles, à des volumes en mouvement ; l'humain a affaire à des symboles. « L'homme 'existe', c'est-à-dire que le monde ne lui est pas immédiatement accessible. »³

L'humain existe dans cet empire des symboles qu'il invente ; il est donc sous le pouvoir de ses propres inventions. C'est toujours à travers des symboles que l'être humain fait l'expérience de la réalité. Chaque invention d'une nouvelle forme symbolique modifie la forme cette expérience. Il n'y a pas d'être humain naturel, ni de perception humaine naturelle, ni d'entendement humain naturel. Ses perceptions et ses conceptions de la réalité ne sont pas indépendantes du système de symboles auquel il a affaire. Si le système symbolique change, la forme de perception et la forme de compréhension que l'humain a de lui-même et du monde changent aussi.

Les symboles ne sont pas des unités isolées. Ils forment un ensemble systématique, un code, qui codifie non seulement le monde, mais aussi l'expérience que nous en avons. Le système d'un ensemble symbolique est la forme de la culture.

Flusser trace le schéma des trois grandes formes de la culture, formes qui nous font exister, être dans le monde comme de l'extérieur : la forme préhistorique de l'image traditionnelle, la forme historique de l'écriture, la forme post-historique de la photographie. Le passage de l'une à l'autre résulte d'une révolution. Chaque nouvelle forme culturelle ne supprime pas la précédente, elle s'y superpose, elle est comme une couche qui recouvre la précédente. À chaque passage, l'abstraction augmente ; à chaque saut culturel, augmente aussi la distance qui sépare l'existence humaine de la réalité concrète quadridimensionnelle. Chaque passage est un saut, parce qu'il ne se fait pas par une transition subtile, docile, continue, mais par une révolution culturelle, un soulèvement contre l'empire symbolique jusqu'alors dominant, pour la fondation d'un nouvel empire d'une nouvelle forme médiatrice.

2. Le premier système de médiation : le système cartographique

Le premier système de médiation est l'ensemble des images traditionnelles, le système cartographique. L'image surgit comme une représentation de parties du monde. La cartographie réduit la complexité de la réalité faite de mouvements concrets, de singularités volumineuses et changeantes, à des représentations superficielles stables et conventionnelles. La réalité en mouvement incessant est représentée par des images fixes (fixées sur un support) et immobiles (qui ne changent pas). La réalité spatio-temporelle est réduite à une apparence bidimensionnelle imaginée. « Les images sont donc le résultat de l'effort d'abstraire deux des quatre dimensions espace-temporelles, pour en garder seulement les dimensions du plan. »⁴ C'est l'effort de l'imagination, cette capacité fondamentale de l'humain à codifier le monde en images, c'est-à-dire à suspendre la profondeur et le temps des volumes mouvants dans le réel. Mais l'imagination est aussi la

² FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade* [1985]. São Paulo : Annablume, 2008. P. 12. Extraits traduits par moi.

³ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985. P. 7. Extraits traduits par moi.

⁴ *Filosofia da caixa preta. Op. cit.* P. 7.

capacité à décoder l'image pour s'orienter dans le monde, en restituant de façon imaginaire à l'image ces deux dimensions du monde.

Les images ont à l'origine une fonction médiatrice et utilitaire. L'humain n'a pas besoin de s'occuper directement des choses, il peut se les représenter, s'y référer, au moyen des images des choses. L'image fonctionne comme une carte qui l'oriente dans le monde. Elle lui donne des indications sur la manière d'agir avec les choses représentées.

Pour qu'une image fonctionne comme une carte, il est nécessaire de savoir l'utiliser, de connaître le code qui a permis sa production, afin de la décoder. Par exemple, savoir que dans un certain lexique culturel un cercle entouré de petits traits indique la réalité du soleil, qu'un groupe de triangles colorés indique une chaîne de montagnes, qu'une ligne sinueuse indique un chemin, qu'un triangle creux avec une queue indique une flèche, que l'image d'une flèche indique 'allez par-là'.

Plus la cartographie devient efficace et englobante, et peut représenter, de manière résumée et performante, des parties multiples de la réalité, plus le système symbolique devient abstrait. La distance entre l'image bidimensionnelle et la réalité quadridimensionnelle devient plus difficile à franchir. Le code, qui sert à produire et à comprendre l'image, devient plus complexe. Le savoir du code exige une instruction supérieure. Cette différence entre une instruction supérieure, qui permet à certains individus d'utiliser pleinement le code, et une instruction inférieure, qui ne permet pas aux autres de le faire pleinement, différencie les membres du groupe humain. Il se forme alors une élite qui domine le code avec exclusivité, qui seule sait engendrer et interpréter les images directrices. Les membres de cette élite sont consultés par les autres à chaque fois qu'une image plus complexe doit être interprétée. Ils deviennent les quelques guides pour les nombreux restants, lorsque ces derniers ne peuvent plus, par eux-mêmes, se guider dans le concret à l'aide des images abstraites.

Au fur et à mesure que la distance cartographique s'établit, la forme culturelle de l'image commence à voiler le monde qu'elle est censée représenter. Peu à peu, l'humain passe à traiter l'image comme une chose. Le caractère symbolique et abstrait de l'image, qui la définissait dans sa genèse, est oublié. Le monde lui-même, le réel concret, devient alors inaccessible. Les images perdent leur transparence, qui était censée nous laisser voir le monde comme à travers une fenêtre, et deviennent opaques. On ne peut plus les décoder, les déchiffrer, les interpréter. Elles recouvrent le monde, comme un rideau. « Les images sont censées représenter le monde. Mais ce faisant, elles s'interposent entre le monde et l'homme. Elles ont pour vocation d'être des cartes du monde, mais elles deviennent des cloisons. »⁵ Les images ne présentent plus le lien avec le réel extérieur qui les caractérisait. Elles ne sont plus des représentations, mais des présences, des choses fermées sur elles-mêmes, des idoles, des choses idolâtrées. Elles ne permettent plus de connaître le monde, mais exigent d'être connues en soi. Elles ne guident plus l'humain vers la réalité concrète, elles deviennent la réalité humaine elle-même. Les images ne comptent plus pour leur valeur représentative, elles sont adorées par leur valeur intrinsèque. L'humain est épris d'admiration pour les images, non pas pour le monde.

Une culture se définit par le type d'objet qu'elle vénère. Le système des images vénère l'image comme la réalité la plus élevée. Aussi, l'instruction supérieure, celle qui est reconnue comme connaissant la réalité supérieure, devient admirable pour elle-même, non pas pour son efficacité cartographique, mais seulement pour sa supériorité reconnue. Par le culte de l'image, l'action sur l'image se substitue à l'action dans le monde. C'est le caractère magique de la forme culturelle imagétique. La magie se laisse définir comme l'« agir en fonction des images »⁶. Il n'est pas nécessaire d'agir dans le monde, il suffit de manipuler des images. L'image n'est plus un moyen pour l'action, elle devient la visée de l'action, sa finalité, son bien. Par là même se constitue le pouvoir d'une caste de magiciens

⁵ *Filosofia da caixa preta. Op. cit. P. 7.*

⁶ *O universo das imagens técnicas. Op. cit. P. 13.*

sur la puissance de la multitude. Une caste qui attrape la vie dans les images, au lieu de l'orienter à travers les images vers le monde. La cartographie devient magique.

2.1. La temporalité circulaire de la culture de l'image

« Les choses peuvent être vues de deux façons au moins : par l'observation et par la lecture. »⁷ Les images ne sont pas seulement observables, elles sont aussi lisibles. Une image montre une partie de la réalité (la réalité en dehors d'elle, en tant que carte ; dans elle, en tant que magie). L'observateur saisit d'un coup d'œil ce que l'image, dans son ensemble, montre. Mais il peut aussi perfectionner sa capture, devenir un lecteur de l'image, en parcourant chaque idée qui la compose, successivement, l'une après l'autre. Une image traditionnelle est constituée d'idées. « Idée : élément constitutif de l'image. »⁸ Chaque élément d'une image est une idée sur un élément du monde. En circulant sur l'image, le regard passe successivement d'une idée à l'autre. Une idée B est vue après l'idée A. Mais sur l'image, les idées ne disparaissent pas, elles restent toujours disponibles pour le regard qui l'examine. Dans sa trajectoire, le regard repasse par l'idée A après être passé par l'idée B. De cette façon, pour le regard, B vient avant et après A. L'idée A enrichit le sens de l'idée B qui, à son tour, enrichit le sens de l'idée A. Cette circularité de la lecture des idées de l'image donne forme à l'expérience temporelle circulaire du système des images : le temps de l'éternel retour. La qualité magique de l'existence humaine dans le système des images est liée à cette forme de temporalité. « Magie : existence dans l'espace-temps de l'éternel retour. »⁹

La culture imagétique se fonde sur une image du monde. Une image du monde est composée d'un panorama du monde dans sa totalité, qui peut être saisi d'un seul coup d'œil. Mais une image du monde est aussi pleine d'idées sur les éléments du monde, idées qui se confondent au fur et à mesure que le regard les parcourt dans tous les sens et indéfiniment, dans un mouvement qui tourne sur lui-même.

2.2. La tradition orale

Les lecteurs du livre le plus célèbre de Flusser sur le système des images, *Filosofia da caixa preta* (dont le titre en français est *Pour une philosophie de la photographie*), peuvent ressentir l'absence d'une analyse de la culture orale. En effet, quelle est la place de l'oralité entre l'image traditionnelle et l'écriture ? Ailleurs, dans un petit article, Flusser envisage l'oralité en abordant les différentes formes culturelles de la mémoire et, à travers elles, les formes de la transmission culturelle. La mémoire orale, comme l'image traditionnelle, appartient à la période préhistorique de la culture.

La mémoire de la culture orale a cette propriété favorable : sa naturalité. Contrairement aux caractères écrits, les sons articulés d'une langue sont naturellement accessibles à la totalité de ses locuteurs. La culture orale a cependant l'inconvénient d'être instable, puisque la transmission des sons articulés est facilement soumise à des bruits qui déforment imperceptiblement l'information que ces sons stockent. La tradition orale, restant la même, subit néanmoins des changements continus, voulus ou non, par le biais des individus qui la transmettent. « Ainsi, les 'cultures orales' ne sont pas, à proprement parler, des cultures historiques, dans la mesure où 'histoire' signifie un enchaînement ininterrompu »¹⁰, une suite articulée d'informations qui s'accumulent progressivement.

⁷ FLUSSER, Vilém. « Rodas » [1991]. In: *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007. P. 67. Extraits traduits par moi.

⁸ *Filosofia da caixa preta*. Op. cit. P. 5.

⁹ *Ibid.* P. 5.

¹⁰ FLUSSER, Vilém. « On Memory (Electronic or Otherwise) ». In: *Leonardo*, vol. 23, no. 4, 1990, p. 397-399. P. 397. Extraits traduits par moi.

On peut en conclure que, du point de vue historique au moins, la culture orale est liée au système magique des images, y compris par la forme de sa temporalité. L'origine mythique de la réalité redevient présente à chaque fois qu'elle est évoquée, dans le rituel, par l'actualisation orale du mythe ou par sa mise en scène : l'origine est avant, elle est maintenant, elle est dans le futur. À chaque évocation, le même revient imperceptiblement différent, ou le différent revient imperceptiblement comme le même. Le temps de l'oralité n'est pas linéaire, il est circulaire, comme celui de l'image.

2.3 La sculpture

Et qu'en est-il des sculptures, ces volumes sans mouvement produits par la main humaine ? Comme de la culture orale, Flusser n'en parle pas dans *Filosofia da caixa preta*. C'est seulement dans un livre subséquent, complémentaire, qu'il la mentionne brièvement. Il y considère la production des sculptures comme le tout premier geste d'abstraction, le geste primordial, par lequel « [...] l'homme abstrait le temps du monde concret et se transforme soi-même en un étant abstrayant, c'est-à-dire, en homme à proprement parler. »¹¹ Nous pouvons considérer la sculpture comme une première forme d'image, faisant partie du même système culturel que l'image bidimensionnelle.

3. Le deuxième système de médiation : l'écriture

« Au cours du deuxième millénaire avant J.-C. »¹², une seconde forme culturelle surgit lorsque les relations de pouvoir magiques entre l'élite, dotée d'une instruction supérieure, et le plus grand nombre, sans instruction, deviennent dynamiquement insoutenables. L'événement qui opère la révolution culturelle souhaitée par le plus grand nombre est l'invention de l'écriture. Elle donne support à l'insurrection pour la destruction du système de l'image. L'écriture est apparue comme geste iconoclaste, comme une arme contre l'élite magique qui s'arrogeait l'exclusivité de la lecture des images et manipulait la tradition orale dans son propre intérêt. Les scribes sont très peu nombreux, mais ils donnent raison et des armes conceptuelles à l'insurrection du plus grand nombre contre l'empire de l'image et des idées visuelles.

Les scribes révolutionnaires et les nombreux insurgés déchirent les images en bandelettes. Contre l'hermétisme des images, accessibles seulement à la caste des dominateurs magiques, les scribes révolutionnaires expliquent, de manière fixe et irréversible, les images avec leurs lignes de texte. Ils présentent des concepts clairs et distincts, alignés les uns après les autres, en lieu et place des idées confuses juxtaposées les unes à côté des autres. Ils codifient les images en textes. Ils utilisent leurs textes pour guider les humains perdus dans le monde de l'image. Ils font appel à la conscience historique, à mesure qu'ils l'inventent, contre la pensée magique.

La culture écrite est un approfondissement de l'abstraction qui caractérise l'existence humaine. La forme écrite met en suspens la largeur de la culture bidimensionnelle des images et s'établit comme unidimensionnelle. En lieu de la surface de l'image, l'écriture propose la profondeur conceptuelle de la ligne unidimensionnelle. L'écriture est un nouveau pas pour l'affirmation de l'existence humaine, un nouveau pas en arrière par rapport à la réalité des choses, une nouvelle distanciation par rapport à la réalité concrète. Si le système symbolique des images se place entre l'humain et le réel, le système des mots écrits est une nouvelle forme de médiation symbolique qui s'insère, cette fois, entre l'humain et l'image. L'écriture, avec ses concepts, semble plus profonde que l'image. Elle semble aller plus loin dans la réalité, de manière moins superficielle que

¹¹ *O universo das imagens técnicas. Op. cit. P. 12.*

¹² *Filosofia da caixa preta. Op. cit. P. 8.*

l'image. Cependant, dans la mesure où elle insère dans la relation au monde une nouvelle médiation, l'écriture éloigne, en fait, encore plus la culture humaine de la réalité concrète.

Les textes représentent des images traditionnelles, qui représentent le monde concret. Le monde est recodifié. Un nouveau code, le système de l'écriture, se superpose au code de l'image. L'écriture ne codifie pas le monde, mais le système des images : « l'écriture est le métacode de l'image »¹³. Pouvoir lire un texte, le décoder, c'est pouvoir reconfigurer l'image qu'il représente. La pensée selon laquelle comprendre un texte, c'est connaître le monde, est donc trompeuse. Comprendre un texte, c'est être capable de former l'image du monde dont le texte est issu.

Les images enveloppent les idées de manière circulaire ; chaque idée revient avec son sens enrichi par le sens de celles qui la précèdent, et enrichira le sens de celles qui reviendront. Les textes, en revanche, alignent les concepts, qui représentent des idées, de manière linéaire et dans un sens irréversible. Le fil de l'écriture aligne irréversiblement les concepts les uns après les autres. Le regard parcourt les mots dans une seule direction, et il lui est interdit, par le code de l'écriture, de revenir en arrière. « Dans les textes, le regard ne survole pas, mais il suit une ligne, pour découvrir sa signification à la fin de la ligne. Et il suit la ligne en obéissant aux règles de l'écriture, à la syntaxe. »¹⁴ La direction du regard traverse les concepts comme une flèche traverse l'air, vers une cible qui se trouve à la fin du texte. Le sens du texte pointe vers sa fin. Le sens est dans cette visée du texte, pas dans l'éternel retour des idées. Aucune signification n'advient de la contemplation de la surface du texte dans sa totalité (le texte en tant que tâche), toute signification se construit au fil du texte, et ne s'achève qu'à sa fin.

Avec le système d'écriture, une nouvelle temporalité s'instaure, qui accompagne le mouvement linéaire de la lecture du texte. Le nouveau temps est comme une flèche dirigée vers l'avant, un mouvement sans retour vers le futur. « Le temps est un fleuve qui jaillit du passé, qui demande le futur, et qui arrache toute chose. »¹⁵ C'est le temps historique, connaturel à la conscience historique et à la pensée conceptuelle. Le temps historique est téléologiquement guidé, c'est un temps destiné, orienté vers sa fin. Un temps fermé. Ce n'est que plus tard, au crépuscule de la culture écrite, que le temps sera pensé et expérimenté sous la forme d'une histoire ouverte.

L'invention de l'imprimerie, au XV^e siècle après J.-C., et l'introduction de l'école obligatoire et de l'alphabétisation généralisée, au cours des siècles suivants, n'ont pas constitué, à proprement parler, une nouvelle révolution culturelle, mais elles ont approfondi et étendu la révolution de l'écriture contre l'image, qui avait eu lieu plus de 4000 ans auparavant. Ces deux événements ont permis, d'une part, de baisser le coût de la diffusion des textes et, d'autre part, de populariser la capacité de la lecture des écrits.

L'empire de la conscience historique s'est étendu à des couches de plus en plus importantes de la population globale, à mesure aussi que le monde s'occidentalisait. Beaucoup de gens ont eu accès à la lecture des textes, mais seulement à des textes facilement imaginables. La pensée conceptuelle est devenue populaire dans le monde entier, mais sous la forme d'une « pensée conceptuelle bon marché »¹⁶, au sens d'une pensée conceptuellement appauvrie. Le résultat de ces événements est la formation d'une nouvelle élite d'instruction supérieure. Leurs textes « (surtout les scientifiques) »¹⁷ sont hermétiques, difficiles à comprendre, inaccessibles à la capacité de lecture des couches peu instruites de la population. Ils sont inimaginables. Même l'élite ne peut vraiment imaginer, c'est-à-dire déchiffrer, les textes scientifiques qu'elle écrit et lit. Les textes des sciences les plus récentes ne conduisent pas à une image sensible du monde, il n'est pas possible de les visualiser, de les intuitionner, ils sont fermés sur eux-mêmes. Il faut

¹³ *Filosofia da caixa preta. Op. cit.* P. 8.

¹⁴ *Reconsidérer le temps. Op. cit.* P. 209.

¹⁵ *Ibid.* P. 209.

¹⁶ *Filosofia da caixa preta. Op. cit.* P. 12.

¹⁷ *Ibid.* P. 12.

simplement les accepter. À cet hermétisme des textes correspondent un nouveau culte et une nouvelle vénération : « la textolâtrie, aussi hallucinatoire que l'idolâtrie »¹⁸. Selon les impositions de la nouvelle élite, les textes doivent être vénérés pour eux-mêmes, et non pour leur capacité à codifier des images du monde.

Les théories de la nouvelle physique ne font pas voir d'image du monde, mais seulement penser de purs concepts sur des géométries non euclidiennes ou sur le comportement en rien intuitif de particules inobservables, de plus en plus abstraites. Les grandes écoles de pensée spirituelle ne s'intéressent pas à la réalité du monde, mais seulement aux textes de leurs fondateurs. Dans le kantisme, le freudisme, le marxisme etc., le critère de vérité des investigations théoriques n'est pas le monde réel, mais seulement l'adéquation de l'exégèse aux textes que leurs maîtres ont produits, à l'origine de ces écoles. Les fondamentalismes religieux, eux aussi, exigent que leurs textes sacrés soient pris au pied de la lettre.

La textolâtrie, sous la domination de quelques-uns, comme l'idolâtrie l'était avant l'invention de l'écriture, devient révoltante, un motif de révolte pour le plus grand nombre. Il devient insupportable pour le plus grand nombre de se soumettre à une élite dont le fondement de domination, les textes hermétiques, devient absurde, n'a plus de sens, ni pour elle, ni pour personne : « Cette prise de conscience, récente, fait perdre la confiance dans les fils conducteurs. »¹⁹ Le plus grand nombre ne fait plus confiance, ne supporte plus d'être tirés par les fils tenus par l'élite dirigeante. Les fils conducteurs s'effilochent, jusqu'à devenir poussière. Les concepts se détachent des fils. Relâchés, sans être gouvernés, ils roulent dans toutes les directions comme des petits cailloux. Entre chacun d'eux, il y a un intervalle immensurable. Pour les réunir à nouveau, il faudra calculer, jouer avec les cailloux « (calcul = caillou) »²⁰.

4. Le troisième système culturel : le système de la photographie

Avec l'effritement des lignes des textes, une nouvelle phase de la culture surgit, peut-être l'ultime pour l'humanité. Le système culturel le plus récent est né d'un autre degré d'abstraction, qui a réduit l'unidimensionnalité de l'écriture à des points zéro-dimensionnels : des grains d'argent, des pixels, des poussières. Pas de volumes, pas de surfaces, pas de lignes, juste des points. La nouvelle culture a placé l'humanité au milieu de points séparés les uns des autres par des intervalles immensurables, des points qui ne peuvent être ni imaginés, ni conçus, mais seulement rapprochés artificiellement par le calcul. Les points ne se suivent pas chronologiquement, ils ne s'articulent pas logiquement, ils ne s'enchaînent pas dans des chaînes de causalité, ils ne peuvent pas être saisis par des enchaînements narratifs, mais seulement par des dispositifs de calcul : les appareils.

L'appareil photographique est le premier calculateur de points épars. Avec la photographie, invention de 1839, la phase historique de la culture s'achève. La conscience historique ne disparaît évidemment pas, mais elle sera progressivement recouverte par une autre, la post-historique, encore difficile à cerner. La photo est une image technique. Les images techniques sont produites par des appareils.

« Les appareils, ce sont des produits de la technique qui, pour sa part, est texte scientifique appliqué. »²¹ La photographie est, au départ, le résultat des textes scientifiques d'optique, qui permettent de produire des lentilles objectivantes, et des concepts de chimie, qui permettent de produire des supports photosensibles qui retiennent et fixent, dans des cristaux ponctuels de sel d'argent, les photons, ces discrets paquets d'énergie lumineuse qui traversent les lentilles. La photographie évolue rapidement. Elle devient portable, bon marché, populaire, générale, globale. Elle accompagne les textes, les concurrence, les vainc.

¹⁸ *Ibid.* P. 9.

¹⁹ *O universo das imagens técnicas. Op. cit.* P. 14.

²⁰ *Filosofia da caixa preta. Op. cit.* P. 34. *Calculus*, en latin, signifie 'petit caillou'.

²¹ *Ibid.* P. 10.

Elle devient bientôt cinéma, média documentaire par excellence et art total. Elle abandonne la chimie et s'approprie les concepts de la physique électro-magnétique. Elle devient vidéo, télévision, transmission en direct.

Puis, à partir du milieu du XXe siècle, la révolution photographique en croise une autre, la révolution numérique (en portugais : *revolução digital*), qui n'est que l'aspect le plus consistant de la nouvelle culture. Apparemment toutes les informations et les images se trouvent à la portée de la pointe des doigts (doigt = *digitus* en latin). Les images techniques deviennent des images techniques numériques. La « nouvelle photo »²² n'est plus calculée chimiquement, mais programmée par des ordinateurs. Les nouvelles photos ne représentent pas le monde, ce sont des virtualités définies par un programme et contenues dans l'appareil. Elles indiquent des possibilités, des degrés de probabilité, que les photographes, en tant que fonctionnaires de l'appareil, sont programmés pour actualiser. La forme de domination de l'empire des images techniques est la programmation des comportements.

Les ordinateurs sont faits de circuits électroniques interconnectés. Les ordinateurs, à leur tour, se connectent les uns aux autres en réseaux. Les images techniques numériques sont produites et transmises instantanément par ces réseaux en circuits. La tradition devient circuit, elle ne transmet pas le passé, mais fait circuler le présent. Le circuit est constitué de complexes de points, tantôt dispersés, tantôt rassemblés, qui existent de manière synchrone dans la mémoire virtuelle des ordinateurs en réseaux.

C'est seulement pour une conscience encore historique que ces différents aspects de l'image technique, de la chimie à l'électronique, se succèdent progressivement, comme constituants d'une histoire de la photographie. La pensée post-conceptuelle n'est pas historique, elle n'est ni chronologique, ni articulée. Pour elle, rien ne commence, ni ne dure, ni ne finit. Tout ce qui est flucue, déconnecté du reste. Les images techniques numériques, indépendantes les unes des autres, ne s'enchaînent pas, elles se substituent simplement l'une à l'autre. Leurs composants sont suspendus dans des nuages, comme de la poussière, et ballottés d'une direction à l'autre par le vent tourbillonnant, jusqu'à ce que, éventuellement, ils se concrétisent, l'espace d'un instant, sur un écran.

Les fils du temps historique se sont pulvérisés. Le temps « ne coule pas vers moi comme un fleuve, mais il se précipite sur moi comme du sable. »²³ L'avenir est une tempête de grains de sable venant de toutes parts. Les événements pulvérisés n'ont plus d'origine ni de destination, plus de marques qui permettent de les ordonner chronologiquement. Ils apparaissent et disparaissent sans cesse. Rien ne commence et rien ne se conclut. Tout est entredeux, entre deux images-informations et entre deux instants quelconques. L'unité de l'expérience temporelle historique est défaite par des interruptions rythmiques. La nouvelle expérience temporelle est faite de fragments décousus, qui disparaissent comme ils sont apparus, et qui peuvent redevenir présents, sur les écrans, par un mouvement du bout des doigts sur les touches. Tout ce qui est se présente, ou peut se présenter. « Seul le présent est réel »²⁴.

Rien ne disparaît complètement, rien n'est vraiment passé ou futur. Pour cette expérience, rien ne se passe. C'est le néant qui ne passe pas, qui s'installe simplement. « [...] la désintégration des vagues en gouttes, des jugements en bits et des actions en actomes dévoile l'abîme du néant. »²⁵ Nous percevons le néant dans les immensurables intervalles entre les points. « [...] le temps en général est perforé par des intervalles, par lesquels j'aperçois ma mort. Or, ces intervalles-là ne sont pas du temps, et cela n'a donc pas de sens

²² FLUSSER, Vilém. « The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs ». In: *Leonardo*, Vol. 19, No. 4, 1986, p. 329-332. P. 331. Extraits traduits par moi.

²³ *Reconsidérer le temps*. Op. cit. P. 211.

²⁴ *Ibid.* P. 210.

²⁵ *O universo das imagens técnicas*. Op. cit. P. 24. Une action analysée et décomposée en ses actomes perd l'unité de sa totalité.

de vouloir les mesurer. Ils ne durent pas, ils ne sont ni longs ni courts. Ils ne sont rien, ils sont le néant.»²⁶ Cette expérience des intervalles s'exprime en tant qu'«ennui»²⁷. Les images techniques numériques, des regroupements de pixels zéro-dimensionnels en surfaces apparentes, remplies de trous, sont produites pour recouvrir les intervalles immensurables. Ennuyés, nous voulons éviter les intervalles avec d'autres images techniques, qui se remplacent à des intervalles de plus en plus courts, avec une vitesse formidable. Mais cela ne fait qu'accentuer le caractère ponctuel de notre expérience, nous laissant de plus en plus ennuyés.

Considérations (interrogations) finales

Avec l'invention de l'image technique et la fin de l'écriture, le processus d'abstraction qui définit l'existence humaine est peut-être terminé. Des volumes mouvants immédiatement accessibles à l'expérience quadridimensionnelle subhumaine, on est passé aux surfaces bidimensionnelles de l'image traditionnelle, puis à l'existence unidimensionnelle de la culture écrite, et finalement à une posture culturelle encore plus reculée, plus abstraite, l'existence zéro-dimensionnelle, dont, peut-être, plus rien ne peut s'abstraire. Que pourrait-on jamais abstraire de ce qui n'a plus de dimension ? Cette question a-t-elle encore un sens dans la nouvelle phase de la culture ? N'est-ce pas une question anachronique, qui projette sur la nouvelle expérience humaine une temporalité historique et une conception du sens déjà dépassée ?

Qu'est-ce qui caractérise l'existence zéro-dimensionnelle ? N'est-ce pas une non-existence ? Qu'est-ce que l'être du point, si ce n'est le néant ? La zéro-dimensionnalité de l'expérience du point transforme l'expérience humaine en expérience des intervalles entre les points. Or, entre les points, il n'y a rien. Les points n'ont aucune dimension, ni spatiale ni temporelle. Entre eux, il n'y a que le néant. Face au néant, ou mieux, dans le néant, l'humanité a-t-elle encore l'impression d'exister ? Son existence ne s'est-elle pas transformée, avec la fin de l'écriture, en être parmi des points déconnectés, en expérience du néant, en non-existence ? Le corps lui-même, la nouvelle physique nous enseigne, n'est rien d'autre que la réunion de particules infiniment décomposables, espacées les unes des autres par de très grands intervalles. Dans notre corps, il y a plus d'intervalles que n'importe quoi d'autre, ou mieux, il n'y a que des intervalles. Entre les humains, aussi, il n'y a rien d'autre que les relations ou les calculs qui constituent notre être ensemble à partir de ce néant.

Si nous considérons chronologiquement la succession des phases culturelles, nous avons le parcours suivant : pendant d'innombrables millénaires, l'humanité a supporté de vivre parmi ses images et sous leur domination ; pendant trois ou quatre millénaires, parmi ses écrits, avant que ceux-ci ne deviennent insupportables à leur tour ; mais il a fallu moins de deux siècles pour que les images techniques numériques deviennent elles-mêmes insupportables. L'expérience de vivre sous le joug des programmes des appareils nous est déjà devenue odieuse, elle exige déjà de nous une invention technique qui nous conduise à une nouvelle révolution. Mais de quelle révolution culturelle pourrait-il s'agir, si nous ne pouvons plus rien abstraire de notre ennui, de notre non-existence ? En tant qu'humains du présent calculable en probabilités, nous vivons dans la post-histoire. La prochaine révolution culturelle superposera-t-elle alors à l'humanité une nouvelle couche, une couche post-humaine ?

Doutor em Filosofia (UFSC)
Professor do PROF FILO/UFT
E-mail: leon@uft.edu.br

²⁶ *Reconsiderer le temps. Op. cit. P. 211.*

²⁷ *Ibid.*