

KARINE DOUPLITZKY

Cet obscur désir de l'entre-deux

Le médiologue est un être tourmenté, encombré de petites matérialités qui le débordent. Il aime les objets sans nécessairement les dompter. Il croit aux idées quoiqu'elles se transmettent hors de lui, sur des voiries qui le perdent – c'est sans doute pour cela qu'il les explore. Il est de son temps mais aime chercher hors du temps la clé de ses croyances. Il est plusieurs races de médiologues, des longs penseurs qui s'interrogent sur la persistance des idéologies, et des impulsifs qui s'attaquent aux fulgurations médiatiques. Certains étudient la mouvance des collectifs, d'autres questionnent la gratuité des actes individuels.

**Christian
Milovanoff,**
extrait de
l'ouvrage *Le
Louvre revisité*
Éditions Contrejour,
1986, DR

Le médiologue ne se reconnaît donc pas à la délimitation de son corpus... peut-être seulement au décalage de son regard. Une recherche sur le cheminement, plus qu'un séjour dans un terrain précis d'observation. Qui se sent une humeur médiologique vagabonde sans remords hors des balises imposées par les disciplines universitaires. Hors des frontières.

En mal de réponses, le médiologue allait s'assoupir, épuisé par la matérialité des idées. Un rêve, heureusement, se porte parfois au secours de son rêveur.

Il se réveilla ce matin-là hors de sa peau. Quelques souvenirs kafkaiens lui laissaient pressentir que l'état de « métamorphose » n'était pas mauvais en soi et pouvait le sensibiliser à de nouveaux points de vue. Un douloureux réveil ? Non, il n'était pas tout à fait cet affreux cafard et insecte caparaçonné du roman tchèque, mais plutôt une sorte de moucheron aérien : disons une drosophile ! La même drosophile sur laquelle tous les biologistes concentrent leurs expériences, tant sa capacité à muter en quelques heures est effective ; celle aussi dont les yeux aux multiples facettes portent sur chacune d'elles une représentation du monde ; enfin cette espèce qui, enrichie des nombreuses variantes de la réalité, titube sous les aléas de ses représentations. Une mutante et une changeante.

Le rêve se densifie. Cette fois, l'insecte vole, spontanément attiré par la lumière extérieure. Devant lui, une verte vallée plantée de cyprès, droits comme des chefs, guidant le regard de point en point, jusqu'à l'infini. Soudain, la drosophile se tétanise : impossible d'avancer. Un obstacle invisible se dresse sans matière, incompréhensible, impalpable, cependant irréfutable. Une absurde érection du destin. Une vitre.

Le médiologue se réveille légèrement, cherchant d'où vient le mal, mais le sommeil l'enveloppe à nouveau.

La drosophile se recule pour comprendre ce qui l'empêche d'accéder au monde tangible. Et s'éloignant, elle aperçoit un cadre dans lequel est scellé un vitrage. La fenêtre est close, comme la réalité perçue. Un épais contour de bois clos l'ensemble et rend illusoire toute échappée. Son espace de vie est désormais réduit à une tour d'observation : une pièce fermée par trois murs, dont le quatrième est une fenêtre d'images. La bestiole se sait condamnée à jouir des beautés naturelles à distance. Cloisonnée de ce côté du vitrage, elle transformera son sort malheureux de prisonnière en séjour doré : une aubaine pour la pensée ?

Enveloppé des limbes du sommeil, le médiologue se dit : le verre est un support médiologique qui met à distance le monde de sa représentation. Mais

cette constatation l'effraie. Comment, à travers cette distance imposée, pourrait-il désormais modifier le monde en retour ? Sa découverte le condamne-t-il à l'impuissance ?

Une éloge de la distance

Le médiologue a transformé son intuition de l'obstacle en regard posé sur le monde. Sa médiologie était un pressentiment ; elle est devenue une méthode pour s'appropriier le réel. Le médiologue pose délibérément une distance entre lui et son objet d'observation : une distance spatiale comme temporelle, un rempart contre l'immédiateté qui aveugle.

La vision du médiologue est celle du décalé, celui qui ne peut plus regarder une image sans en penser ses contours. Quand un poète pointe son doigt vers la lune, le médiologue, comme l'idiote de la légende chinoise, regarde le doigt plutôt que la lune, raconte Régis Debray. Le médiologue s'obnubile ainsi sur les détails de la vitrine, s'informant de la solidité de son encadrement et de la planéité de sa paroi, plutôt que sur son l'intérêt de son présentoir. Ne sachant répondre au pourquoi d'une telle vitrine – ou de la réalité qu'elle reflète –, il déplace ce tangible vers l'analyse de ses frontières, c'est-à-dire l'intérêt du *work* vers son *process* ou son *progress*.

Le médiologue s'interroge sur la facture de ce tremblé entre le « il y a » de la réalité rayonnante et le « il n'y a pas » d'une représentation filtrée à travers les mailles d'une interface. Il s'interroge sur la notion ontologique de frontières, puis sur ses matérialisations... à une époque où les frontières semblent dépassées et les limites abolies. Est-il démodé ?

On n'en est plus aux mises à distance brechtiennes, ni aux mises en abyme de la modernité, plutôt aux figures de l'immersion post-modernes : un son et lumière remplace la mise en scène ; de la sensation plutôt que du sens ! Le post-modernisme refuse les effets de bord ; il les cite tout au plus, comme un clin d'œil à l'histoire, puis se laisse absorber par le milieu. Le cybernautique vogue ainsi sur des réseaux ouverts, l'auditeur surfe sur des ondes sans horizon, le spectateur s'immerge dans des réalités virtuelles sans surface. Justement à cette demande de sensation pure et de plongeon dans toutes les dimensions du réel, le médiologue n'est-il pas celui qui résiste à cette disparition des bordures ?

Placé à l'interface des mondes, il explore une médiation, assis sur la tranche d'une membrane semi-transparente qui tantôt transmet, tantôt réfléchit, à la

fois coupure et passage entre réel et représenté. La fonction interstitielle de cette interface est essentiellement dialectique, mise à distance et inscription. Sa double nature – tremblé entre un au-dehors et un au-dedans – justifie sa double fonction – d’interposition et d’intégration. En peinture, ce serait l’espace du cadre du tableau ; en sculpture, celui du socle de la statue ; au théâtre, le rideau de scène : la bordure sépare l’œuvre d’art de ce qui n’en est pas. Et curieusement, ce dispositif de séparation est celui-là même qui inscrit dans le monde. Le rideau de scène autorise le spectateur à s’identifier au héros de l’histoire, tout en conservant une distance salvatrice. Le cadre, qui détoure l’œuvre dans l’espace visible, s’impose comme condition de réception visuelle.

Nous entendons par interface ce qui traditionnellement sépare les représentations du monde, du monde lui-même. Louis Marin parle du « cache physique de la représentation » et relie la notion de cadre à celle de représentation. Car toutes deux se jouent du visible. La représentation substitue quelque chose de présent à quelque chose d’absent. Le cadre, ou l’interface, se « cache » au contraire derrière cette dernière, comme un contenant qui complexerait de l’aura de son contenu. La représentation est double par nature, remarque Louis Marin, réflexive quand elle signifie « se présenter » et transitive quand elle « présente quelque chose ». De même, le rôle de l’interface est complexe, qui réfléchit vers soi l’image du monde et projette son image propre vers le monde extérieur. C’est en ce lieu d’échanges que le médiologue prend conscience de l’ampleur de sa tâche.

Une nouvelle peau pour l’interface

La notion concrète de cadre trouve son équivalent abstrait dans ce que Derrida appelle – en référence à Kant ¹ – *parergon*, frontière « philosophique » d’une œuvre d’art. *Par-ergon* : ce qui vient contre et en plus de l’*ergon* (l’œuvre) ; donc ce qui n’est ni dans l’œuvre, ni hors d’elle ; ni dedans, ni dehors. « Le *parergon*, ce supplément hors d’œuvre, s’il a le statut d’un quasi-concept philosophique, doit désigner une structure prédicative formelle, générale, qu’on peut transporter intacte ou régulièrement déformée, reformée, dans d’autres champs, pour lui soumettre de nouveaux contenus ². »

L’interface est cet espace séparateur d’où le médiologue observe la triangulation artiste/œuvre/spectateur : un hyper-cadre qui l’inscrit dans un extérieur et, à la fois, la constitue en tant qu’intérieur.

Mais si ce lien entre l’image et sa limite est une frontière abstraite pour

1. Dans *La religion dans les limites de la simple raison*, Kant emploie le *parergon* comme un concept de la remarque, un adjuvant, notes surajoutées dans la seconde édition : « *parega* de la religion dans les limites de la raison pure », comme l’explique Derrida ; le *parergon* inscrit quelque chose qui vient en plus, extérieur au champ propre, mais intervenant dans le dedans.
2. *Ibid.* p. 64.

Kant puis pour Derrida (qu'ils nomment *parergon*), elle prend un sens concret pour le médiologue qui l'interprète différemment selon que l'image se matérialise sur tel ou tel support : peinture, photographie, sculpture, cinéma, vidéo, théâtre, environnements, installations multimédias...

Le médiologue s'appuie sur les mutations technologiques de l'interface pour comprendre ses implications culturelles et sociales. Les évolutions techniques conditionnent son mode d'inscription dans le monde. Dans sa fonction de médiation entre l'artiste et le spectateur, le cadre (et ses dérivés) ne peut plus être dissocié de son existence sociale et historique. Ce lieu mixte témoigne des mutations de support comme des changements de perception de l'œuvre, liés au milieu culturel extérieur.

La genèse de nouveaux supports appelle donc de nouvelles grilles de lecture. L'hybridation des images à l'aide d'outils électroniques introduit de nouveaux regards. Si au concept de représentation se substitue celui d'immersion, dans une période de dématérialisation, de virtualisation et de simulation, que devient le cadre ? Ou se placer à l'écart du tourbillon ?

Du représenté au simulé

Retour au rêve. La drosophile, le nez au carreau, se heurte matériellement à l'image du monde. Mais cette image n'est plus aujourd'hui un froid reflet, ni une représentation sertie dans un cadre qui ferait l'effort de présenter. La vitre simule des sensations, en masquant d'autant mieux l'illusion du procédé. La vitre est devenue un modèle mathématique qui éponge les données de la représentation et les recrache en images de synthèse : une recomposition du monde. Ainsi les temps ne se regardent plus passer, ils s'anticipent. Les images ne se déduisent plus, elles se calculent.

Le modèle numérique s'impose comme l'interface contemporaine entre un réel vécu et un réel simulé. Ne pourrait-il pas offrir un nouveau lieu d'observation au médiologue ? Un entre-deux temporel et spatial, un point d'inflexion du passé et de l'avenir, du perçu et de l'imaginé. Le modèle mathématique est cet ensemble de règles qui définissent un potentiel d'actions. Et ce listing d'ordres codés fait bientôt tourner la terre au rythme de sa fréquence d'échantillonnage. Il incrémente pas à pas ses fonctions : des petits pas de rien, innombrables, qui se soldent par un grand pas dans l'univers. Cet assemblage d'algorithmes simule les causes et les effets, anticipant les réactions. Usagers d'un monde simulé, pouvons-nous éviter de plonger le

nez dans cet imbroglio de sigles informatiques qui dictent les nouvelles formes du représenté ?

Concrètement, un modèle mathématique, c'est quoi ? Un filtre sur le monde. Un outil d'anticipation. Un objet de simulation. Cela peut reproduire l'état des réseaux électriques en anticipant la demande des usagers ; cela peut prévoir la trajectoire d'un missile ou celle d'une planète ; cela peut nourrir de pixels un écran en affichant une image calculée...

Le modèle est une matérialité qui débouche sur une irréalité : car un programme, tout rationnel qu'il soit, ne contient, sous forme codée, qu'une vision du monde, tout aussi subjective que l'étaient les précédentes formes de représentation. Fruit d'une programmation humaine, il simule selon un enchaînement algorithmique imposé par son instigateur. Autrement dit, il recrée un monde à la hauteur de celui qu'on a consenti à lui crypter. L'anticipation ou la simulation du réel qu'il propose se calque sur des lois qui ont été modélisées. De même qu'une série n'a pas de vie sans conditions initiales, qu'une fonction s'égaré sans valeurs aux limites, un modèle ne tourne pas sans initialisation. Ce sont justement ces concepts de base, issus d'une interprétation et d'une approximation de lois physiques, qui régissent les résultats ultérieurs. Hors ces hypothèses d'origine sont précisément les plus opaques à l'utilisateur, enfouies sous des couches de programmation de plus en plus épaisses qui font obstruction au sens. Les modèles sont censés être fiables, mais est-on capable d'en évaluer l'erreur ? Quelles sont les conséquences des approximations initiales sur notre perception du monde ? Quelles sont les méfaits de la discrétisation dont les bienfaits ne sont plus à énumérer ?

Depuis que la culture de l'immersion se fait tenace, que le spectateur est bercé par l'illusion du réel et tenu à distance derrière les formes trompeuses d'une sensorialité en direct, le médiologue a un nouveau refuge : dans les coulisses des circuits numériques, il peut s'inquiéter du bien-fondé des matérialités de la programmation. Il doit explorer la route informatique dans ses couches algorithmiques de sens qui nappent la matière. Il peut s'abriter à l'écart des temporalités trop immédiates ou des immersions trop flagrantes pour penser l'interface, là où prennent corps les images, là où se gagnent les guerres d'influence, sous les dehors d'une objectivité technique. Mais ces prises de position techniques fomentent les querelles idéologiques. L'enjeu contemporain des médias se dessine sans doute dans les bas circuits informatiques, dans les règles d'implémentation et dans les algorithmes de modélisation. C'est un espace d'action du médiologue, entre deux eaux, en amont des torrents d'images et de sons.

Principes de perspective,
dessin anonyme
italien, vers 1780,
Victoria and Albert
Museum Londres.
DR