

Université de Montréal

**Re-conceptualiser notre expérience de l'environnement audio-
visuel qui nous entoure :
l'individuation, entre attention et mémoire**

par Jérôme Michaud

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en études cinématographiques

Janvier 2016

© Jérôme Michaud, 2016

Résumé

Notre mémoire prend en charge de re-conceptualiser notre nouvel environnement audio-visuel et l'expérience que nous en faisons. À l'ère du numérique et de la dissémination généralisée des images animées, nous circonscrivons une catégorie d'images que nous concevons comme la plus à même d'avoir un impact sur le développement humain. Nous les appelons des images-sons synchrono-photo-temporalisées. Plus spécifiquement, nous cherchons à mettre en lumière leur puissance d'affection et de contrôle en démontrant qu'elles ont une influence certaine sur le processus d'individuation, influence qui est grandement facilitée par l'isotopie structurelle qui existe entre le flux de conscience et leur flux d'écoulement. Par le biais des recherches de Bernard Stiegler, nous remarquons également l'important rôle que jouent l'attention et la mémoire dans le processus d'individuation. L'ensemble de notre réflexion nous fait réaliser à quel point le système d'éducation actuel québécois manque à sa tâche de formation citoyenne en ne dispensant pas un enseignement adéquat des images animées.

Mots-clés : Image animée, image temporalisée, cinéma, individuation, attention, mémoire, flux de conscience, Bernard Stiegler, enseignement, politique.

Abstract

This thesis re-conceptualizes our new audio-visual environment and analyses the experience we make of it. In the digital age marked by the dissemination of moving images, we circumscribe a category of images which we see as the most likely to have an impact on human development. We call it synchrono-photo-temporalized images-sounds. Specifically, we seek to highlight their power of affection and control by showing that they have some influence on the process of individuation, an influence which is greatly facilitated by the structural isotopy between the stream of consciousness and the flow of motion images. By examining the research of Bernard Stiegler, we also note the important roles attention and memory play in the process of individuation. This thinking makes us realize how the current education system in Quebec fails in its mission to give a good civic education by not providing an adequate teaching of moving images.

Keywords : Moving images, temporalized images, cinema, individuation, attention, memory, stream of consciousness, Bernard Stiegler, education, politic.

Table des matières

Introduction	1
Le contexte contemporain	1
Les re-conceptualisations des images animées	2
L'organologie générale de Bernard Stiegler	3
La question politique	4
Le développement à suivre	5
Les re-conceptualisations de notre environnement audio-visuel	8
Alain Bergala et l'enseignement du cinéma comme art à l'école	8
Le « cinéma », qu'en reste-t-il?	17
Insuffisances et problématiques de la terminologie actuelle	17
Les flux : temporalité des images et de la conscience	20
Images temporalisées, flux d'images et flux visuels	21
L'images-sons : l'inséparabilité de l'image et du son	23
Les trois synchronies des images-sons	25
De la photographie : le ça-a-été barthésien	27
De la photographie aux images-sons synchrono-photo-temporalisées	30
Les images-sons synchrono-photo-temporalisées numériques	32
Vers un changement perceptif?	35
La question de l'attention	38
Attention linéaire et attention dispersive	39
Montage et neuroplasticité du cerveau	42
Walter Benjamin et la distraction	43
Les effets des coupures du montage sur le flux audio-visuel primaire	45
Capacité attentionnelle et synaptogenèse	46
Des solutions à la hausse de l'attention dispersive	48
L'individuation : entre mémoire et attention	50
Mémoire et épiphylogénèse	50
L'extériorisation	52
Finitude rétionnelle : l'importance de la prothèse	53
L'exactitude de l'orthothèse	57
L'exactitude à l'ère du numérique	58
Durée et contrôle	60
Neurocinéma	61
Isotopie structurelle : le cinéma de la conscience	64
La rétention involontaire des flux audio-visuels secondaires	66
Attention, rétentions, protentions	68
La puissance d'affection	69
Conclusion	73
Qu'enseigne-t-on dans les écoles primaires et secondaires du Québec?	74

Cinéma et langage : analphabétisme des images	77
Changement brut de la perception : les automatismes	81
<i>La télécratie contre la démocratie</i>	83
Bibliographie	86

Introduction

Le contexte contemporain

Le contexte médiatique actuel est sommairement très différent de celui d'il y a une centaine d'années. De nos jours, il y a une prédominance d'informations audio-visuelles. Après l'avènement du cinéma, les dispositifs permettant la diffusion d'images animées, bien souvent accompagnées par du son, n'ont fait que se multiplier : télévision, ordinateur, téléphone portable, tablette, enseigne publicitaire, etc. En un peu plus de 100 ans, les images animées sont sorties de l'obscurité des salles de cinéma pour se disséminer un peu partout dans notre quotidien, allant aujourd'hui jusqu'à prendre de plus en plus de place dans les lieux publics. Elles sont diffusées dans les autobus, les métros, sur les places publiques, mais elles sont aussi dans notre poche, à la portée du moindre désir du bout de nos doigts, quelques pressions de ceux-ci suffisant à faire surgir de l'innombrable banque de l'internet la vidéo que le moment nous incite à audio-visionner.

Ceci étant dit, nous pensons que les problématiques soulevées par la hausse de la quantité et de la circulation des informations audio-visuelles n'ont pas encore été complètement prises en charge aux niveaux théorique et institutionnel. Nous croyons que nous comprenons encore mal le nouvel environnement audio-visuel qui nous entoure et que, conséquemment, nous ne saisissons pas vraiment à quel point celui-ci a une influence considérable sur nous, affectant ainsi significativement notre rapport au monde et aux autres.

On l'a souvent dit : de nos jours, les images et les sons prolifèrent et circulent instantanément d'un point à l'autre du globe. Mais que pouvons-nous en dire de plus? Les théories de la propagande n'expliquent généralement rien. Elles constatent une influence des médias de « communication » (journaux, radio, télévision, etc.), la soulignent en gras, mais elles demeurent dans l'impasse de fournir une forme d'explication cohérente pouvant amener à élaborer des solutions. Il devient primordial d'aborder le problème sous un nouvel angle d'analyse. Il ne s'agirait plus tant de vouloir comprendre comment les images nous influencent que de tenter de saisir comment nous nous individurons de plus en plus par les images animées et les sons, ce qui constitue un changement de paradigme majeur.

Les re-conceptualisations des images animées

Avant d'en arriver là, nous analyserons les propos de plusieurs théoriciens du cinéma quant à leurs conceptions des images animées en général. De plus en plus, il nous semble que ces penseurs se distancent de leurs recherches initiales orientées uniquement vers le cinéma afin de tenter d'arriver à une compréhension plus globale de l'environnement audio-visuel si complexe que nous décrivions précédemment. Qui plus est, nous remarquerons que ces chercheurs sont également de plus en plus sensibles au fait que ce nouveau milieu médiatique a un impact direct sur l'ensemble du développement humain.

Afin de commencer à élaborer cette question, nous partirons des travaux d'Alain Bergala pour ensuite interpeller d'autres théoriciens des images qui nous permettront de mieux comprendre comment notre contexte médiatique modifie considérablement la façon dont nous nous individuons. Nous nous abstiendrons de cantonner notre propos à une analyse exclusive du cinéma, objet théorique qui a été très prisé dans l'histoire des études dédiées aux images animées. Du point de vue de l'enseignement, il est aujourd'hui encore possible de défendre la position voulant que le cinéma soit avant tout un art – tout autant valable que les autres – et que l'on doive donc l'enseigner afin que les plus jeunes puissent aussi développer leur sensibilité et former leur goût via cette forme artistique. Il s'agit d'ailleurs de la posture qu'adopte Bergala dans son *Hypothèse cinéma, petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*. Nous ne souhaitons pas rejeter cette proposition du revers de la main, mais nous mettrons clairement en lumière qu'il faut être en mesure de l'intégrer dans le corps d'une conception plus large des images animées.

Enfin, afin d'aborder cet élargissement conceptuel, nous verrons ce que quelques théoriciens d'abord liés au cinéma proposent maintenant : Michel Chion, André Gaudreault et Philippe Marion. Nous verrons en quoi leurs réflexions respectives permettent déjà d'envisager une conceptualisation plus étendue des images animées en général, et non seulement du cinéma. Par un croisement entre description, nomination et conceptualisation, nous tenterons de mieux saisir toute la puissance d'affection des images animées, en tant qu'elles sont, comme nous le savons, omniprésentes dans nos vies.

L'organologie générale de Bernard Stiegler

Afin d'arriver à nos fins, il nous faudra mettre en avant une base conceptuelle nous permettant de comprendre plus profondément comment s'opère l'individuation. Pour saisir comment un film ou un reportage télévisuel affectent quelqu'un, il faut pouvoir concevoir la dynamique par laquelle ces médias ont une portée sur les êtres. De nos jours, il est clair que l'avènement ininterrompu de nouvelles technologies rebrasse sans cesse les bases sur lesquelles l'individuation se fait. Le néolibéralisme ambiant favorise d'ailleurs grandement la mise en place de ces mutations technologiques rapides qui ne peuvent qu'affecter le processus d'individuation.

Au sujet du processus d'individuation, notre cadre théorique sera grandement tributaire d'un philosophe contemporain qui s'est directement attaqué à la question : Bernard Stiegler. Il faut d'emblée introduire quelques notions minimales afin que le lecteur puisse nous suivre dans l'exposition de notre problématique.

Pour débiter, il faut comprendre dans quel cadre de réflexion Stiegler ancre sa pensée¹. Au fil des années, dans les sillons de Platon, Kant, Marx, Freud, Husserl, Heidegger, Simondon, Leroi-Gourhan, Derrida – pour ne nommer que ceux-là – il a développé ce qu'il désigne comme une « organologie générale », c'est-à-dire qu'il conceptualise « une méthode d'analyse conjointe de l'histoire et du devenir des organes physiologiques, des organes artificiels et des organisations sociales. » (Petit 2013, p. 419) Précisément, cette méthode sous-entend qu'il existe une relation transductive entre les trois types d'« organes » : physiologiques, techniques et sociaux. Il en est ainsi puisque « la variation d'un terme d'un type engage toujours la variation des termes des deux autres types. » (*ibid.*) Stiegler soutient donc qu'il y a une interrelation absolue et nécessaire entre les trois types d'« organes » qui sont loin d'exister en vase clos, tout au contraire. Dans ce cadre conceptuel, « un organe physiologique – y compris le cerveau, siège de l'appareil psychique – n'évolue pas indépendamment des organes techniques et sociaux. » (*ibid.*) Pour donner un exemple, on peut dire que l'avènement du téléviseur, un organe technique, ne peut qu'avoir des répercussions

¹ Nous ne pouvons évidemment pas réexpliquer ici tous les concepts que développe Stiegler, pas plus que nous ne pourrions réexposer de longues démonstrations argumentatives étant parfois nécessaire pour fonder certains de points. Nous suggérons au lecteur de minimalement se référer au « Vocabulaire d'Ars Industrialis » de Victor Petit (2013, p. 369-441).

sur les organes physiologiques et sur les organisations sociales, d'autant plus qu'à partir des années 1970 au Québec, le téléviseur se retrouve dans la plupart des ménages, lui permettant dès lors de devenir un phénomène d'ordre social, puisqu'il touche une grande majorité des membres de la société québécoise.

À partir de cette méthode, Stiegler pense l'individuation, c'est-à-dire qu'il réfléchit à la façon dont un individu se forme. Cette formation demeure toujours inachevée puisque l'individuation est avant tout un processus. Dans une relecture de l'individuation tel que proposée par Simondon, Stiegler soutient que l'« individuation humaine est triple, c'est une individuation à trois brins, car elle est toujours à la fois *psychique* (« je »), *collective* (« nous ») et *technique* (ce milieu qui relie le « je » au « nous », milieu concret et effectif, supporté par des mnémotechniques). » (*ibid.*, p. 404) Le milieu, comme ce déjà-là du monde qui nous précède n'est pas vierge et sans importance quant au processus d'individuation, bien au contraire. Bien avant que nous puissions communiquer avec nos semblables, le passé de l'homme se donne à nous dans ce qui a été retenu dans la matérialité du monde au fil du temps. Ce passé, qui est déjà là, intéresse particulièrement Stiegler puisqu'il constitue pour lui une couche de mémoire, une mémoire proprement humaine qui est pourtant à l'extérieur de l'humain.

En temps et lieu, nous expliquerons plus en profondeur l'importance de la mémoire et de l'attention chez Stiegler. Nous verrons à quel point ces deux notions sont fondamentales dans le processus d'individuation.

La question politique

Si une réflexion sur les images animées pouvait révéler que ce type d'images a une importance majeure dans le monde d'aujourd'hui, il serait dès lors plus qu'un devoir de se demander pourquoi les instances politiques ne réagissent pas. Il faut bien avoir le courage de s'interroger sans détour sur la question suivante : sommes-nous toujours dans un système politique que l'on peut qualifier de démocratique si les instances gouvernementales, quant à la question de l'enseignement, délaissent leur mission de proposer une formation adéquate à l'époque dans laquelle nous vivons? Et que ce désengagement soit délibéré ou non n'est pas tant l'enjeu qui sera ici mis en avant. Que les hommes politiques en soient déjà conscients est

assez patent lorsqu'on observe attentivement l'écart entre les propos de Ségolène Royale en 1999 (Royal 1999, p. 379-381) et les réelles idées politiques mises en avant depuis, autant en France qu'au Québec. Au fil du temps, les gouvernements québécois et français n'ont pas pris en charge l'enseignement des nouvelles technologies et les conséquences du délaissement de cette question sont gravissimes dans la mesure où nous pouvons démontrer que l'enseignement des images animées s'avère aujourd'hui essentiel à la formation citoyenne afin de rendre aptes tout un chacun à comprendre son milieu, à s'exprimer dans celui-ci et à y interagir en connaissance de cause minimale.

Alors que Royal s'exprime ainsi sur la problématique relative aux images : « [d]ans le monde de demain, il serait déplorable de voir s'opposer ceux qui maîtrisent la compréhension et la production de l'image, et ceux qui en subissent l'afflux sans pouvoir en comprendre les enjeux » (*ibid.*, p. 379), l'on est parfaitement en droit de s'interroger sur les démarches réelles mises en place par les gouvernements qui se succèdent. Car s'il est aujourd'hui évident que les machines politiques sont difficiles à faire bouger sur cette question, comme le remarque Bergala (2002, p. 21), il est d'autant plus du devoir des chercheurs qui travaillent sur cette problématique de s'investir dans le but de faire avancer les choses.

Le développement à suivre

En somme, afin de pouvoir arriver jusqu'à ces conclusions, il nous faudra d'abord démontrer que la puissance d'affection des images animées n'est pas que réductible à leur omniprésence. Il faut faire voir que l'environnement audio-visuel actuel a un impact réel sur les individus qui tissent le corps social. Après tout, comment pourraient-ils en être autrement? Comment pourrait-on entièrement s'individuer hors de notre environnement immédiat? Qu'à cela ne tienne, il demeure d'autant plus important d'étayer l'immense importance que l'audio-visuel a aujourd'hui dans le processus d'individuation.

Au premier chapitre, nous remarquerons toutes les faiblesses du projet d'enseignement du cinéma dans les écoles de Bergala qui se restreint beaucoup trop à la valeur artistique du cinéma. Cela nous conduira à nous demander en quoi le terme de cinéma peut encore nous aider à penser largement notre environnement audio-visuel actuel. Nous nous opposerons à considérer le terme de cinéma comme devant être important dans notre démarche. Nous

croyons que c'est d'ailleurs parce qu'on a malheureusement accordé trop d'importance au « cinéma » que les recherches plus globales sur les images animées sont si peu avancées. En convoquant les recherches de Chion, Gaudreault et Marion, nous formerons donc une catégorie d'images que nous appellerons les images-sons synchrono-photo-temporalisées. Cette appellation nous permettra de qualifier une catégorie d'images très répandue et que nous croyons plus importante que les autres. Pour le dire rapidement, il s'agit d'images qui sont accompagnées de sons et qui sont temporalisées. Elles sont également issues du procédé de captation tel qu'il fut mis en place par la photographie. Ces images présentent donc un effet de réel que nous penserons avec Roland Barthes. Enfin, nous qualifierons le montage de ces images-sons en relevant une triple synchronie (matérielle, intramondaine et naturelle) s'appliquant à elles. Nous prendrons finalement le temps de considérer les changements amenés par le numérique dans les modes de production et de communication de cette catégorie d'images.

Au deuxième chapitre, par le biais des recherches de Stiegler, nous démontrerons à quel point les images animées en général influencent la formation de l'attention. Nous verrons que ces images participent, avec d'autres technologies contemporaines, à la formation de l'attention dispersive et qu'une montée trop accentuée de cette forme d'attention peut être grandement nuisible, en tant que l'attention est une métastructure qui chapeaute le flux de conscience. Nous verrons aussi que l'attention joue un rôle majeur en ce qui a trait à la mémoire, plus particulièrement dans l'articulation des rétentions et des protentions.

Ensuite, au troisième chapitre, nous analyserons l'isotopie structurelle entre les images-sons synchrono-photo-temporalisées et le flux de conscience. Cela nous permettra de mieux comprendre comment elles peuvent avoir autant d'effet dans le processus d'individuation. Nous comprendrons dès lors mieux pourquoi, en tant que rétentions tertiaires, elles sont aussi efficaces pour surdéterminer les rétentions secondaires des individus. Nous verrons également que les images-sons synchrono-photo-temporalisées permettent à leurs producteurs un contrôle important, d'autant plus maintenant avec les technologies développées dans le cadre de recherches en études neurocinématiques.

Enfin, l'ensemble de ces points démontrera le rôle majeur que les images-sons synchrono-photo-temporalisées jouent dans nos vies, ce qui nous permettra aussi de

commencer à entrevoir s'il n'y aurait pas moyen d'en amenuiser le côté néfaste. Il ne devrait par la suite plus faire de doute qu'un enseignement des images animées en général, mais avant tout des images-sons synchrono-photo-temporalisées, est nécessaire et suffisamment primordial pour mettre en cause la qualité de la formation scolaire et citoyenne actuellement dispensée par l'État.

Les re-conceptualisations de notre environnement audio-visuel

Afin d'un peu mieux comprendre pourquoi nous valoriserons les recherches de Sitegler quant au rapport que nous entretenons avec les images animées, nous présenterons le modèle d'enseignement proposé par Alain Bergala dans *L'hypothèse cinéma, petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs* afin de démontrer son insuffisance à mettre en perspective toute la complexité de notre nouvel environnement audio-visuel. D'emblée, nous remarquons, simplement par le titre du livre, que Bergala prend pour objet central l'enseignement non pas des images ou des images animées, mais celui du cinéma. Il faut le dire haut et fort : au grand jamais, dans le monde d'aujourd'hui, une approche exclusivement axée sur un enseignement du cinéma² ne pourra être considérée comme valable en soi puisqu'elle ignorerait et discréditerait implicitement toutes les autres utilisations des images animées. Un enseignement du cinéma pour les enfants peut exister et avoir une réelle valeur pédagogique si, et seulement si, il n'ignore pas un enseignement plus large des images et qu'il accepte de se mettre sous son égide. La grande erreur de Bergala, telle que nous la présenterons ici, est qu'il a complètement fait fi de concevoir toute la complexité de l'environnement médiatique dans lequel il pose son modèle. Puisque son parcours est très lié aux études cinématographiques, Bergala, comme plusieurs autres théoriciens de son domaine, ne parvient pas à décentrer le cinéma de son analyse, chose qu'il semble aujourd'hui urgent de faire dans notre contexte médiatique actuel.

Alain Bergala et l'enseignement du cinéma comme art à l'école

D'entrée de jeu, Bergala présente la manière dont il a élaboré son livre. On comprend qu'il a accepté, à la demande de Jack Lang, de « rejoindre un petit groupe de conseillers qui allait mettre en place un projet d'éducation artistique et d'action culturelle dans l'Éducation nationale » de France (2000, p. 9). À l'intérieur de ce groupe, la tâche soumise à Bergala était celle de penser l'enseignement du cinéma dans le cadre d'une « politique d'entrée du cinéma comme art à l'école. » (*ibid.*, p. 17) Il n'est dès lors pas étonnant que Bergala prenne hâtivement position en faveur de l'éducation du cinéma en tant qu'art à l'école, et ce, au détriment d'autres approches qu'il ne prétend cependant pas ignorer. Dès le départ, il a

² En tant que le cinéma se réduit chez Bergala, pour le dire schématiquement, aux « grands films » et aux « grands cinéastes » qui ont fait l'histoire.

consenti à respecter le mandat qu'on lui avait confié et n'a donc pas pris le temps de le remettre en cause, ce qui lui aurait peut-être permis de considérer plus attentivement les conséquences que la hiérarchisation des approches engagée par ce modèle d'enseignement implique. Bergala met lui-même admirablement bien en contexte ce que nous lui reprochons :

Cette hypothèse générale sur l'art à l'école, impulsée par le ministre pour l'ensemble des arts concernés, impliquait de faire un état pédagogique des lieux dans le domaine. En ce qui me concerne, il m'a fallu d'abord revisiter les perspectives dans les rapports, déjà très anciens du cinéma et de la pédagogie. Le cinéma y a longtemps été approché, prioritairement, comme un langage et un vecteur d'idéologie. J'ai moi-même largement contribué à une pédagogie de type langagier, mais toujours avec une extrême méfiance à l'égard des approches visant avant tout, au nom du développement de l'esprit critique, à la fameuse "riposte idéologique", au détriment de la spécificité du cinéma. Depuis plusieurs années, je militais en paroles et en produisant des outils un peu différents, pour l'idée qu'il était temps de renverser les perspectives et de considérer en priorité le cinéma comme art. (*ibid.*, p. 32-33)

Ainsi, Bergala n'a même pas la chance d'envisager qu'une combinaison d'approches théoriques puisse être souhaitable à la mise en place d'une pédagogie du cinéma. Il est forcé de minimiser les approches langagière et idéologique qu'il se défend ensuite assez mal de presque écarter. Les propos de Bergala montrent qu'il est en contradiction avec lui-même puisqu'il place dans l'ombre l'approche langagière du cinéma ayant lui-même participé à son élaboration. Son livre finit par n'être qu'une apologie du cinéma comme art, laissant ainsi apparaître son objectif final soit celui de légitimer le cinéma comme art aux yeux de l'académie, de lui conférer le même statut que les critiques de cinéma ont historiquement tenté de lui donner, celui de 7^e art, permettant ainsi au cinéma de devenir un objet artistique digne d'enseignement.

Afin de mettre plus clairement ces enjeux en lumière, il faut attentivement lire l'extrait suivant :

L'idéal pédagogique bien-pensant étant de former, grâce à un apprentissage critique adéquat, ce que l'on appelait naguère un « téléspectateur actif ». Je n'y ai jamais vraiment cru. Pour deux raisons. La première est le critère de plaisir : le plus étayé des discours ne pourra jamais rien contre le sentiment de l'enfant que cette émission dont un adulte est en train de lui démontrer à quel point elle est critiquable lui a procuré du plaisir. La seconde est celle du rapport de force : il faut être d'une très grande naïveté ou d'une fougue pédagogue débordante

pour croire sérieusement que quelques pauvres heures de cours passées à analyser un dispositif télévisuel qui revient en force tous les soirs à la télévision avec ses atouts de séduction et de consensus, suffiraient à armer pour la vie le jeune téléspectateur d'un esprit critique inoxydable qui ferait, selon la formule consacrée par tous les triomphalismes pédagogiques, « qu'il ne regarderait plus jamais la télévision comme avant », sous-entendu avant la miraculeuse intervention pédagogique. Les choses hélas ne sont pas si simples, et en termes de riposte je ne vois guère que la formation patiente et permanente d'un goût, fondé sur de belles choses, qui puisse avoir quelques chances, même minimales, d'agir comme antidote à la bêtise crasse et à la laideur agressive de la plupart des émissions de télévision qui ne relèvent pas d'un imaginaire cinéma. Il y a une beauté du clip et de la publicité, mais elle doit tout au cinéma. (*ibid.*, p. 54-55)

Avant tout, il faut noter que Bergala semble lui-même à peine croire à la méthode qu'il propose puisqu'il spécifie que la formation du bon goût qu'il prône est la seule « qui puisse avoir quelques chances, même minimales, d'agir comme antidote ». (*ibid.*, p. 55) Il signale ainsi la faiblesse de sa démarche qu'il n'arrive même pas lui-même à trouver adéquate. Nous ne disons pas qu'une solution à cent pour cent satisfaisante puisse facilement se trouver pour résoudre une question aussi vaste, mais le désœuvrement latent de Bergala dénote son manque d'ouverture critique : il « ne voi[t] guère » d'autres avenues qui puissent lui permettre de penser la question.

Cela étant dit, le premier critère que Bergala met en avant, soit celui de la formation d'un goût « fondé sur de belles choses », est largement discutable. Il n'est cependant pas surprenant de voir ce critère du « beau » érigé en dogme dans un contexte où il y a volonté de reconnaissance du cinéma en tant qu'art. En fait, il est difficile de justifier l'enseignement d'un médium – que l'on souhaite a priori considérer comme un art – en se basant sur un critère qui ne serait pas mélioratif. Un art se devrait d'amener une plus-value bénéfique qui permette de s'élever lorsqu'on apprend à l'apprécier convenablement. L'art nous rendrait ainsi meilleurs et c'est en étant meilleur que l'on se distancierait de la « la bêtise crasse et à la laideur agressive ». (*ibid.*) Nous croyons que le problème de cette position est d'être normative et de ne considérer qu'un seul critère – le « beau » – afin de décider de la validité ou non de l'enseignement d'un film. Réduire l'enseignement du cinéma exclusivement à cet aspect, c'est du même coup court-circuiter la pluralité des fonctions de l'art en reconduisant quelque chose de l'ordre de la vieille distinction entre art bourgeois et art populaire.

En effet, ce que Bergala propose est de l'ordre d'un enseignement du cinéma qui délaierait un immense pan des possibilités du médium, que l'on pense à sa fonction de divertissement ou à son potentiel de subversion politique. En bref, Bergala dit qu'il faudrait entièrement occulter de l'enseignement la grande majorité des images animées puisque celles-ci ne sont pas en mesure d'atteindre au « beau ». Seules les grandes œuvres cinématographiques pourraient y aspirer. Encore pire : Bergala pense qu'une tactique de l'évitement est la meilleure façon de contrer la toxicité du reste des images animées. Il ne faudrait pas parler d'elles, ne pas leur donner de visibilité, en laissant toute la place au grand cinéma. (*ibid.*, p. 56) En définitive, nous ne pouvons pas suivre Bergala dans une avenue aussi restreinte qui ne concerne qu'un seul angle d'approche et qu'une parcelle des images animées, et ce, parce que notre environnement médiatique contemporain met en scène des images animées dans de multiples autres occurrences qu'au cinéma. En somme, la proposition d'ensemble de Bergala nous apparaît comme beaucoup trop restreinte quant à ce que nous tentons ici de conceptualiser. Son approche l'amène à sacraliser le cinéma en tant qu'objet artistique, le conduisant du même coup à déprécier toutes les autres manifestations des images animées.

Le « cinéma », qu'en reste-t-il?

Il serait d'ailleurs temps de se pencher plus en avant sur la notion de « cinéma » afin d'évaluer la pertinence que celle-ci peut avoir – ou non – dans le cadre de la présente réflexion. Dans la filiation de l'analyse que nous avons faite des travaux de Bergala, nous verrons que cette notion n'est pas apte à rendre compte de l'ensemble des manifestations des images animées dans notre environnement médiatique contemporain. Nous verrons que des théoriciens comme Gaudreault et Marion ne parviennent pas entièrement à prendre une distance critique quant au langage historique lié aux études cinématographiques. Lorsqu'ils pensent les images animées, ils réfléchissent à elles à partir de leur langage disciplinaire, tout en arrivant cependant à amorcer une solide réflexion sur les nouvelles déclinaisons des images animées passant par les nouveaux dispositifs de diffusions et leur nouveau format d'encodage numérique.

Comme point de départ, nous proposons de relever les difficultés que pose un syntagme comme « images cinématographiques ». En effet, doit-on considérer que les images

d'un film, que l'on aurait pu voir en salle, mais que l'on décide de regarder sur son ordinateur, sa télévision ou son téléphone, sont tout de même des « images cinématographiques »? Et pour les films qui ne passent même plus par les salles de cinéma et qui sortent directement en vidéo sur demande (VSD), doit-on aussi parler d'images cinématographiques ou non? En définitive, ces interrogations reposent directement la fameuse question du « qu'est-ce que le cinéma? ». Nous prendrons le temps de nous positionner dans ce débat qui est toujours d'actualité. D'emblée, il faut dire que ce ne sera que pour mieux récuser l'utilisation du terme cinéma, puisque celui-ci ne peut pas être mis à l'avant-plan dans le cadre d'une compréhension élargie de notre environnement médiatique contemporaine.

Alors que le numérique faisait son entrée dans le monde du cinéma, changeant ainsi ses outils de production et de diffusion, les frontières que l'on croyait solides entre les médias s'effritaient tout doucement, au point de ramener à l'avant-scène la question fondamentale du « qu'est-ce que le cinéma? ». Un vaste spectre de réflexions incompatibles s'est mis en place et on peine maintenant à y voir clair. D'un côté, il y a ceux qui défendent que ce qui doit être appelé cinéma se limite à ce qui est diffusé dans les salles de cinéma et, de l'autre, ceux qui mettent plutôt en avant qu'une dissémination généralisée du cinéma s'est opérée, soutenant ainsi que toutes les images animées sont du cinéma. D'un côté, le cinéma serait intimement lié à l'expérience de la salle de cinéma, comme le pense entre autres Raymond Bellour dans *La querelle des dispositifs* (2012, p. 14). De l'autre, le cinéma serait le médium comme le croit Philippe Dubois (2009, p. 7). À ce sujet, le livre d'André Gaudreault et de Philippe Marion, *La fin du cinéma? : un média en crise à l'ère du numérique* (2013), résume assez bien le débat en cours. Ces deux derniers auteurs ajoutent d'ailleurs un troisième camp : celui de ceux qui croient que le cinéma est mort ou que sa mort est toute proche. Peter Greenaway serait un des tenants de cette position, puisqu'il a soutenu que l'arrivée de la télécommande de salon était l'élément déclencheur de la mort du cinéma. (2013, p. 38) Selon lui, il en serait ainsi puisque la télécommande aurait alors annoncé la venue d'une interactivité plus développée qui devait finir par rendre le cinéma vétuste.

Ce court sommaire des positions défendues montre qu'il y a une volonté générale de conserver et de défendre, consciemment ou non, la notion de « cinéma ». Même en annonçant la mort du cinéma, comme Greenaway l'a fait, on ne fait que réaffirmer et problématiser son

existence historique. Nous nous opposons farouchement à ce conservatisme terminologique, pensant même que la notion de cinéma a malencontreusement davantage nui que servi à la bonne compréhension des images animées telles qu'elles se manifestent dans leur pluralité de formes différentes de nos jours. Son grand tort aurait été – et serait encore, d'autant plus aujourd'hui – de détourner l'attention de ce que sont et peuvent les images animées de façon globale dans leurs multiples régimes d'apparition. Nous souhaitons reprocher à l'ensemble de ces trois propositions analytiques de faire de leur centre d'analyse la notion de « cinéma », et ce, au détriment de bien vouloir effectuer un réel travail de réflexion sur les images animées en général. C'est comme si le terme « cinéma » était un objet sacré qu'on ne devait absolument pas perdre sous peine de ne plus rien avoir à analyser. Et pour cause, avec l'arrivée du numérique, le terme « cinéma » a indéniablement perdu de sa force évocatrice puisqu'on peine maintenant à lui associer d'un commun accord un objet.

Il faut bien comprendre que la sacralisation du cinéma ne date pas d'hier et qu'elle est propre à un développement historique des images animées. Nous tenterons ici de comprendre quelques-uns des facteurs qui ont permis de bâtir une « aura » à la notion de cinéma, justifiant ainsi, il nous semble, ce désir tant ardent de coller au terme « cinéma ». D'abord, le lieu que l'on identifie spécifiquement comme un « cinéma » est très typé : il s'agit d'un lieu normalement commercial, fait d'une ou de plusieurs grandes salles, dans lesquelles on retrouve un système de son de qualité, un écran géant et une cabine pourvue des équipements nécessaires à la projection. La grandiloquence du lieu n'est pas sans rappeler celle d'une église. D'ailleurs, aller à l'église, c'est aussi faire une expérience commune et assister à une mise en scène, tout comme au cinéma. En ce sens, lorsque Gaudreault et Marion parlent de l'expérience de la salle, ils remarquent que « la projection sur grand écran n'est plus désormais qu'une *modalité* de consommation des images parmi d'autres, dont l'*aura* est encore peut-être la plus grande, mais une modalité tout de même. » (*ibid.*, p. 18) Ici, l'utilisation du terme à consonance religieuse *aura*, pour qualifier le mode de projection de la salle de cinéma, dénote tout le privilège que l'on associe à ce mode de diffusion des images animées. On ne parle évidemment pas du cinéma en ces termes tous les jours et il n'est pas ici question de défendre cette position. Il est cependant important de comprendre qu'avant l'arrivée de la télévision, les images animées étaient exclusivement projetées dans les salles de cinéma, bien souvent d'une

beauté majestueuse, particulièrement lorsque l'on pense aux grandes salles du début du XXe siècle.

On peut cependant se douter que l'idée de considérer le cinéma comme quelque chose de grandiose, au point de le sacraliser, ne repose pas seulement sur la valeur exceptionnelle que l'on accorde à l'expérience de la salle. En effet, historiquement, la renommée du cinéma vient aussi de la grandeur des sujets traités et plus directement de la valeur « artistique » des films présentés. On parle d'ailleurs de « grands cinéastes » pour qualifier ceux qui ont su inventer des formes³. Cette conception ouvre une quatrième voie à la notion de cinéma : il serait le versant artistique des images animées. Bien que cette avenue nous semble plus fertile, elle vient avec sa part de problèmes comme nous le verrons sous peu. Cette valeur artistique que l'on relève ici remonte d'ailleurs au tout début du cinéma. Gaudreault et Marion note que « [l]e cinéma a été à l'origine d'une nouvelle conception des arts performatifs, qui constituaient le prolongement de différents genres d'attractions populaires préexistants, tout en provoquant une rupture avec ceux-ci. » (*ibid.*, p. 22) Le cinéma s'inscrivait ainsi dans une filiation artistique et cet aspect qui l'a toujours suivi participe à cette aura du cinéma qui ne serait dès lors pas qu'un simple média, mais avant tout une forme d'art.

À cet effet, Gaudreault et Marion, à la fin de leur introduction, posent deux questions auxquelles nous souhaiterions répondre : « Le cinéma n'est-il pas le champ par excellence de l'image mouvante? N'est-il pas, en quelque sorte, le modèle des hypermédiats et de la culture médiatique contemporaine? » (*ibid.*) En continuation avec ce que nous disions, nous répondons volontiers oui à la première et non à la deuxième. D'une part, de dire que le cinéma est « le champ par excellence de l'image mouvante » est emphatique, mais on peut accepter la validité de cet énoncé si l'on considère le cinéma comme étant aux images animées ce que la littérature est au langage écrit. Ainsi, nous comprendrions l'utilisation du terme excellence comme renvoyant à une catégorisation des images animées qui soutiendrait que ce qui est du cinéma est composé d'images animées relevant d'une forme de créativité qu'on ne retrouve pas partout. Pour en revenir à l'analogie littéraire, le cinéma serait l'« excellence » des images animées comme la littérature est l'« excellence » du langage écrit.

³ La création au niveau des images animées peut être multiple. Nous parlons ici de formes afin de justement être dans une considération très large de la création : on peut inventer de procédés formels, mais aussi renouveler un genre filmique, etc.

Afin d'illustrer par la négative, prenons par exemple un bulletin de nouvelles télévisé. Celui-ci n'aurait rien à voir avec le cinéma puisque la pratique veut que l'information soit toujours plus ou moins formatée de la même façon dans ce type d'émission. À proprement parler, un bulletin de nouvelles n'a pas de visée créative et artistique. On peut bien lire tous les textes que l'on veut en y cherchant une valeur littéraire, tout comme toutes les images animées peuvent être analysées en fonction d'y voir du cinématographique, il est clair que tous les textes et les images animées n'ont pas vocation à être littérature ou cinéma. D'où la réponse négative que nous donnerions à la deuxième question de Gaudreault et Marion. Si l'on souhaite considérer l'artistique du cinéma comme étant son essence, cessons au moins de faire du « cinéma » le « modèle » de toutes les images animées puisque celles-ci n'ont pas toutes une vocation artistique.

Voilà pourquoi nous croyons aussi cette voie de conceptualisation du cinéma comme étant problématique. Le terme de cinéma nous ramène à une conception artistique aux délimitations incertaines dont nous tentions justement de nous échapper en tournant le dos à Bergala. Toutes ces différentes conceptualisations de ce qu'est le cinéma mettent assez bien en perspective à quel point les frontières sont floues et que la notion de cinéma relève plus d'un objet conceptuel que d'un objet réel. Gaudreault et Marion ont d'ailleurs eux-mêmes mis en avant que la notion de cinéma était avant tout une construction théorique dont on remarque de plus en plus les imperfections. On le dénote assez bien dans l'extrait qui suit :

L'ébranlement des assises du cinéma s'accompagne de nombreuses interrogations sur l'identité du média lui-même, dans la mesure où ses frontières avec les autres médias, qui étaient pourtant jusqu'à tout récemment perçues comme stables et faciles à délimiter (ce qui, en réalité, était loin d'être le cas), tendent désormais à s'estomper et à laisser apparaître de plus en plus manifestement leur véritable nature, soit celle d'une pure construction théorique et culturelle (ce qu'elles ont toujours été, mais ça, c'est une autre histoire). (*ibid.*, p. 20)

Ils poursuivent plus loin en disant que l'« [o]n peut d'ailleurs se demander de quand date ce brouillage des frontières et s'il n'a pas toujours existé (c'est probablement le cas) sans qu'on s'en rende trop compte. » (*ibid.*, p. 21) Nous répondrons bien sûr dans l'affirmative à ce questionnement. En définitive, nous considérons la notion de « cinéma » comme relevant d'une première appréhension historique des images animées, appréhension qui a été fortement

teintée par le dispositif de la salle de cinéma, d'une part, et par la mise en relief de la portion artistique du médium, d'autre part. C'est d'ailleurs pourquoi la proposition de Dubois de considérer le cinéma comme relevant de l'ensemble des images animées est loin de faire l'unanimité. S'il faut chercher à nous ranger dans une des catégories des penseurs qui s'interrogent sur « qu'est-ce que le cinéma? », il faudrait peut-être voir à en créer une cinquième. La position que nous défendons nous rapproche de ce que l'on pourrait appeler, un peu par provocation, un agnosticisme du « qu'est-ce que le cinéma? », c'est-à-dire que nous croyons impossible d'arriver à un consensus général sur cette question, rendant donc celle-ci insoluble en pratique. Nous constatons néanmoins que c'est une mauvaise question à poser aux images animées, surtout de nos jours, comme le montrent les derniers propos de Gaudreault et Marion. Le cinéma n'a jamais été qu'une construction conceptuelle dont on réalise aujourd'hui toutes les limites et les imperfections. Jacques Aumont constatait d'ailleurs lui aussi tout le relativisme et l'arbitraire qu'il y a aujourd'hui à vouloir poser une définition du cinéma. (2012, p. 74)

En fait, il n'est pas question d'accorder aux images animées que l'on dirait appartenir au « cinéma » un quelconque privilège sur les autres. Nous remarquons toute la difficulté qu'ont plusieurs théoriciens du cinéma à se distancer de la question du cinéma afin d'englober plus largement toutes les manifestations des images animées. Le terme cinéma, en tant que construction théorique, dont on arrive de moins en moins à poser une définition stable, n'aide en rien à notre réflexion qui souhaite englober l'ensemble des images animées. Nous souhaitons tenir une réflexion capable d'apporter une compréhension élargie des images animées et de leur implication au sein du corps social. Oui, les images prolifèrent, mais c'est aussi par leur prégnance et la facilité que nous avons à les retenir qu'elles auraient autant d'importance dans le processus d'individuation. Il y a toute une maîtrise de l'écoulement du flot des images animées qu'il faut essayer de mettre en place et de comprendre. Celle-ci devrait permettre à un étudiant qui vient de regarder un extrait de 30 secondes d'images animées de pouvoir le décortiquer en détail. Il y a une nécessité à pouvoir lire les images animées, d'une façon minimale, au fil de leur écoulement. Nous délaissions donc la notion de cinéma afin d'amorcer une réflexion ontologique sur les images animées. Nous proposerons

de remettre en place une terminologie qui permette de mieux penser les problématiques actuelles.

Insuffisances et problématiques de la terminologie actuelle

Comme nous l'avons vu, les théoriciens, armés d'un langage spécifiquement développé pour le « cinéma » – langage qui a plutôt mal suivi l'évolution médiatique et l'émergence de nouveaux dispositifs de diffusion des « images animées » – ont bien souvent de la difficulté à nommer adéquatement leur objet lorsqu'ils parlent des images du cinéma ou de la télévision. Ils sont aux prises avec des termes qui ont mal vieilli et qui renvoient à des réalités conceptuelles ne correspondant plus à l'état actuel de la base matérielle servant de support aux images animées. Que l'on dise « image en mouvement », « image animée », ou encore que l'on parle d'« audiovisuel », on sent rapidement les limites historiques et conceptuelles de ces syntagmes. En fait, ceux-ci peinent maintenant à bien nommer leurs objets ou encore à souligner l'essence de ce que sont fondamentalement les images qu'ils sont censés définir.

Nous croyons qu'il est peu à propos d'entrer dans la conceptualisation de nouveaux termes pour définir les images numériques sans d'abord réinterroger et remettre en question la terminologie générale actuellement employée dans les études cinématographiques. Il faut d'abord repenser les images dites « animées » afin de mettre en avant une terminologie explicite qui pointe plus précisément et spécifiquement vers ce que nous croyons être leur essence première. L'exercice se fera dans une perspective historique mettant en évidence les mutations techniques qui ont accompagné l'émergence de ces nouvelles images.

Nous commencerons en relevant l'emploi relativement discutable que Gaudreault et Marion font du syntagme « image filmique » à la fin de leur plus récent livre. Cela ne remet nullement en cause l'excellent travail conceptuel de l'ouvrage qui synthétise avec brio, comme nous le disions plus tôt, l'ensemble des problématiques inhérentes au « cinéma » à l'ère du numérique. Vers la fin de leur ouvrage, les deux auteurs décrivent leur concept d'« animage » en disant qu'il s'agit d'un « type d'image filmique qui est issu du potentiel expressif du numérique *et* qui cristallise le rayonnement actuel d'une série culturelle jadis négligée par le cinéma-institution : l'animation. » (2013, p. 256) La question que nous ne pouvons nous empêcher de poser ici est la suivante : à quoi renvoie donc le syntagme « image filmique »?

En effet, si l'on considère que « filmique » renvoie dans ce contexte énonciatif au médium sur lequel l'image est diffusée (ou produite?) – la pellicule (le film) – en quoi une image numérique est-elle encore filmique? Filmique renverrait-il ici plutôt à l'idée de « provenant d'un film », ce qui impliquerait que les animages se retrouvent uniquement dans des films et donc jamais dans une série télévisée, par exemple? On voit l'absurdité des hypothèses avancées ici. La réponse ne s'y trouve évidemment pas, mais le problème demeure : ces questions se posent légitimement, surtout pour ceux qui ne sont pas bien au fait de l'histoire des évolutions techniques liées au « cinéma ». Dans ce cas précis, il semble que Gaudreault et Marion utilisent « image filmique » d'une façon générale, sans trop réfléchir, tout comme on le fait fréquemment en utilisant « image animée » ou « image en mouvement ». Tous ces syntagmes sont galvaudés et nous tenterons, à mesure que nous proposerons une nouvelle terminologie, de cesser de les employer.

Le problème est que l'évolution des technologies rend problématiques des syntagmes comme « image filmique ». Premièrement, dans ce cas-ci, parce qu'on a commencé il y a bien longtemps à produire des images sur d'autres supports que de la pellicule. On ne produit maintenant plus, ou à peu près plus, d'images sur film. Deuxièmement, parce qu'« image filmique » renvoie sinon à la distinction sous-entendue entre des images d'un film et d'autres images, que l'on retrouverait ailleurs, dans une publicité télévisuelle par exemple. En fait, le syntagme « image filmique » fait nécessairement l'impasse sur l'histoire qui l'a suivi et l'on est supposé comprendre qu'il désigne, dans le contexte où Gaudreault et Marion l'utilisent, pas plus et pas moins qu'« image en mouvement ». Bref, le terme « filmique » marquerait ici, comme c'était le cas il y a bien longtemps, la différence entre les « images en mouvement » et les « images traditionnelles » (peinture, photographique, etc). C'est comme si « image filmique » voulait réellement dire « image filmée », c'est-à-dire une image qui a été filmée⁴. Bref, il est difficile de ne pas trouver que les utilisations faites d'un syntagme comme « image filmique » sont maintenant quelque peu décalées, particulièrement dans le cas de la phrase de Gaudreault et Marion précédemment évoquée, puisque l'animage n'a rien à voir avec le matériel « film » (la pellicule) ou avec l'objet « film » (un court ou long métrage). Tout au

⁴ Et nous pourrions ici repartir les contradictions : est-ce que les animages sont nécessairement des images qui ont été filmées? L'exemple donné par Gaudreault et Marion de la *performance capture* ne semble pas correspondre à une image que l'on pourrait dire « filmées ». (*ibid.*, p. 225-229)

contraire, la phrase de Gaudreault et Marion souligne l'importance fondamentale du numérique dans la production des animages.

D'une part, les syntagmes d'« image cinématographique » et d'« image télévisuelle » sont tout autant problématiques puisqu'ils peuvent sous-entendre que la spécificité du dispositif de diffusion (salle de cinéma ou télévision) déterminerait la valeur de l'image diffusée. Est-ce que l'on regarde toujours une image télévisuelle si l'on est muni à la maison d'un projecteur qui projette les images d'une chaîne télévisuelle? Et si dans une salle de cinéma, on regarde la rediffusion en direct d'un opéra, est-on devant ce que l'on devrait appeler des images cinématographiques? D'autre part, si l'on considère plutôt que, peu importe le dispositif de diffusion, il y aurait une spécificité du cinématographique et du télévisuel que l'on serait donc à même de retrouver dans les images, on revient alors à la problématique précédemment soulevée : il faudrait pouvoir décrire précisément ce qui fait la spécificité du cinématographique et du télévisuel afin d'en arriver à des propositions indiscutables sur le sujet, sous peine de rester toujours dans un flou langagier. Un terme comme « audiovisuel », pris seul comme substantif, est tout autant problématique : est-ce que l'on est devant de l'audiovisuel lorsque l'on regarde, dans un musée, une peinture accompagnée d'une piste musicale? En quoi est-ce que le terme audiovisuel, sinon parce qu'historiquement désigné ainsi, sous-entend-il le fait que les images devraient être animées/en mouvement?

Toutes ces réflexions mènent à penser qu'un renouvellement de la terminologie pourrait réduire les confusions langagières et grandement faciliter une conceptualisation plus large des « images animées ». Nous soutenons ici qu'une nouvelle terminologie devrait faciliter la compréhension de l'expérience que nous faisons des images animées aujourd'hui. Leur omniprésence est patente, mais il faut arriver à les décrire et les nommer adéquatement afin de pouvoir mieux appréhender la puissance d'affection qu'elles ont. Une meilleure conceptualisation de ce qu'elles sont permettra d'ouvrir à une analyse plus profonde des rôles qu'elles jouent dans notre processus de subjectivation.

Les flux : temporalité des images et de la conscience

Nous commencerons donc ici à explorer plus en détail la pensée de l'auteur qui nous semble le plus pertinent quant à ces questions : Bernard Stiegler. Ne provenant pas des études cinématographiques, ce dernier à l'avantage de ne pas devoir porter le poids de la tradition théorique de ce domaine d'étude. Il s'est plutôt intéressé dès ses débuts au processus d'individuation par le biais de la philosophie, entre autres par le biais des travaux de Gilbert Simondon. Son approche nous apparaît donc fertile si nous désirons saisir adéquatement quels sont les rapports qui se créent entre les individus et notre nouvel environnement audio-visuel en ce début de 21^e siècle.

Dans les sillons de Stiegler, nous souhaitons donc proposer un renversement majeur quant à la conceptualisation des images dites « en mouvement » ou « animées ». En fait, nous affirmons que ces appellations ont participé à occulter ce qui ferait plus précisément la spécificité de ce type d'images. D'être en mouvement, de bouger, d'être animé, etc. ne sont que des caractéristiques secondaires et non nécessaires aux images du « cinéma » et de ses dérivés. Un film pourrait très bien visuellement présenter la reproduction d'une photographie pour l'entièreté de sa durée, peu importe si on lui ajoute de la musique, du son et/ou des voix, il n'en serait pas moins un film en soi, sans jamais que l'on puisse dire que ses images sont animées.

Le fait qu'il y ait presque toujours du mouvement dans ce type d'images vient du principe qu'elles sont avant tout temporalisées, c'est-à-dire qu'elles s'écoulent dans le temps grâce à des dispositifs qui en permettent la diffusion. En ce sens, comme le remarque Stiegler, les images du « cinéma » sont des objets temporels, tout comme la musique, chose qu'avait théorisée Husserl dans ses *Recherches logiques* (Stiegler 2001, p. 33). Comme leur nom l'indique, les objets temporels sont temporalisés, c'est-à-dire qu'ils ont une durée et que ce n'est que dans le temps de leur écoulement qu'ils se présentent. Voilà qui contraste déjà avec les notions d'« en mouvement » et d'« animé » qui, en soi, comprennent l'idée de temporalisation sans explicitement l'afficher. Quelque chose qui bouge le fait dans le temps : un mouvement ne peut pas avoir une durée égale à zéro seconde. Comme nous le verrons, énoncer que les images sont animées ou qu'elles sont temporalisées n'a pas la même signification. Le renversement proposé est significatif et rapproche la terminologie des réels

fondements de ce type d'images : elles sont, avant d'être secondairement animées, fondamentalement temporalisées.

L'autre intérêt à prioriser l'aspect temporel de ce type d'images est de rendre évident le parallèle entre l'écoulement des flux de conscience et celui des images. « Un film, comme une mélodie, est essentiellement un flux : il se constitue dans son unité comme écoulement. Cet objet temporel, en tant que flux, *coïncide* avec le flux de la conscience dont il est l'objet – la conscience du spectateur » (*ibid.*). En effet, la conscience est condamnée à être un flux et donc à sans cesse être dans la temporalité. Contrairement aux autres objets, les objets temporels sont les seuls à épouser la structure temporelle de la conscience. À l'inverse de l'écriture, de laquelle on peut décrocher absolument à tout moment, volontairement ou non, les flux d'images ne permettent pas si facilement de prendre du recul à leur égard puisqu'ils posent leur écoulement en phase avec celle de la conscience. Au mieux, lorsque c'est faisable, on a la possibilité d'arrêter, de revenir en arrière ou d'y aller d'une lecture image par image. Mais il faut se rendre à l'évidence que cette avenue n'est pas toujours envisageable et que même si elle l'est, on ne l'emprunte que trop peu souvent. Nous ne disons évidemment pas que les flux d'images ne permettent aucun recul lors de leur visionnement et qu'ils asservissent entièrement la conscience, ce qui serait quelque peu ridicule. Toute l'idée est cependant de rendre compte de chacune des particularités qui permettent à ce médium d'avoir la capacité à affecter qu'on lui connaisse.

Images temporalisées, flux d'images et flux visuels

Suite à ces réflexions, nous parlerons dorénavant d'images temporalisées, de flux d'images, et de flux visuels. Il y aurait beaucoup à dire ici sur ces appellations, car l'une semble refuser qu'une image puisse être en elle-même temporelle (flux d'images) alors que l'autre pose l'image comme pouvant l'être (image temporalisée). D'un côté, l'on parlerait d'un type d'images (image temporalisée) alors que de l'autre on parlerait d'un mode de présentation d'images (flux d'images). On prendra donc ici quelques instants afin d'établir les bases conceptuelles qui permettent de conserver les trois syntagmes et d'en expliquer les connotations.

Il est à noter que le syntagme d'« image temporalisée » a été relativement peu utilisé dans la littérature des études cinématographiques. Jacques Aumont l'a employé dans *L'image* et il en parlait de la façon suivante :

L'image temporalisée, celle qui inclut le temps dans son existence même, se présente sous plusieurs espèces. Elle peut être dessinée (*flip book*); photographiée (cinéma), selon un procédé soit argentique (en voie de disparition mais encore utilisé) soit numérique; vidéographiée; produite par infographie; et elle peut relever de plusieurs de ces modes de production, comme le dessin animé (dessiné ou infographié puis photographié).

Il existe de nombreuses différences techniques entre les modes d'enregistrement et de restitution de ces images. (2011, p. 120)

On constate que, pour Aumont, l'image temporalisée est une expression qui demeure d'ordre général, comme celle d'« image animée », d'« image en mouvement » ou d'« image filmique ». Cependant, comme il le souligne, elle met en avant la notion de temporalité. C'est en ce sens général, mais mettant spécifiquement à l'avant-plan la notion de temporalité, que nous préférons donc employer « image temporalisée », quitte à constamment le répéter.

D'un point de vue plus analytique, il est cohérent de parler d'un flux d'images si l'on considère qu'une image temporalisée se forme de l'enchaînement d'images statiques séparées, chose que la projection pellicule rend manifeste par la présentation de 24 images statiques par seconde. Le syntagme flux d'images sous-entend donc la multiplicité d'images statiques formant une image temporalisée. On souhaite ainsi, par cette appellation, conserver la possibilité de concevoir une décomposition d'une image temporalisée en éléments distincts et analysables.

Enfin, le vocable de flux visuel engage une approche plus phénoménologique des images temporalisées. Pour être plus juste, il faudrait d'abord spécifier qu'un flux visuel, en tant qu'image temporalisée, est un flux secondaire au flux visuel primaire. Pour le dire autrement : si l'on parle de flux visuel, c'est que l'humain a cette capacité perceptive à voir et qu'il est ainsi exposé au flux visuel du monde qui se trouve au-devant de ses yeux, flux visuel que l'on dit primaire. Il est ainsi possible que dans ce flux visuel primaire apparaisse des flux

visuels secondaires⁵. Pour donner un exemple, la télévision, une fois allumée, dispense des flux visuels secondaires qui sont perçus dans le flux visuel primaire d'une personne qui la regarde. Il y aurait beaucoup à dire sur ce que nous conceptualisons comme flux visuel secondaire. En fait, nous ne cesserons d'y revenir et de développer sur le sujet puisque c'est précisément ce point qu'il faudra le plus développer et comprendre : comment est-ce que les flux visuels secondaires travaillent le flux de conscience?

L'images-sons : l'inséparabilité de l'image et du son

Nous entendons ici grandement nous opposer aux méthodes d'analyse qui ne prennent pas en considération l'image *et* le son, ensemble, d'un bloc. Par souci de ne pas rendre inutilement lourd le chapitre qui précède, nous avons volontairement, comme il est généralement d'usage, ignoré l'existence du son accompagnant les images temporalisées. Par contre, si l'on veut vraiment penser notre environnement médiatique et son contenu audiovisuel tels qu'ils nous apparaissent aujourd'hui, on devra avant tout se pencher sur les *images-sons temporalisées* puisque tel est l'objet temporel réel auquel on se voit constamment exposé.

En effet, comme n'a cessé de le répéter Michel Chion, on audio-visionne la télévision ou un film; on ne fait jamais ce que l'on dit en France (regarder un film) ou ce que l'on dit au Québec (écouter un film), mais les deux à la fois : on audio-visionne un film. « [L]es films, la télévision et les médias audio-visuels en général ne s'adressent pas seulement à l'œil. Ils suscitent chez leur spectateur – leur "audio-spectateur" – une attitude perceptive spécifique, que nous proposons, dans cet ouvrage, d'appeler l'*audio-vision*. » (Chion 2014, p. 5) Ces propos de Chion sont fort pertinents pour deux raisons. Premièrement, ils mettent bien en évidence que les deux sens sont convoqués en même temps et que la perception des sens n'est pas décomposable dans l'absolu. On ne peut pas dire que ce que l'on audio-visionne est d'une part le son et d'autre part le visuel. C'est à la fois le son et l'image qui sont présentés, en même temps, et ce, dans une relation de codépendance absolue.

Deuxièmement, Chion établit que l'acte d'audio-visionnement relève d'une « attitude perceptive spécifique » (*ibid.*). Exprimée de la sorte, cette proposition sous-entend donc que l'audio-vision met en jeu une forme de sollicitation perceptive unique et qu'elle amène alors à

⁵ Il faut aussi souligner que le rêve pourrait aussi être considéré comme étant une forme de flux visuel secondaire, en tant qu'il apparaît aussi au flux de la conscience, cette fois dans les phases de sommeil.

une réception sensorielle particulière qui ne serait pas celle de la vie intramondaine habituelle. Ainsi, on n'aurait pas la même approche perceptive lorsqu'on se retrouve devant un flux d'images-sons que lorsqu'on mène tout bonnement sa vie le reste du temps. Il y aurait quelque chose de l'ordre d'une simplification de l'appareil perceptuel, au sens où un audio-visionneur sait que le flux audio-visuel ne peut que stimuler sa vue et son ouïe. Bien que les autres sens demeurent évidemment actifs lorsqu'on audio-visionne quelque chose, on sait, sans vraiment avoir à y porter attention, qu'ils ne seront pas convoqués par le flux audio-visuel que l'on perçoit. Ainsi, comme l'acte d'audio-visionnement des flux audio-visuels secondaires relève d'une attitude perceptive particulière et simplifiée (ce qui ne laisse pas du tout entendre qu'elle n'est pas complexe à comprendre et à analyser), qui n'équivaut pas à celle régulière de la vie intramondaine, il est dès lors plus évident qu'elle doit avoir des influences spécifiques sur la façon dont nous nous individuons.

La réflexion de Chion sur l'audio-vision laisse aussi envisager une autre difficulté à aborder les flux d'images-sons. La complexité analytique inhérente à la considération simultanée, et ce, en tout temps, des aspects audio *et* visuel, est abordée par Chion. Il remarque que :

Le cinéma parlant ne consiste pas en des codes, mais en des effets. L'effet, c'est quand il n'y a pas de signifiant localisé. Le plan de cinéma, le changement d'axe visuel sont des signifiants localisés, et à ce titre ont pu être les éléments de ce qui ressemble à un langage. La plupart des effets audiovisiogènes ne sont, eux, pas localisés. (2003, p.187)

Il n'y aurait donc pas, à proprement parler, de langage des images-sons temporalisées, nonobstant le fait que Chion n'est pas aussi radical dans sa proposition puisqu'il dit que « la plupart » ne sont pas assignables, sous-entendant ainsi que certains le sont. Il y aurait tout un travail à faire pour identifier ceux qui le sont, mais on peut d'emblée penser que la liste pourrait être courte comparativement à l'infinité des possibles envisageables. Chion a d'ailleurs commencé une classification de ce qu'il nomme les effets audio-visiogènes, c'est-à-dire des « effets créés par des associations de sons et d'images » (2012, p. 12).

Somme toute, la prise en considération de l'acte spécifique d'audio-visionnement permet de poser qu'on ne peut pas considérer le milieu audio-visuel d'aujourd'hui comme étant strictement composé d'images temporalisées qui formeraient un langage clair et

facilement décodable. Comme les recherches de Chion le laissent entendre, il y aurait d'abord toute une acquisition à faire d'un langage technique qui favoriserait à tout le moins la description des flux d'images-sons. C'est d'ailleurs tout à son honneur d'avoir réussi à concevoir en 30 ans un vocabulaire aussi élaboré et cohérent que celui qu'il propose. Une chose est sûre, notre compréhension de notre environnement médiatique actuel se doit de prendre acte de la complexité de l'audio-vision, ce qui implique une compréhension des mécanismes de composition des images et des sons, ensemble. En ce sens, Derrida avait raison lorsqu'il disait qu'il faut avant tout « apprendre à discerner, à composer, à coller, à monter » (1996, p. 70).

Les trois synchronies des images-sons

Reprenant ici un peu la proposition de Chion quant au « synchrono-cinémagraphe audio-logo-visuel », nous souhaitons caractériser les images-sons temporalisées qui sont généralement rencontrées dans les divers médias. Nous entrons donc dans une phase analytique et moins ontologique, au sens où les caractéristiques dont il sera maintenant question ne concernent pas toutes les images-sons temporalisées. Nous gardons cependant toujours le même objectif : celui de comprendre en quoi les flux d'images-sons sont particuliers et comment ils peuvent donc avoir autant d'influence sur notre processus d'individuation.

Chion définissait le « synchrono-cinémagraphe audio-logo-visuel » de la façon suivante :

[e]xpression descriptive proposée pour nommer le nouveau cinéma qui est apparu à la fin des années 20 et qui s'est généralisé ensuite sous le nom de "cinéma parlant" : un cinéma où le son et l'image en mouvement ("cinéma"), ainsi que le langage dont ils sont très fréquemment les véhicules ("logo") sont inscrits sur des supports ("graphe") synchronisés entre eux ("synchrono") à une vitesse temporelle stabilisée (chrono-graphie). (2012, p. 4)

Dans cette expression que nous ne souhaitons pas reprendre comme tel, nous conservons principalement l'idée de synchronie. Nous voulons mettre en avant que les images-sons temporalisées d'aujourd'hui se conforment assez généralement à des règles de synchronie. Il faut reconnaître une première synchronie que l'on dira être *matérielle*. Cette synchronie arrime le son et les images temporalisées au sens large : les deux défilent au même rythme, ce qui fait

que le son ne prend pas d'avance sur l'image ou inversement. Ils sont synchronisés dans leur vitesse d'écoulement. Que l'on audio-visionne un film deux fois, il ne devrait pas y avoir de décalage entre la bande-son et l'image temporalisée. L'intégration de la bande-son à même la pellicule assure depuis bien longtemps la synchronie matérielle qui a été scrupuleusement conservée avec le numérique.

La deuxième synchronie, que l'on dira elle *intramondaine*, consiste à faire correspondre la vitesse de défilement des images-sons temporalisées au défilement du vécu intramondain humain, c'est-à-dire que l'on fait correspondre le rythme de l'écoulement du flux des images-sons à celui du monde tel qu'il est vécu par un humain, ce qui implique que les images-sons temporalisées s'écoulent à la même vitesse que le monde tel qu'on le connaît. Cette considération est d'ordre général puisque l'on sait bien qu'on peut utiliser l'accélééré ou le ralenti pour créer des « effets », mais il reste que ces pratiques ne sont pas l'apanage des images-sons temporalisées que l'on rencontre habituellement.

Enfin, la synchronie que l'on dira *naturelle* ne doit pas être confondue avec la première. La synchronie naturelle implique que les sons entendus sont synchronisés avec les images temporalisées présentées. Si une personne parle, on devrait entendre les paroles prononcées précisément au moment où l'image temporalisée montre ces paroles être prononcées. Au moment précis auquel une porte se ferme, on entendra le son de la fermeture de la porte. Bref, lorsque l'image temporalisée laisse penser par son contenu qu'un son devrait être entendu, ledit son est entendu.

On le devine donc, la synchronie, sous ces trois aspects, est une norme de base de production du bassin des images-sons temporalisées actuelles. On n'a qu'à penser à tout ce qui est de l'ordre du « storytelling » au sens large, c'est-à-dire tout ce qui implique que quelque chose est raconté. Et il faut comprendre que cette triple synchronie n'a rien de nécessaire, c'est-à-dire que l'on pourrait entièrement produire des images-sons temporalisées asynchroniques si on le souhaitait, et ce, sous chacun des trois aspects ici présentés. Ainsi, nous constatons que cette tendance à la synchronie des sons et images temporalisées conduit à une re-production de la structure générale du monde telle qu'on la connaît. Bien sûr, nous en convenons, les images-sons temporalisées brisent la plupart du temps l'écoulement de la temporalité linéaire : bris de la chronologie, sauts en avant ou en arrière notamment par le

montage. Là n'est pas notre point. Ce que nous constatons, c'est que les images-sons temporalisées sont majoritairement conçues pour reproduire le visuel et le son tels qu'on les perçoit dans le flux audiovisuel primaire. Même tout le versant de l'animation tend généralement à cette triple synchronie, peinant parfois à bien rendre la synchronie intramondaine, ce qui ne veut pas dire qu'elle n'est pas constamment en train d'y aspirer. Une sortie de cette triple synchronie, si elle n'est pas diégétiquement motivée, sera rapidement perçue comme une entrée dans ce que l'on dira dès lors être une « œuvre » plus « expérimentale » ou « artistique ».

Cette triple synchronie du son et des images temporalisées met en place une correspondance forte entre ces flux visuels secondaires et le flux visuel primaire de la vie intramondaine, correspondance qui est également renforcée par la base photographique qui sert la plupart du temps de méthode de captation de l'image de la très grande partie des images-sons temporalisées que l'on rencontre. Ainsi, une fois cette base photographique intégrée, les deux seules différences qui demeureraient entre les flux audio-visuels primaires et les flux audiovisuels secondaires sont que les secondaires sont cadrés (le cadre de l'écran ou de la projection) et montés (le montage, le passage d'un plan à un autre), ce qui n'est absolument pas anodin non plus, nous en convenons.

De la photographie : le ça-a-été barthésien

A painting *is* a world; a
photograph *is of* the world.
— Stanley Cavell

On ne peut pas passer à côté de la prise en compte de la base photographique de la majorité des images produites et diffusées de nos jours. En effet, que l'on regarde la télévision ou des vidéos sur l'internet, la plupart du temps, les images temporalisées ont une base photographique, au sens où elles sont produites comme une photographie via une technique de captation du réel. Il est impératif de comprendre plus en profondeur cette méthode de production des images photo-temporalisées et les changements qu'a apportés le numérique dans ce processus de captation. Encore là, l'exploration de cette question ne vise évidemment pas à assimiler l'ensemble des images-sons temporalisées à celles qui sont photographiques.

Mais c'est bien parce que nous les savons plus répandues et les croyons plus problématiques que les autres – cela se précisera au fil de l'analyse à venir – que nous leur accordons une attention particulière. Si l'on peut se permettre, nous pouvons déjà dire que les plus problématiques sont celles que nous dirons être les images-sons synchrono-photo-temporalisées.

Pour débiter, nous nous devons de rappeler les thèses de Barthes provenant de son étude sur la photographie intitulée *La chambre claire*. Dans celle-ci, Barthes définit l'essence de la photographie de la façon suivante :

Il me fallait d'abord bien concevoir, et donc, si possible, bien dire (même si c'est une chose simple) en quoi le Référent de la Photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle « référent photographique », non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. (1980, p. 119-120)

Autrement dit, Barthes considère que la spécificité formant l'essence de la photographie est qu'elle permet un *retour du passé dans la réalité présente*⁶, car on ne peut nier que ce qui est vu sur la photographie fut devant l'objectif au moment où elle fut prise. Il s'agit donc d'une ré-apparition, et donc d'une revenance d'un fragment de réalité passé dans le présent. D'une façon synthétique il résume en disant que « le nom du noème de la Photographie sera donc : “Ça-a-été” » (*ibid.*).

Dans *The World Viewed: Reflections On the Ontology of Film*, Stanley Cavell amorce quant à lui une suite de réflexions sur l'ontologie filmique comme pouvait le laisser anticiper le titre de l'ouvrage. Au début de son livre, tout comme Barthes, Cavell ne tente pas de nier que la photographie re-présente un fragment du monde passé; au contraire, il reconnaît que l'automatisme photographique, le processus de captation dans lequel l'homme n'intervient pas,

⁶ Comme le comprend Stiegler et comme le reste du texte de Barthes le laisse entendre, le terme de réalité dans la citation est « ici prédicat de temps plutôt que de l'être ». (1996, p. 27)

est apte à capturer et figer un point de vue sur la réalité qui ne pourra par la suite être jugé que comme provenant de la réalité. Face à toutes les photographies, Cavell remarque qu'il se voit obligé de reconnaître en elles un fragment du monde. Ainsi, encore comme Barthes, il considère que le seul critère qui différencie la réalité de la photographie de la sienne, outre le mouvement, est sa passéité :

Photography maintains the presentness of the world by accepting our absence from it. The reality in a photograph is present to me while I am not present to it; and a world I know, and see, but to which I am nevertheless not present (through no fault of my subjectivity), is a world past. (1979, p. 23)

André Bazin analysait déjà cet aspect de la photographie dans son article de 1945 « Ontologie de l'image photographique ». Ce texte est d'ailleurs fondamental pour la pensée ontologique des images photographiques puisqu'il met en avant la notion de croyance que ce type d'image est à même de susciter chez le regardeur. Pour Bazin, une photographie, comme image du passé, met en jeu le principe de réalité et la croyance en l'image présentée. À cet effet, Bazin disait que

[l]'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale. Quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction. Le dessin le plus fidèle peut nous donner plus de renseignements sur le modèle, il ne possèdera jamais, en dépit de notre esprit critique, le pouvoir irrationnel de la photographie qui emporte notre croyance. (2000, p. 13-14)

La « puissance de crédibilité » de l'image photographique permet donc de spontanément faire croire en l'image présentée. Lorsqu'on utilise ici le terme de croyance, on ne parle pas d'une affection que le regardeur pourrait ressentir en regardant l'image photographique et donc d'une possible identification affective qu'il pourrait développer. On laissera de côté cet aspect affectif pour se concentrer sur la croyance *en* l'image, à savoir qu'une photographie force à croire que l'image regardée provient bien du monde réel et qu'on doit croire que ce qu'on y voit s'est bien retrouvé devant l'appareil photo au moment de la saisie. Cette conception de la croyance n'implique donc pas d'aspect affectif, mais ramène plutôt à une reconnaissance de l'image comme re-présentant quelque chose du passé.

Il ne faudrait pas non plus assimiler la croyance en la provenance du monde de l'image photographique avec la croyance en la vérité du re-présenté. Que l'on reconnaisse à une photographie la capacité de re-présenter quelque chose du passé ne veut pas du tout dire que l'on reconnaisse immédiatement que ce qui y est re-présenté est nécessairement véridique. Le point le plus problématique de la photographie est que tout porte à penser que la croyance au re-présenté photographique comme empreinte du passé a tendance à faciliter l'adhésion à la véracité de ce que l'image montre. On ne peut que difficilement nier ce phénomène et c'est pourquoi nous croyons que le meilleur moyen de contrebalancer ce mécanisme passe par une éducation aux images, plus particulièrement aux images photographiques. Il n'y a pas d'automatisme menant à une contre-interrogation active des images photographiques, automatisme qui passerait par la prise en considération de toutes les contingences qu'implique la prise d'une photographie : cadrage, moment saisi, pellicule utilisée, etc. Une constante prise en considération de celles-ci permettrait de compenser cet effet de croyance. Il faut bien comprendre à quel point la photographie est construite : elle peut saisir un instant ne représentant en rien l'événement vécu, proposer un cadrage tendancieux, être une pure mise en scène, présenter une légende trompeuse, etc. Bref, il est facile de faire dire quelque chose de faux (quelque chose qui n'a pas eu lieu) par une image photographique.

Et c'est bien parce que cette compréhension de la nature profonde du photographique ne se fait pas de soi-même que les images à base photographique représentent un facteur de risque plus élevé pour l'individuation. Il faudrait permettre à chacun d'avoir une compréhension de la capacité d'une photographie à facilement tromper. Cette compréhension ne devrait pas se limiter à une simple constatation de l'existence de cette capacité de tromperie. Tout au contraire, il y a tout un apprentissage à faire qui passe par une pratique assidue des images et qui devrait presque laisser espérer qu'un changement perceptif brut s'opère.

De la photographie aux images-sons synchrono-photo-temporalisées

Il faut également se rendre à l'évidence que la temporalisation des images photographiques ne fait que compliquer la question de la croyance et que, de nos jours, le numérique y participe aussi. Nous y reviendrons sous peu. Comme le synthétise Stiegler, bien que la base photographique demeure la même, l'écoulement des images photographiques dans

le temps ajoute une couche supplémentaire de complexité à l'analyse puisqu'il met en cause la durée.

Nous avons vu qu'à l'« objectivité de l'objectif » photographique, au « ça-a-été », auquel le spectateur de la photographie croit spontanément – il croit que ce qu'il voit sur le photogramme « a été » parce qu'il sait (d'un savoir intuitif) que les photons déposés sur le papier photosensible ont été émis par un corps réel qu'ils reproduisent par reconstitution opto-chimique des rapports de contrastes engendrés par l'émission photonique du corps photographié, ce qui fait de la photo une technique analogique –, le cinéma ajoute la dimension de la durée : succession des photogrammes et persistance rétinienne donnent un *objet temporel*, constitué par un avant, un pendant et un après en mouvement – en mouvement dans la conscience du spectateur qui s'écoule à mesure que son objet (le film) s'écoule également. (2001, p. 61)

Il est effectivement pertinent de noter que les images-sons temporalisées s'écoulent en épousant le flux de conscience, mais il semble encore plus pertinent de rappeler que la triple synchronie dont il était précédemment question est nécessaire au maintien de la croyance en les images-sons photo-temporalisées. En effet, si nous souhaitons vraiment traiter des images-sons photo-temporalisées et non seulement des images photo-temporalisées – car le son, comme précédemment précisé, ne peut pas être mis de côté dans une analyse complète et cohérente des images-sons temporalisées – nous devons considérer plus précisément ce que nous devons dès lors nommer les images-sons synchrono-photo-temporalisées. C'est seulement lorsque les trois synchronies (matérielle, intramondaine et naturelle) sont réunies que nous concevons que la croyance en les images-sons synchrono-photo-temporalisées puisse pleinement se maintenir.

Bien sûr, nous ne sommes pas sans savoir tout le travail de construction que la création de la bande-son d'un film implique. Dans les faits, outre les films du Dogme 95, dans lesquels on ne retrouve supposément que du son direct, bien rarement un film risque-t-il de présenter seulement les sons qui ont été captés au moment précis de la prise de chacune des images photo-temporalisées. Ceci étant dit, il n'empêche que dans le cas d'un film, si la triple synchronie est respectée, bien que le son soit presque toujours une re-construction du début à la fin, la croyance en le ça-a-été demeure. Il est cependant possible que l'invraisemblance des sons choisis, en fonction de leurs agencements aux images photo-temporalisées présentées, pose problème. Par exemple, il est possible de se retrouver avec des décalages marqués entre

les images photo-temporalisées et les sons logiquement attendus, comme c'est le cas chez Tati, par exemple. Le doublage est un autre cas de figure qui peut désamorcer la croyance par invraisemblance, puisque, premièrement, il fait parler à un personnage une langue qu'il ne devrait normalement pas parler et, deuxièmement, parce qu'à tout moment, ou presque, il met en échec la perfection de la synchronie naturelle, et ce, à cause du décalage entre le mouvement des lèvres et les mots prononcés.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur la croyance en les images-sons synchrono-photo-temporalisées, mais nous ne visons pas ici à en faire une analyse détaillée. Nous remarquons déjà que la croyance est généralement maintenue avec des images-sons synchrono-photo-temporalisées, mais qu'il y a plusieurs facteurs possibles pour la neutraliser. Une autre question mériterait aussi plus d'attention : même si le son en venait à briser la croyance dans un cas bien précis, est-ce que cela veut nécessairement dire que le spectateur perd automatiquement la croyance en les images photo-temporalisées présentées? Un chantier est ouvert et il faut pousser plus en avant notre compréhension de ce type d'images-sons afin de me circonscrire l'expérience que nous faisons aujourd'hui du monde via les divers dispositifs qui les diffusent. En plus, question de complexifier encore les choses, il faut noter que l'arrivée du numérique marque sans conteste un tournant technologique majeur affectant aussi la croyance en les images-sons synchrono-photo-temporalisées.

Les images-sons synchrono-photo-temporalisées numériques

Si l'on fait un retour à la photographie, nous constatons qu'il y a évidemment une différence marquée dans le processus de captation de l'image entre les photographies analogiques et numériques. Avec le numérique, on n'est plus dans un processus de « reconstitution opto-chimique des rapports de contrastes engendrés par l'émission photonique du corps photographié » (*ibid.*), comme le remarquait Stiegler au sujet de la photographie analogique, mais plutôt dans un processus d'encodage numérique, et ce, via un capteur électronique.

La notion de codage est ce qui retiendra ici notre attention. Ce qu'il faut bien saisir, c'est que le codage de la photographie numérique rend possible sa modification dans les

moindres détails, pixel par pixel. En théorie, comme le remarque Stiegler dans « L'image discrète », un des résultats de ce changement de mode de captation est que :

[1]a photo *numérique* suspend une certaine croyance spontanée que la photo analogique portait en elle. Lorsqu'en effet je regarde une photo numérique, je ne puis jamais être absolument sûr que ce que je vois existe vraiment – ni, puisqu'il s'agit néanmoins d'une photo, que cela n'existe pas du tout. (Dans Derrida et Stiegler 1996, p. 168.)

Nous serons ici beaucoup plus nuancés que Stiegler puisque nous ne croyons pas que le fait de simplement savoir qu'une photographie est numérique soit suffisant pour « suspendre » la croyance spontanée. La photographie numérique étant modifiable au pixel près, Stiegler a cependant raison de dire qu'on ne pourra jamais être sûr que celle-ci n'a pas été truquée. Certains pourront dire qu'il en est de même pour la photographie analogique et qu'il y a donc, même si c'est plus compliqué à bien mettre en œuvre, aussi moyen la modifier. À ce sujet, Stiegler dénote à juste titre qu'il y a une différence fondamentale entre ces deux possibilités de modification. D'une part, il dit que la possibilité de modifier une photographie analogique ne serait pas une caractéristique essentielle de celle-ci. Comme le disait Barthes, « toute photo analogique suppose que ce qui a été pris (en photo) a été (réel) ». (*ibid.*) Son essence serait donc dans sa puissance testimoniale du ça-a-été. D'autre part, pour la photo numérique, la situation est entièrement différente puisque son processus de captation met en place un codage numérique dont l'altérabilité est le principe de base. Ainsi, analysée sous cet angle, « [1]a manipulation est au contraire l'essence, c'est-à-dire la règle, de la photo numérique. » (*ibid.*, p. 169) Il ajoute ensuite la précision suivante :

Or, cette possibilité *essentielle* à l'image photographique numérique de *ne pas avoir été fait peur* – car cette image, tout en étant infiniment manipulable, reste une photo, elle garde en elle quelque chose du *ça a été*, et la possibilité de distinguer le vrai du faux s'amenuise à mesure qu'augmentent les possibilités de traitement numérique des photos. (*ibid.*)

Ce point est fondamental et c'est d'ailleurs pour cette raison que nous nous refusions à dire que le numérique renverse nécessairement la croyance propre au ça-a-été de l'image photographique analogique. Bien que nous reconnaissons que la photographie numérique soit manipulable à souhait, cela n'implique pas que l'on perde pour autant la croyance en les images photographiques numériques que l'on voit, puisqu'elles conservent le principe de

captation dans la genèse de leurs images et qu'elles ne se montrent pas nécessairement comme des photographies numériques en soi lorsqu'on les regarde, et ce, même attentivement.

En effet, une photographie numérique n'a pas nécessairement une apparence différente d'une photographie analogique, du moins pas dans l'absolu puisque les deux fonctionnent par captation de réel. Lorsqu'on s'y connaît, on peut parfois faire la différence, mais pas toujours, et peut-être de moins en moins, particulièrement quant à la qualité du rendu. Comme le remarquaient Gaudreault et Marion, même lorsque les images numériques sont utilisées au cinéma, « l'installation d'un projecteur DCP [...] ne modifie le dispositif que de façon marginale. Pour bon nombre de spectateurs fréquentant les salles de cinéma, la projection en numérique [...] ne semble pas changer grand-chose à leur participation au spectacle cinématographique. » (2013, p. 91) Ainsi, malgré tout ce que l'on a pu en dire, la photographie numérique, si elle ne se montre pas délibérément comme étant numérique ou altérée, elle ne devrait pas d'emblée faire disparaître le ça-a-été photographique.

Même aujourd'hui, alors que nous voyons un nombre hallucinant de photographies via les écrans d'appareils numériques, nous sommes loin d'être passés dans un monde qui aurait entièrement perdu la croyance en l'existence du passé représenté par les photographies numériques. La possibilité d'altération permise par le numérique ne retire pas d'office la puissance du principe premier de la captation de réel de la photographie. Il faut dire plus : même en sachant qu'une photographie a été modifiée, on continuera tout même à croire qu'il y a eu captation de l'image de base ayant servi à mener à l'image telle qu'on la voit maintenant. Gaudreault et Marion relèvent cette constatation lorsqu'ils disent que :

[l]e dispositif photographique reste hanté par l'emprise d'une captation-restitution du monde, et sa réputation demeure celle de la validation testimoniale d'une réalité enregistrée. Toujours tenace aujourd'hui, malgré Photoshop et consorts, cette notoriété de « documentarité » lui reste attachée. Qu'il suffise à ce titre de réaliser à quel point nous faisons confiance à cette documentarité de l'image photoréaliste, au fameux « ça-a-été » de Barthes. Que l'on songe au nombre colossal de choses du monde, de l'actualité et de la culture en générale que nous connaissons grâce aux images, sans jamais avoir été en leur présence. (2013, p. 99)

Ainsi, malgré le fait que l'on sache aujourd'hui la finesse de l'intervention qu'il est possible de faire sur une photographie via Photoshop, que l'on connaisse la perfection que peuvent

atteindre les effets spéciaux dans les films – pouvant donner un effet de réel impeccable à des choses que l'on sait pourtant impossibles – on ne perd pas facilement la croyance générale que l'on a en les images photographiques et les images photo-temporalisées.

Ceci étant dit, ce maintien tenace de la croyance pose problème puisque les modifications potentiellement faites aux images photographiques par le numérique sont bien suffisamment réussies pour tromper l'œil humain et berner le regardeur. On sait aujourd'hui en être rendu là et la situation est sensiblement la même pour les images-sons synchrono-photo-temporalisées. Comme le dénotent Gaudreault et Marion, « les traces traditionnelles d'une captation-restitution d'un réel profilmique ne garantissent plus la réalité de cette captation. La base numérique de l'image étant la même, cette captation peut très bien relever du virtuel ou du travail de synthèse. » (*ibid.*, p. 101) D'une certaine façon, on est déjà entré depuis un bon moment dans cette ère du soupçon des images-sons synchrono-photo-temporalisés, et ce, au moins depuis le 11 septembre 2001, que l'on songe à tous les films de la théorie du complot qui ont suivi les événements, repassant en boucle et scrutant les moindres détails des images de l'écroulement des tours. Ce qui s'est écroulé le 11 septembre 2001, c'est autant des tours que la croyance en les images-sons synchrono-photo-temporalisées, du moins, pour plusieurs personnes. Il reste que le soupçon n'est pas généralisé et encore moins automatisé. Il y a une réelle vigilance à développer face aux images, de même qu'il y en a eu une à développer à l'égard de l'écrit depuis sa démocratisation de sa pratique.

Vers un changement perceptif?

C'est d'ailleurs ici que nous aimerions recontextualiser ces analyses en fonction de l'ère médiatique actuelle. Puisque la connaissance générale que chacun possède (ou presque?) des images photographiques, incluant l'avènement de l'ère numérique, ne semble pas permettre une réactivité analytique adéquate à toute la complexité qu'implique ce type d'images, il faut se demander ce qui pourrait participer à l'élaboration d'une solution.

Une étude approfondie du milieu médiatique dont nous faisons aujourd'hui l'expérience devrait prendre en compte le fait qu'il y a une multitude de modalités relatives aux images-sons synchrono-photo-temporalisées qui influencent l'attitude que l'audio-visionneur adopte à leur égard. Nous pouvons rapidement mentionner le direct qui, par

essence, garantit la croyance complète en les images-sons synchrono-photo-temporalisées qui sont présentées. Ensuite, de savoir que l'on est placé devant un documentaire devrait aussi favoriser cette croyance puisqu'en principe le genre du documentaire se compose de films qui traitent du monde réel. Les connaissances métatextuelles, pour reprendre cette expression des études littéraires, ont également une grande influence sur la compréhension de ce que l'on audio-visionne. Comme Stiegler le mentionne, en suivant les traces de Jost, « [l]a transmission de l'image-objet⁷ et le savoir que j'en ai sont constitutifs de son effet ». (1996, p. 177) De même, une connaissance approfondie des moyens de production et de diffusion serait aussi à prioriser. C'est par cette connaissance pratique que l'on peut concrètement comprendre tout le travail derrière l'élaboration et la transmission des images-sons synchrono-photo-temporalisées. Cette compréhension doit faire partie du quotidien de chacun, tout en n'oubliant pas les diverses modalités de présentation des images.

Mais aussi, comme nous le disions, les décalages dans l'agencement du son et des images photo-temporalisées peuvent faire douter de la croyance en la passéité effective d'un segment donné. De même, on pourrait penser qu'un autre geste de composition, celui du montage des plans les uns à la suite des autres, déstabiliserait d'office cette croyance, mais, il n'en est rien : on adhère aux flux audiovisuels synchrono-photo-temporalisés malgré les coupures faisant passer d'un plan à l'autre. D'une certaine façon, comme le souligne Stiegler,

les changements de plans [...] *on ne [les] voit pas* lorsqu'on regarde un journal télévisé, [...] on [les] oublie, et c'est dans la mesure où on ne les voit pas que l'on regarde l'image : il faut effectuer un changement d'attitude pour pouvoir les voir, ils ont de l'effet sur nous dans cette mesure où on ne les voit pas. (*ibid.*, p. 175)

Cette remarque de Stiegler au sujet du montage nous permet de mettre l'accent sur l'idée d'un « changement d'attitude », qu'il serait d'ailleurs facile de relier à l'« attitude perceptive spécifique » dont parlait Chion. Préparer le flux de conscience à côtoyer les flux audiovisuels synchrono-photo-temporalisés demanderait qu'un travail soit fait sur la façon de percevoir et de recevoir l'information. Nous soutenons évidemment que ce « changement d'attitude » ne doit pas se limiter à la simple perception des changements de plans, mais qu'il recoupe toutes les problématiques inhérentes aux images-sons synchrono-photo-temporalisés que nous

⁷ Terme que Stiegler emploie pour parler des images en général tel qu'on les retrouve dans le monde.

élaborons ici, bien qu'il ne faille pas, stricto sensu, seulement limiter notre compréhension à ce type d'images. La croyance en le ça-a-été photographique est un problème central. Nous continuerons d'ailleurs de creuser cette question au chapitre suivant en nous attardant plus profondément à la pensée de Stiegler. La question de l'attention, qui est un autre enjeu majeur, sera également traitée. Il faut se rendre à l'évidence que cette nouvelle attitude perceptive en phase avec l'environnement médiatique actuel ne peut pas se mettre en place d'elle-même et qu'elle demanderait peut-être une formation spécifique et élaborée.

La question de l'attention

Il est maintenant temps de reprendre et d'approfondir plusieurs des enjeux qui ont été précédemment discutés, et ce, en poursuivant l'exposition des thèses de Stiegler. Pour cause, ce dernier a fréquemment traité des questions relatives aux images-sons temporalisées prenant en compte leur importance dans le processus d'individuation. Dans un premier temps, à l'aune de quelques-uns de ses textes, nous traiterons de la notion d'attention comme étant un des points majeurs à prendre en compte dans le développement des individus. Dans un second temps, nous dénoterons l'importance qu'occupent les images-sons synchrono-photo-temporalisées quant à la mémoire en général. Nous verrons d'ailleurs à quel point la mémoire est fondamentale dans le processus d'individuation. Nous entendons clarifier les raisons qui donnent une force d'affection aux images-sons synchrono-photo-temporalisées, et ce, en approfondissant les correspondances qui existent entre elles et le flux de conscience.

Lorsque l'on considère le moment où les images temporalisées font leur apparition dans l'histoire du développement de la *tekhnè*, on s'aperçoit bien vite qu'elles arrivent à un moment charnière se situant après l'avènement de la photographie et qu'elles prennent tranquillement leur essor lors du passage du 19^e au 20^e siècle. En quelque sorte, on peut dire qu'elles ont donc fait le 20^e siècle, d'un bout à l'autre. Il devient de plus en plus évident que les images temporalisées ont participé, et participent toujours, à un changement radical – changement qui s'affirme maintenant de plus en plus au 21^e siècle avec la prolifération des plateformes numériques. Le changement en question concerne la notion d'attention, plus précisément de la diminution qualitative de l'attention linéaire/profonde (« deep attention ») accompagnée de l'augmentation de l'attention dispersive (« hyper attention »). Nous tenterons ici de montrer en quoi les images-sons temporalisées jouent déjà un rôle dans cette transformation hautement significative sur le plan humain. Bien que les conséquences de ce changement restent encore à comprendre dans toutes leurs extensions, nous montrerons qu'il est déjà clair que les difficultés pour quelqu'un à porter son flux de conscience sur un seul objet, et ce, pour une longue période – l'intentionnalisation d'*un* noème diraient les phénoménologues – engendrent, entre autres, un recul des capacités mémorielles.

Attention linéaire et attention dispersive

The biggest impediment to concentration is your computer's ecosystem of interruption technologies

- Cory Doctorow

En premier lieu, il faut distinguer ces deux types d'attention que l'on a tendance, à tort, à systématiquement opposer : l'attention linéaire d'un côté et l'attention dispersive de l'autre. Il faut faire attention à ne pas les considérer comme impossibles : ce n'est pas parce que quelqu'un a une très bonne attention linéaire qu'il ne peut avoir des compétences d'attention dispersive. Même s'il est vrai que les profils attentionnels sont généralement très polarisés, ceci n'est pas une fatalité comme nous le montrerons. Là est justement l'enjeu du 21^e siècle : arriver à être en phase avec l'ère technologique actuelle et trouver une balance attentionnelle permettant à la fois d'être compétent dans le linéaire et le dispersif. Comme nous le verrons, la formation de l'attention est assez intimement liée à l'environnement médiatique auquel s'expose le flux de conscience. Il s'agira aussi de voir comment l'on peut s'assurer que tout un chacun arrive à développer un ratio adéquat d'attention linéaire et dispersive afin de pouvoir participer pleinement à la société.

Mais que sont donc précisément l'attention linéaire et l'attention dispersive? Kate Hayles définissait très efficacement les deux types d'attention de la façon suivante :

Deep attention, the cognitive style traditionally associated with the humanities, is characterized by concentrating on a single object for long periods (say, a novel by Dickens), ignoring outside stimuli while so engaged, preferring a single information stream, and having a high tolerance for long focus times. Hyper attention is characterized by switching focus rapidly among different tasks, preferring multiple information streams, seeking a high level of stimulation, and having a low tolerance for boredom. (2007, p. 187)

D'une part, il y a donc toute une tradition attentionnelle de la concentration à une seule tâche, dans la durée. Le terme de tradition a été ici employé à dessein, car c'est bien à une tradition, celle de la lettre, donc de l'écriture et de la lecture, qu'est liée l'attention linéaire. Elle existe grâce à la lettre, pourrait-on dire. D'autre part, l'attention dispersive est définie par son oscillation entre diverses sources d'informations, ce qui ne veut pas pour autant dire qu'elle rende incapable d'effectuer des tâches qui impliquent justement un haut niveau de stimulation.

Considérant cela, on peut dire qu'une attention linéaire profonde ou une attention dispersive développée sont plus souhaitables en fonction du contexte perceptuel dans lequel on se trouve. Cela étant dit, le fil de notre analyse tendra tout de même à montrer qu'une trop grande diminution de l'attention linéaire peut devenir catastrophique.

Comme nous l'expliquerons en détail plus tard, l'attention est quelque chose qui prend forme en fonction de ce à quoi le flux de conscience est exposé. L'attention linéaire est généralement associée à la lettre : à l'écriture et à la lecture. Ceux deux activités facilitent l'acquisition de l'attention linéaire parce qu'elles laissent au lecteur la pleine maîtrise du temps lorsqu'il s'adonne à elles. Stiegler explique très bien comment ce phénomène s'opère pour la lecture. Il souligne

[qu']avec le livre [...], le temps du texte, qui est un *objet spatial*, est asservi au temps de la conscience parce que ce temps est *produit* par cette conscience (c'est elle qui y projette son temps sans contrôle mécanique sur le défilement du texte, ni donc sur le flux de conscience qui se forme comme le cours de la lecture dans lequel se forme une *deep attention*). (2008, p. 154-155)

On comprend donc que l'attention linéaire ne peut se former que dans un contexte où le flux de conscience dicte lui-même l'écoulement du temps à l'objet sur lequel son attention est portée. Ainsi, les images temporalisées, en tant qu'elles imposent leur écoulement à la conscience, n'offrent pas un contexte médiatique propice à la formation de l'attention profonde. Dans leur forme même, étant des objets temporels, les images temporalisées défilent sans que le flux de conscience ait d'ascendance sur elles.

Nous y reviendrons plus en détail, mais il faut d'abord comprendre ce qui a aujourd'hui changé pour que l'attention dispersive prenne de l'essor. Il n'y a pas là de grande énigme : depuis un bon moment déjà, le développement technique a permis la mise en place de plusieurs nouvelles techniques et technologies qui sollicitent le flux de conscience d'une manière totalement différente que le fait le livre. Nous ne parlons même pas encore de la possibilité d'utilisation combinée de plusieurs technologies en même temps. Par exemple, d'audio-visionner la télévision en consultant internet sur sa tablette, tout en répondant à des messages textes sur son téléphone portable.

Comme le schématise Stiegler, la principale problématique n'est pas tant de voir arriver ces nouvelles technologies dans le monde que de comprendre la dynamique par laquelle elles y sont entrées : « après la Deuxième Guerre mondiale, le système éducatif et les médias audiovisuels sont entrés en concurrence pour capter l'attention des générations nouvelles. » (2006, p. XVI-XVII) En effet, les nouvelles technologies sont arrivées sans faire sourciller le politique et sans mener à une quelconque prise en charge signifiant aussi que le système scolaire n'a pas été reconceptualisé en fonction de leur existence. C'est plutôt une concurrence qui a été mise en place : les nouvelles technologies, par leur propension à développer une attention dispersive chez leurs utilisateurs, ont déstabilisé le travail de formation de l'attention linéaire des écoles.

Cette analyse peut sembler machinale, mais il faut bien comprendre, et nous y reviendrons longuement, que « la relation entre l'attention comme flux de conscience et l'objet de l'attention comme ce qui capte ce flux est transductive, et que l'une ne précède pas l'autre : l'une se constitue dans l'autre. » (Stiegler 2008, p. 185) En effet, capter l'attention, c'est aussi la former, c'est-à-dire lui donner une forme (plus linéaire ou plus dispersive). Pour creuser plus profondément, on peut penser aux thèses de Marshall McLuhan sur les médias. Ce serait peut-être ici l'explication la plus satisfaisante de son expression « the medium is the message », au sens où, en soi, avant même leur combinaison, plusieurs médias contemporains (télévision, ordinateur, etc) auraient cette propension de base à constituer une attention dispersive et qu'au-delà des informations qu'ils transmettent, ce qui importerait plus profondément, ce serait la forme de ces médias. Elle engendrerait ainsi ce changement significatif dans le fonctionnement même du flux de conscience.

Au final, comme nous le disons ici, toute la question de l'attention concerne le flux de conscience. Comme le conçoit Stiegler, l'attention est en quelque sorte ce qui structure et détermine la façon dont le flux de conscience fonctionne. À ce sujet, il soutient

[qu']en sélectionnant dans les rétentions primaires depuis ses rétentions secondaires, la conscience projette des protentions, c'est-à-dire des attentes. C'est cet agencement de rétentions (primaires et secondaires) projetant des protentions, c'est-à-dire des attentes, qui constitue l'attention. (*ibid.*, p. 38)

Nous reviendrons bientôt sur les notions de rétention et de protention. Pour l'instant, il suffit de comprendre toute l'importance qu'a l'attention dans la façon même dont le flux de conscience reçoit le monde. On pourrait dire que l'attention est une sorte de métastructure chapeautant le flux conscience; elle est la forme même du flux de conscience. Suite à cette clarification sur la question de l'attention, nous tenterons maintenant de comprendre de quelle manière les images-sons temporalisées participent au développement de l'attention.

Montage et neuroplasticité du cerveau

Nous proposons maintenant de penser la question de l'attention en fonction du montage des images-sons temporalisées. La question à se poser est simple : est-ce que la présentation d'images-sons temporalisées qui ont été agencées, c'est-à-dire qui présentent des coupes franches lors du passage d'un plan à un autre, ont une chance d'avoir une quelconque influence sur l'attention d'une personne qui les audio-visionne? Avec les réserves qui suivront, nous nous devons de répondre par l'affirmative à cette question. En quelque sorte, la diffusion d'images temporalisées montées seraient à placer dans le développement de la *tekhnè* comme un des moments fondateurs de la montée progressive de l'attention dispersive. Évidemment, ce que l'on a appelé le cinématographe et le cinéma n'ont pas été les seuls et uniques acteurs dans ce processus historique, mais ils en constituent un des premiers soubresauts faciles à cerner à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle⁸. Une analyse des dispositifs techniques en fonction de la question de l'attention serait pertinente.

Dès le cinématographe, le montage s'est très tôt imposé, ne serait-ce que pour permettre aux films de durer plus longtemps que ne le permettait une seule bobine. Que se passe-t-il donc lorsqu'il y a montage, lorsque l'on passe d'un plan à un autre? Une fracture s'opère : elle peut être d'espace et/ou de temps diégétique, c'est-à-dire qu'il peut y avoir un simple changement de point de vue sans qu'il y ait rupture temporelle; ou une rupture temporelle sans changement de point de vue; ou une rupture temporelle et un changement de

⁸ Peut-être faudrait-il ici aussi s'intéresser plus profondément à ce que Sontag avance sur la photographie. Elle soulignait que « [p]ar l'intermédiaire de la photographie, le monde se transforme en une suite de particules libres, sans lien entre elles; et l'histoire, passée et présente, devient un ensemble d'anecdotes et de faits divers. L'appareil photo atomise la réalité, permet de la manipuler et l'opacifie. C'est une conception du monde qui lui dénie l'interdépendance de ses éléments, la continuité, mais qui confère à chacun de ses moments le caractère de mystère. » (2008, p. 37) Ainsi, la photographie serait déjà à même d'amener à une forme de discontinuité historique. Il faudrait définitivement développer plus en profondeur cette question de la discontinuité amenée par le développement technique en général.

point de vue. Bien que le cinéma dit classique-hollywoodien ait tenté par tous les moyens de rendre fluide ce découpage de l'espace-temps du film, nous croyons, en nous basant sur diverses analyses cognitives et sur les travaux de Stiegler et Tisseron, dont dans *Faut-il interdire les écrans aux enfants?* (2009) ainsi que sur le Nicholas Carr *The Shallows : What The Internet Is Doing to Our Brains* (2010), que le montage est responsable de la montée de l'attention dispersive, et ce, à cause de la neuroplasticité du cerveau. Bien sûr, l'attention se se forme dans le temps, et ce, sur une longue période. On ne développe pas une attention dispersive du jour au lendemain, mais, lorsque la consommation d'images-sons temporalisées fait partie du quotidien pour une personne ou dans une société en général, on peut s'attendre à ce que l'effet se fasse sentir autant individuellement que socialement. Il n'empêche que le médium des images-sons temporalisées a toujours été porteur en lui de cet embryon de formation de l'attention dispersive, en tant que montage et donc parsemé de ruptures.

Dans le cadre de l'entrevue donnée dans *Faut-il interdire les écrans aux enfants*, Stiegler disait que « [l]'attention des enfants et des adolescents est en effet de plus en plus souvent sollicitée par plusieurs médias simultanément, ce qui conduit à une véritable dispersion de l'attention. » (Stiegler *et al.*, p. 64) Cette considération tient admirablement compte du contexte médiatique actuel, mais elle oublie d'analyser individuellement les médiums afin d'aussi peser leur poids individuel dans la balance de la dispersivité. Nicholas Carr s'est de son côté sérieusement penché sur la question au sujet de l'internet et il faut dire que ses conclusions sur le sujet sont plus que satisfaisantes dans son livre précédemment mentionné *The Shallows : What The Internet Is Doing to Our Brains*. Il semble d'ailleurs que plusieurs points soulevés par Carr permettraient de poser un éclairage nouveau sur la nature dispersive du montage des images-sons temporalisées.

Walter Benjamin et la distraction

Il faut cependant constater que cette idée germait chez d'autres penseurs déjà bien avant. À ce sujet, nous faisons un retour au fameux texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin. Ce dernier réfléchissait déjà aux notions de distraction et de choc en des termes qui sous-entendent la conception de l'attention telle que nous en parlons ici.

L'homme distrait est parfaitement capable de s'accoutumer. Disons plus : c'est seulement par notre capacité d'accomplir certaines tâches de façon distraite que nous nous prouvons qu'elles nous sont devenues habituelles. Au moyen de la distraction qu'il est à même de nous offrir, l'art établit à notre insu le degré auquel notre aperception est capable de répondre à des tâches nouvelles. Et comme, au demeurant, l'individu est tenté de se dérober à ces tâches, l'art s'attaquera à celles qui sont les plus difficiles et les plus importantes toutes les fois qu'il pourra mobiliser les masses. C'est ce qu'il fait aujourd'hui au cinéma. *La réception par la distraction, de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptômes elle-même d'importantes mutations de la perception, a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son exercice.* Par son effet de choc, le cinéma favorise un tel mode de réception. S'il fait reculer la valeur culturelle, ce n'est pas seulement parce qu'il transforme chaque spectateur en expert, mais encore parce que l'attitude de cet expert au cinéma n'exige de lui aucun effort d'attention. Le public des salles obscures est bien un examinateur, mais un examinateur distrait. (2008, p. 50)

Si l'on prend bien le temps de comprendre le double emploi que Benjamin fait ici du terme distraction – à la fois quelque chose qui distrait, qui divertit, et quelque chose qui rend distrait, qui disperse l'attention – on comprend mieux la notion de choc qu'il met en avant à l'égard du cinéma. Pour lui, le cinéma, par son effet de choc – effet qu'il se garde bien d'explicitier – conduit à une réception qualifiée de distraite. Une « réception par la distraction » qui n'exigerait, dit-on, « aucun effort d'attention » serait précisément une réception ne permettant pas de former une attention linéaire exigeant concentration et investissement. Suivant Benjamin, on pourrait aller jusqu'à dire que de se distraire au cinéma serait de se rendre distrait et que cela amènerait l'audio-visionneur à tendre à former une attention dispersive.

Sur ce point, nous dirons deux choses. La première : si un spectateur est distrait, au sens de divertit, et que le médium des images-sons synchrono-photo-temporalisées (c'est bien de ce type d'image dont Benjamin parle) favorise un mode de réception où la vigilance de l'audio-visionneur est relâchée, il est d'autant plus pertinent que l'on tente de former ledit audio-visionneur à être conscient de ce phénomène et, nous le souhaitons, à peut-être pouvoir être plus actif. La deuxième – la distraction – comme nous le laissons entendre, est aussi et avant tout une question d'attention. Les images-sons synchrono-photo-temporalisées permettraient certes un audio-visionnement distrait, mais formeraient aussi une attention dispersive. Benjamin considère d'ailleurs qu'il y a « mutation de la perception », chose fort pertinente à remarquer ici puisqu'on a toutes les raisons de croire qu'il y a un changement

perceptuel important en jeu, comme nous en parlions plus tôt avec Chion. Que Benjamin n'ait pas su expliquer plus précisément l'effet de choc provoqué par le cinéma est relativement normal puisque les recherches actuelles commencent à peine à le concevoir. Somme toute, ses intuitions concordent parfaitement avec ce dont il est ici question au sujet du montage.

Les effets des coupures du montage sur le flux audio-visuel primaire

Pour en revenir à Carr, son livre *The Shallows : What The Internet Is Doing to Our Brains* traite précisément de la question de l'impact de l'internet sur l'attention. D'un bout à l'autre de son livre, alors qu'il examine son fonctionnement, il ne cesse de voir en l'internet un développement technologique qui stimule l'attention dispersive. Par exemple, il dit que lorsque nous allons sur internet,

we enter an environment that promotes cursory reading, hurried and distracted thinking, and superficial learning. It's possible to think deeply while surfing the Net, just as it's possible to think shallowly while reading a book, but that's not the type of thinking the technology encourages and rewards. (2010, p. 115-116)

Nous voyons qu'il met même en opposition le type de lecture que l'on fait sur l'internet avec celui que l'on fait généralement d'un livre, ce qui veut aussi dire que même la lecture sur l'internet n'est pas à même de favoriser le développement de l'attention linéaire. Dans le bassin des multiples arguments qu'il convoque pour démontrer l'influence de l'internet dans la formation d'une attention dispersive, il remarque la chose suivante au sujet des hyperliens :

Hyperlinks also alter our experience of media. Links are in one sense a variation on the textual allusions, citations, and footnotes that have long been common elements of documents. But their effect on us as we read is not at all the same. Links don't just point us to related or supplemental works; they propel us toward them. They encourage us to dip in and out of a series of texts rather than devote sustained attention to any one of them. Hyperlinks are designed to grab our attention. Their value as navigational tools is inextricable from the distraction they cause. (*ibid.*, p. 90)

Nous croyons que tout comme pour les hyperliens, les changements de plans des images temporalisées forment des points de rupture radicale : on passe d'un perçu visuel à un autre en une fraction de seconde. Cependant, ces points de rupture sont non volontaires au cinéma et, bien qu'ils puissent parfois être anticipés par un audio-visionneur avisé, on ne peut jamais vraiment savoir ce dont sera fait le plan suivant, à moins d'avoir déjà vu le flux audio-visuel

secondaire en question. Ainsi, une transition d'un plan à un autre, c'est une coupure franche dans le champ visuel que l'on impose au flux conscience, car le flux audio-visuel primaire ne présente pas ce genre de transitions brusques que contiennent les flux audio-visuels secondaires. Ce phénomène perceptuel très particulier n'existait pas avant l'arrivée de ce que l'on a appelé le « cinéma ». Cette coupe force d'ailleurs l'audio-visionneur à constamment se resituer dans l'espace et le temps du récit. Toute coupe, même la plus banale possible, en est une qui est avant tout imposée et ainsi non choisie.

Lorsqu'on s'assoit devant un film, on confie son flux de conscience à un flux d'images-sons temporalisées; un film est un objet temporel qui épouse parfaitement le flux de conscience comme l'a remarqué Stiegler. Cependant, à la différence de ce que ma conscience vit à chaque seconde dans le quotidien de sa vie intramondaine, les flux d'images-sons temporalisées lui infligent des ruptures de temps et d'espace. Stiegler signale d'ailleurs à juste titre que

l'appareil qui permet de [...] lire [un objet audiovisuel], et sans lequel il est inaccessible, le retemporalise *technologiquement*, c'est-à-dire en court-circuitant la temporalité propre de la conscience attentionnelle dont il est l'objet, et en lui conférant une temporalité hors de laquelle il ne se présente tout simplement pas : il ne se présente audio-visuellement que comme écoulement incessant de rétentions. (2008, p. 156)

Il y a donc un double bris de la temporalité : d'une part, le temps de la conscience est asservi à la re-temporalisation technologique du flux audio-visuel secondaire et, d'autre part, le montage générant le récit produit des coupes dans l'espace et le temps chronologique, chose qui n'apparaît pas dans le flux visuel primaire de la vie intramondaine.

Capacité attentionnelle et synaptogenèse

Au niveau neuronal, on subit les coupes comme on reçoit des coups : chaque coupe est un choc imparable infligé aux configurations neuronales du cerveau. Les coupes tendent ainsi à réduire l'attention profonde en plus de favoriser l'attention dispersive, du moins, dans l'absolu. En ce sens, il n'est nullement souhaitable d'exposer des enfants trop tôt aux images temporalisées – voir à ce sujet l'ouvrage de Tisseron et Stiegler (2009) ou (Stiegler 2008, p. 107) – sous peine de risquer de leur causer un déficit d'attention difficilement réversible par la suite. En fait, il est aujourd'hui laborieux d'évaluer ce que serait l'attention si l'on avait

grandi hors de l'influence des principaux médiums dispersifs d'aujourd'hui. Une chose est sûre : le choix individuel d'exposer ou non son flux de conscience aux différentes technologies continue d'influencer sur une base quotidienne la capacité attentionnelle de chacun. Il en est ainsi à cause de la plasticité du cerveau et du processus de synaptogenèse. Hayles explique les deux phénomènes de la façon suivante :

How does media stimulation affect the brain? It is well known that the brain's plasticity is an inherent biological trait; human beings are born with their nervous systems ready to be reconfigured in response to the environment. [...] Through a process known as synaptogenesis, a newborn infant undergoes a pruning process whereby the neural connections in the brain that are used strengthen and grow, while those that are not decay and disappear. [...] Although synaptogenesis is greatest in infancy, plasticity continues throughout childhood and adolescence, with some degree continuing even into adulthood. In contemporary developed societies, this plasticity implies that the brain's synaptic connections are coevolving with an environment in which media consumption is a dominant factor. Children growing up in media-rich environments literally have brains wired differently from those of people who did not come to maturity under that condition.

La synaptogenèse, en tant que mise en place de la formation des synapses, est donc en tous points liée au milieu médiatique. Pour en revenir à McLuhan, on constate encore ici toute la portée de son « medium is the message », soulignant l'importance fondamentale qu'ont les médias en allant jusqu'à influencer la formation des synapses. Comme le souligne Hayles, il faut noter qu'il y a une sorte de courbe descendante selon laquelle la synaptogenèse devient de moins en moins effective avec le temps. Elle est cependant extrêmement importante en bas âge et c'est exactement pour cette raison qu'une analyse de notre environnement médiatique est pressant afin que l'on connaisse mieux les tenants et aboutissants de la pratique de ces médias sur le développement des enfants. Ceci étant dit, comme le laissait entendre Hayles, les cartes ne sont jamais toutes jouées. Carr remarque qu'un constant travail doit être fait, même après l'adolescence :

What we're *not* doing when we're online also has neurological consequences. Just as neurons that fire together wire together, neurons that don't fire together don't wire together. As the time we spend scanning Web pages crowds out the time we spend reading books, as the time we spend exchanging bite-sized text messages crowds out the time we spend composing sentences and paragraphs, as the time we spend hopping across links crowds out the time we devote to

quiet reflection and contemplation, the circuits that support those old intellectual functions and pursuits weaken and begin to break apart. (2010, p.120)

En somme, la capacité attentionnelle n'est jamais définitivement figée et pour toujours acquise. Il faut l'entretenir et en prendre soin si l'on ne veut point la voir défaillir dans une société où les plus récents développements technologiques tendent presque tous à valoriser la formation exclusive de l'attention dispersive. Tout au long de la vie, il y aurait donc toute une balance à trouver pour arriver à maintenir son attention linéaire à un niveau raisonnable. Cet équilibre tiendrait dans une série d'obligations et de restrictions à déterminer en fonction de l'effet précis provoqué par chacune des interactions avec les multiples technologies couramment utilisées à notre époque. Il reste encore beaucoup à faire avant que le gouvernement puisse proposer pour les technologies l'équivalent du *Guide alimentaire canadien* pour l'alimentation.

Des solutions à la hausse de l'attention dispersive

Même si Carr est très pessimiste quant à l'attention dispersive qui, à le lire, devrait à tout prix être évitée, tout comme le pense Stiegler, il est aujourd'hui évident que ce type d'attention est là pour rester et que le plus important est avant tout d'arriver à la comprendre et à en limiter les effets négatifs. Comme nous le disions, il devient maintenant nécessaire d'avoir des compétences attentionnelles dispersives, mais cela ne doit pas se faire au détriment de l'attention linéaire. On rejoint Hayles sur ces questions, elle qui fonde aussi beaucoup d'espoir en une utilisation réfléchie des nouveaux médias. Comme elle le constate via une étude (2007, p. 193), le fait de jouer à des jeux vidéo pourrait bien aider à développer l'attention linéaire, du moins beaucoup plus que de regarder des images-sons temporalisées. Il reste encore beaucoup à faire pour déterminer quels sont les types de jeu et quelle proportion d'utilisation il est louable d'espérer tirer des bénéfices pour la formation de l'attention linéaire. Cependant, pour Hayles, une chose est sûre : une combinaison synergique de l'attention linéaire et de l'attention dispersive est possible, mais elle ne se fera pas seule.

The results suggest that brain structure does change as a result of playing computer games at certain ages; they also suggest that media stimulation, if structured appropriately, may contribute to a synergistic combination of hyper and deep attention – a suggestion that has implications for pedagogy. (*ibid.*)

Hayles fonde donc beaucoup d'espoir en une pédagogie adaptée à la réalité médiatique actuelle, pédagogie qui ne tenterait pas simplement d'éviter tout ce qui est à même de

provoquer une hausse de l'attention dispersive. Au contraire, il faut prendre en considération l'ensemble du spectre attentionnel et comprendre dans quelle mesure les différentes utilisations faites des technologies stimulent ou nécessitent les attentions linéaire ou dispersive.

Outre ces considérations, les images-sons temporalisées – en tant qu'ils participeraient à la formation de l'attention dispersive, ayant ainsi de bonnes chances de reléguer l'attention linéaire à un statut de moindre importance – affecteraient aussi la mémoire. L'attention profonde est nécessaire au bon fonctionnement de la mémoire et c'est peut-être ce qui est le plus alarmant avec la hausse à une échelle sociale de l'attention dispersive. À cet effet, Carr conclut son livre de la façon suivante :

The key to memory consolidation is attentiveness. Storing explicit memories and, equally important, forming connections between them requires strong mental concentration, amplified by repetition or by intense intellectual or emotional engagement. The sharper the attention, the sharper the memory. (2010, p. 193)

Ce déclin de la capacité mémorielle, engendrée par une diminution de la capacité attentionnelle linéaire, n'a rien de bien rassurant si l'on considère qu'il est couplé à une tendance générale à considérer comme moins importante la rétention d'informations, et ce, puisqu'on peut de nos jours accéder à une multitude de données en seulement quelques secondes via les divers dispositifs connectés à l'internet (ordinateurs, tablettes, téléphones intelligents, etc.). La question des rétentions et des protentions, comme nous y faisons allusion auparavant, est également capitale dans le développement humain. D'une certaine façon, une diminution marquée de l'attention linéaire au profit de l'attention dispersive pourrait conduire à une forme de réification dans laquelle l'humain diminuerait de plus en plus ses propres capacités d'analyse, presque au point de ne devenir qu'une simple interface connectant des données lui étant principalement externes plutôt qu'internes. On assisterait alors à une étrange forme de technicisation du biologique.

L'individuation : entre mémoire et attention

L'anthropogénèse est
originellement une technogénèse
— Bernard Stiegler

L'importance de la mémoire dans l'apprentissage a fréquemment attiré notre attention au fil de l'analyse et il est maintenant temps de prendre acte de l'ensemble des recherches de Stiegler sur cette question. Dans ses livres, ce dernier accorde une attention particulière aux images temporalisées au point de « *former l'hypothèse d'une structure essentiellement cinématographique de la conscience en général, comme si elle avait "toujours fait du cinéma sans le savoir"* » – ce qui expliquerait la singulière force de persuasion du cinématographe¹⁰. » (2001, p. 35) Il faut prendre au sérieux cette proposition de Stiegler et examiner en détail cette isotopie structurelle entre cinéma et conscience afin de comprendre de façon claire la grande force d'affection qu'ont les images-sons synchrono-photo-temporalisées sur l'humain. Chemin faisant, nous comprendrons aussi pourquoi les images-sons synchrono-photo-temporalisées ont autant d'ascendance sur le processus d'individuation, justement à cause de cette puissance d'affection, mais aussi à cause de leur présence sans cesse croissante, comme précédemment mentionnée.

Mémoire et épiphylogénèse

À la suite de Leroi-Gourhan, Stiegler soutient que le processus d'hominisation, c'est-à-dire le passage du primate à l'humain, s'est fait par l'adoption de la position verticale et de la bipédie, permettant alors la libération de la main. Celle-ci a, quant à elle, permis l'apparition de la technique – la main pouvant dès lors manipuler la matière – que Leroi-Gourhan associe justement à l'apparition « d'une *troisième mémoire* : à côté des mémoires somatique et germinale qui caractérisent les êtres sexués, apparaît une mémoire transmissible de générations en générations et que conservent en quelque sorte "spontanément" les organes techniques. » (Stiegler 1998, p. 189) Cette troisième mémoire, Stiegler la dit épiphylogénétique en tant qu'elle « n'est ni génétique, ni somatique, mais [qu'elle] est

⁹ Stiegler fait ici référence aux propos que tient Deleuze alors qu'il dit dans *Cinéma 1 : l'image-mouvement* que la conscience aurait « toujours fait du cinéma sans le savoir ». (1983, p. 10)

¹⁰ Stiegler n'emploie pas ici le terme cinématographe avec le désir de renvoyer précisément au Cinématographe des frères Lumière. Il l'emploie plutôt afin d'éviter la répétition du terme cinéma.

constituée par l'ensemble des techniques et des mnémotechniques nous permettant d'*hériter d'un passé qui n'a pourtant pas été vécu.* » (Petit 2013, p. 397) L'organisation de la matière inorganique par l'humain constitue donc une couche de mémoire épiphylogénétique qui lui est propre et qui a la particularité d'être hors de lui.

Mais, pourrait-on se demander, qu'est-ce qui peut bien se conserver comme mémoire dans chacun des organes techniques? Toujours en suivant Leroi-Gourhan, Stiegler soutient que lorsque des objets sont fabriqués, ils « *gardent en eux-mêmes les gestes* dont ils résultent. » (*ibid.*, p. 418) Ainsi, chaque chose matériellement modifiée par l'homme retiendrait minimalement une forme de mémoire (épiphylogénétique) étant composée des traces de fabrication de l'objet même. Si nous imaginions que la race humaine devait s'éteindre entièrement du jour au lendemain, sans pour autant que toutes ses constructions matérielles disparaissent, il resterait sur terre d'innombrables organes techniques permettant à une autre forme de vie d'avoir accès au passé vécu de notre civilisation. C'est d'ailleurs un des principes fondamentaux de l'archéologie que de se baser sur les objets laissés par les civilisations passées pour les comprendre. Par exemple, de la pointe d'une flèche, en prenant en considération la façon dont celle-ci a été taillée, il est possible de saisir comment elle a pu être fabriquée, les gestes qui ont été nécessaires à sa confection. La mémoire épiphylogénétique est donc présente presque partout autour de nous et dans tous les objets de notre quotidien : une mémoire propre à l'humain, mais, comme nous le disions, paradoxalement hors de lui.

Ceci étant dit, Stiegler accorde une importance toute particulière à certains organes techniques qui ont comme fonction spécifique de conserver la mémoire. Il parle alors de « mnémotechniques », qu'il appelle aussi « hypomnémata », s'inspirant de l'utilisation que Foucault avait faite de ce terme. Pour Stiegler, les hypomnémata sont « les aide-mémoires, les supports techniques de la mémoire et/ou les techniques de mémoire. » (*ibid.*) Ils sont à relier à ce que les grecs appelaient l'hypomnèse – à différencier de l'anamnèse. L'anamnèse, du grec *ána* (remontée) et *mnémè* (souvenir), désigne une réminiscence, un ressouvenir, alors que l'hypomnèse, du grec *hypo* (sous) et *mnémè* (souvenir), désigne plutôt un support de mémoire. À ce sujet, on remarque que « [c]'est seulement au néolithique qu'apparaît un sous-système mnémotechnique, l'écriture, qui est une technique spécifiquement *vouée* à la conservation de la mémoire. » (*ibid.*, p. 418) Au fil du temps, à l'écriture se sont ajoutées d'autres

mnémotechniques : les enregistrements sonores ou les images temporalisées, par exemple. Comme on peut s'en douter, pour le dire en des termes heideggériens, « *les spécificités des techniques comme supports d'enregistrement du passé conditionnent pour chaque époque les modalités selon lesquelles le Dasein accède à son passé.* » (Stiegler 1996, p. 13) C'est donc en prenant en considération ces réflexions de Stiegler que nous souhaitons réinterroger les images temporalisées.

Comme on l'aura déjà compris, pour Stiegler, il y a une prothéticité originaire chez l'humain, en tant que celui-ci a un défaut d'origine ne pouvant être comblé que par des prothèses. Que l'homme soit prothétique, cela veut dire qu'il survit grâce à ses prothèses, mais aussi qu'il ne s'accomplit que par elles, d'où l'idée que le processus d'individuation est complètement lié aux organes artificiels. « La prothéticité désigne le fait que l'homme ne vit que par, avec et selon ses "prothèses" techniques, et en particulier [...] avec et selon ces "béquilles de l'esprit" que sont les artefacts. » (Petit 2013, p. 425) On comprend ici que les prothèses sont hautement significatives en tant que « béquilles de l'esprit », c'est-à-dire qu'en plus de pouvoir avoir une utilité matérielle, elles sont la condition sine qua non de l'esprit humain. Cette façon de voir les choses va à l'encontre de la pensée platonicienne, car si l'on pose que « [l]a condition de toute mémoire vive (*anamnèse*) est qu'elle puisse se projeter hors d'elle-même (dans des *hypomnémata*) pour dépasser sa finitude, se nourrir et se transmettre » (*ibid.*, p. 379), on soutient alors que, contrairement à Platon, « il n'y a *pas d'anamnèse sans hypomnèse* » (*ibid.*) et que l'extériorisation de la mémoire est du même coup sa condition même. La possibilité de la mémoire réside dans le fait qu'elle s'extériorise. Cette nécessité de la mémoire d'avoir un milieu technique pour se déployer aide beaucoup à comprendre pourquoi l'avènement de nouveaux hypomnémata peut avoir autant d'influence sur l'anamnèse et sur le processus d'individuation. Que nous soyons arrivés à un moment de l'histoire où la mémoire a récemment subi une mutation de son extériorisation devrait nous interpeller, voire nous inquiéter, un peu comme quand Platon avait été alarmé par les possibilités qu'ouvrait l'écriture.

L'extériorisation

Afin de situer notre propos quant à la question de l'extériorisation, il faut noter que Stiegler recense seulement quatre stades d'extériorisation, dont deux sont relativement récents

dans l'histoire de l'humanité. Au début de l'hominisation, le premier stade passe par l'extériorisation du squelette, moment durant lequel l'outil devient le prolongement du corps, le bâton pouvant par exemple remplacer l'utilisation de l'avant-bras dans l'action de frapper une proie. Ensuite, le deuxième stade passe par l'extériorisation de la motricité (le muscle) et s'opère plus précisément par la « maîtrise des énergies naturelles, la domestication animale et la machine motrice » (Stiegler 1996, p. 88). Le troisième stade, étant celui qui nous concerne plus spécifiquement ici, a été rendu possible grâce aux techniques analogiques. Il est celui de l'extériorisation « *des fonctions mentales de perception et d'imagination* » (Stiegler 2012, p. 257), et il est rendu possible grâce aux images temporalisées et aux enregistrements sonores. Enfin, le quatrième stade, Stiegler le conçoit comme conduisant à une « *extériorisation des fonctions mentales d'intellection et d'opérations logiques en tout genre* » (*ibid.*). Stiegler en parle aussi ailleurs comme « l'extériorisation des fonctions du cortex cérébral et, plus globalement, du système nerveux » (1996, p. 97) Ce stade débiterait lorsque des

outils de navigation [...] prennent en charge [...] l'accès au déjà-là par la délégation de l'initiative du *qui* dans ces *quoi* que sont les instruments dans l'accumulation du savoir – catalogues de bibliothèques, index, bibliographies, fichiers que le *livre imprimé* rend possible par son foliotage, sa pagination, ses sommaires, tables des matières, glossaires. (*ibid.*)

Comme on peut s'en douter, ce n'est vraiment qu'avec le numérique que se complète ce stade, alors qu'« une véritable activité automatique de mémoire » (*ibid.*) se constitue à l'aide de l'informatique et de ses moteurs de recherche en ligne, ses bases de données numériques, etc. Nous reviendrons sous peu sur le troisième stade de l'extériorisation puisque c'est précisément de celui-ci dont nous souhaitons traiter ici.

Finitude rétionnelle : l'importance de la prothèse

Stiegler explique que la mémoire a comme condition de s'extérioriser parce que la capacité rétionnelle de la mémoire humaine est finie. En fait, suite à Husserl, Stiegler analyse en détail les conséquences de cette finitude rétionnelle. Comme il dit, « [i]l ne peut y avoir de mémoire que finie. Cette finitude rétionnelle est la condition de la conscience en tant qu'elle est toujours un flux temporel. » (2001, p. 44) En effet, nous en avons déjà parlé auparavant : la conscience est inévitablement dans le temps : c'est sa condition même d'être temporelle. Elle ne peut être qu'en tant que flux dont l'écoulement est inévitable : le temps ne

s'arrête jamais et la conscience ne s'extirpe jamais de sa condition de flux. Ainsi, c'est le propre du présent de la conscience de ne pas retenir tout ce qui passe en elle. Pourtant, bien évidemment, on enregistre beaucoup de choses au fil du temps qui passe, et c'est exactement à cela qu'il faut s'attarder si l'on veut adéquatement comprendre le fonctionnement du flux de conscience.

C'est donc en analysant le fonctionnement de la mémoire, en tant que processus d'extériorisation qui crée une couche de mémoire épiphylogénétique proprement humaine, que nous expliquerons pourquoi les images-sons synchrono-photo-temporalisées ont autant d'influence sur le processus d'individuation. Globalement, nous élaborerons deux raisons qui expliquent ce phénomène, raisons qui puiseront dans l'ensemble du travail que nous avons élaboré jusqu'ici. D'abord, suivant les analyses de Stiegler, nous expliquerons en quoi la rétention tertiaire surdétermine les rétentions primaires et secondaires. Ensuite, nous analyserons en quoi l'isotopie structurelle entre le flux de conscience et les images-sons synchrono-photo-temporalisées permet à ces dernières d'avoir autant de facilité à nous affecter comparativement aux autres hypomnémata.

Pour comprendre la façon dont la mémoire épiphylogénétique des prothèses compose avec l'individu et son processus d'individuation, Stiegler repart des analyses de Husserl sur les rétentions primaires et secondaires. Comme nous l'avons souligné auparavant, la conscience est un flux, c'est-à-dire qu'elle a une structure temporelle et qu'elle fonctionne en s'écoulant dans le temps. Pour comprendre comment la conscience fonctionne, Husserl étudie les autres phénomènes qui fonctionnent comme des flux, la musique par exemple. Husserl remarque que lorsqu'on écoute une pièce musicale enregistrée, il y a quelque chose qui perdure dans l'écoute. À chaque nouvelle note que l'on entend, elle prend sens en fonction de ce qui vient tout juste d'être entendu précédemment. De même, ce qui fait que l'on peut comprendre ce qu'un orateur dit lorsqu'il parle, c'est que l'on retient dans le présent de l'énonciation des choses qui viennent tout juste d'être dites. « [L]e présent de l'objet temporel est habité par un passé originaire, que Husserl nomme un tout-juste-passé, *dans la perception même* de l'objet temporel : c'est cela, cette *retenue* [...] que Husserl appelle une *rétention primaire*. » (Stiegler 2004b, p. 77) Au cinéma, ce phénomène a d'ailleurs été démontré par l'effet Koulechov : les

trois interprétations tirées du même plan du visage de Mousjoukine s'expliquent par les trois différentes images qui sont tout juste placées avant l'apparition dudit visage.

Stiegler suit ensuite Husserl qui a souligné qu'il faut distinguer la rétention primaire de la rétention secondaire. Pour le dire simplement, la rétention secondaire est ce que l'on considère normalement être un souvenir. Husserl et Stiegler s'entendent pour dire que la rétention primaire appartient au présent de la perception alors que la rétention secondaire provient du passé de l'imagination, contrairement à Brentano qui croyait que le tout-juste-passé relevait aussi de l'imagination. Alors que Husserl s'entête à ne pas vouloir voir de relation entre la rétention primaire et la rétention secondaire, Stiegler remarque qu'elles « *composent en permanence* » (*ibid.*, p. 80). Lorsqu'on écoute plusieurs fois une pièce musicale enregistrée, on n'entend pas la même chose d'une fois à l'autre : « *des phénomènes différents sont chaque fois produits par le même objet.* » (*ibid.*) Si le phénomène n'est pas le même à chaque fois, cela veut dire que la conscience opère des sélections parmi des rétentions primaires possibles : on ne retient pas tout dans le présent de la perception. Mémoriser quelque chose, c'est nécessairement aussi oublier. « Si mémoriser ne signifiait pas déjà oublier, rien ne serait retenu parce que rien ne passerait » (Stiegler 2001, p. 43). Il y a rétention parce que la rétention est une sélection qui implique une focalisation délaissant une partie de l'information. Si une pièce musicale a déjà été entendue, le souvenir (la rétention secondaire) de cette écoute ne peut qu'orienter le présent de la perception et donc orienter la sélection des rétentions primaires. Et même si cette pièce musicale n'avait jamais été entendue, nous l'entendrions « à partir d'une attente constituée par tout ce qui [nous] est déjà *musicalement arrivé* » (*ibid.*)

Dans son explication, Stiegler utilise à juste titre le terme de frayage pour expliciter son propos.

La rétention primaire est une *sélection effectuée selon des critères établis au cours de frayages précédents qui sont eux-mêmes des sélections issues d'autres frayages plus anciens. Et il en va ainsi parce qu'en tant que mémorisation, la rétention primaire est aussi un oubli primaire, une réduction de ce qui passe à un passé qui ne retient en lui que ce que les critères que constituent les rétentions secondaires lui permettent de sélectionner. Des sélections secondaires habitent par avance le processus de rétention primaire.* (*ibid.*)

En psychologie, la notion de frayage laisse entendre qu'il y a une diminution de la résistance neuronale qui se met en place à mesure qu'une expérience est répétée. L'humain aurait la fâcheuse tendance à plus facilement répéter des connexions neuronales qu'à en créer de nouvelles. Il est donc tout à fait logique que ce qui est déjà passé au niveau de la rétention secondaire pave la voie à ce qui survient ensuite dans la rétention primaire.

Enfin, il faut noter que le flux de conscience se projette constamment vers l'avant, c'est-à-dire qu'il se crée des attentes et tente d'anticiper ce qui pourrait advenir. Cette tendance du flux de conscience à être dans l'appréhension, Husserl la nomme protention. Cette notion est capitale étant donné que la conscience est constamment dans l'appréhension, à se projeter vers l'avant, et ce, en fonction de son passé, qu'elle peut prélever et retenir de l'information dans le présent de sa conscience.

On l'aura sans doute déjà compris : pour Stiegler, il n'existe pas que des rétentions primaires et secondaires puisque des choses sont aussi retenues hors de l'humain. Comme nous l'avons souligné, il y a une couche de mémoire épiphylogénétique dans la matérialité du monde qu'organise l'humain. Tous les objets fabriqués par lui, Stiegler les dira aussi être des rétentions tertiaires puisqu'ils conservent justement cette couche de mémoire épiphylogénétique nécessaire au processus d'hominisation et donc d'individuation. Si nous avons vu que la rétention secondaire avait prévalence sur la rétention primaire, au sens où les frayages précédents orientent le processus de sélection de la rétention primaire, il faut maintenant se demander : quelle relation les rétentions tertiaires ont avec les rétentions primaires et secondaires? À ce sujet, la réponse de Stiegler est la suivante : « [l]a rétention tertiaire est de façon très générale cette prothèse de la conscience sans laquelle il n'y aurait pas d'esprit, pas de revenance, pas de mémoire du passé non vécu, pas de culture. » (*ibid.*, p. 70) Il ajoute plus loin : « *le souvenir tertiaire surdétermine à son tour l'articulation des rétentions primaires et secondaires.* » (*ibid.*, p. 70) Cela s'explique aisément puisque les rétentions tertiaires forment le déjà-là du monde qui se passe et se modifie de génération en génération. Les rétentions tertiaires sont en pratique le milieu technique dans lequel les rétentions primaires et secondaires voient le jour. À partir de là, il faut bien comprendre à quel point notre époque est particulière dans l'histoire de la mémoire humaine puisqu'aujourd'hui les mnémotechniques occupent une place quantitativement impressionnante dans nos vies.

Nous espérons que nos explications contribuent à mieux comprendre pourquoi la fameuse omniprésence des images est significative dans le processus d'individuation. On s'individue de nos jours beaucoup par des contacts directs avec des rétentions tertiaires qui, faut-il le rappeler, sont hors de nous et donc infiniment manipulables, ce à quoi nous nous intéresserons plus spécifiquement maintenant.

L'exactitude de l'orthothèse

Que l'on pense à l'écriture ou aux images temporalisées, on est forcé d'admettre que les mnémotechniques ont une plus grande capacité d'affection. Nous expliquerons davantage cet aspect en explicitant leur rôle primordial dans la détermination des rétentions primaires et secondaires. Nous souhaitons montrer que cette puissance d'affection peut être très orientée, ce qui posera les bases de l'enjeu démocratique que nous souhaitons mettre en avant.

D'abord, il faut noter qu'il y a une exactitude de l'écriture alphabétique, c'est-à-dire que l'écriture permet de matérialiser la parole d'une façon fidèle. Cette exactitude, Stiegler la retrouve aussi dans les enregistrements sonores, photographiques et photo-temporalisés. Stiegler appelle ces types d'enregistrements exacts, incluant l'écriture, des « supports *orthothétiques* de la mémoire. » (1996, p. 24) Il forme le néologisme orthothèse à partir de deux termes grecs : orthotès (l'exactitude) et thésis (la position). Les supports orthothétiques sont donc des objets matériels qui permettent que l'on positionne sur eux des informations exactes, qui peuvent ensuite être communiquées – transmises et reçues – étant donné qu'elles sont matérialisées.

Prenons l'exemple de l'écriture. Pour Stiegler, « [l']écriture linéaire est ce qui, pour la première fois, donne accès littéral au *passage* de la parole (à son présent passant) *comme* à son passé (à son présent *comme* passé) ». (*ibid.*, p. 47) L'écriture a donc permis de fixer d'une façon exacte la parole : ce qu'une personne dit peut aussi être inscrit fidèlement sur un bout de papier grâce au langage écrit. Quelqu'un comprenant la même langue pourrait ensuite reprendre le texte pour en faire une lecture qui serait logiquement semblable dans son contenu à ce que la première personne avait dit. Cela dit, lorsqu'une personne lit un texte, la lecture faite implique nécessaire qu'il y a interprétation : Stiegler est bien loin de dire qu'il y a une exactitude entre l'intention de l'écrivain et la compréhension du lecteur, que l'écriture

permettrait d'inscrire d'une façon exacte les réflexions d'un auteur qui seraient ensuite comprises par tous les lecteurs précisément comme elles avaient été pensées par leur auteur. Bien au contraire, l'exactitude tient plutôt dans la littéralité que permet l'écriture orthographique : le code de la langue écrite a été formé pour que les paroles dites puissent être matérialisées d'une façon fidèle et standardisée. Il faut demeurer au fait que l'exactitude « engendre irrésistiblement une indétermination »; que même s'il y a exactitude, « ce qui est exact est médiat, élaboré et “falsifiable”. » (*ibid.*, p. 32)

Pour en venir aux images et aux sons, on peut dire que la photographie et la phonographie, en tant que « *technologies de mémorisation* », sont des orthothèses permettant eux aussi une exactitude. On est évidemment ici dans un autre type de codage, que l'on devrait plutôt dire, pour l'analogique, être une captation. Comme nous l'avons précédemment analysé, l'exactitude des captations photographiques et sonores assure un effet de réel amenant à une croyance en la passéité du re-présenté, ce qui n'équivaut pas, rappelons-le, en sa véridicité. De même, dans le cadre des images-sons synchrono-photo-temporalisées, on se retrouve aussi avec une exactitude de la captation : la capture du son et des images photographiques fonctionnent sur le même principe et le défilement des images ne pose aucun problème puisqu'on arrive à rendre parfaitement la temporalité telle que la connaît l'humain.

L'exactitude à l'ère du numérique

Le passage de l'analogique au numérique ne cause qu'un problème relatif à la notion d'exactitude. Que l'analogique soit une captation fidèle à la lumière ayant touché au sujet posé devant la caméra ne la rend pas – dans la pratique – plus exacte qu'une image photographique numérique qui, comme on le sait, est le résultat de la numérisation de signaux électriques donnés par un capteur photographique qui reçoit la lumière. Il en est ainsi parce que la capacité visuelle humaine est, elle aussi, finie et qu'arrivé à une haute résolution de l'image, l'œil humain n'arrive plus à distinguer les traces que pourrait laisser voir la prise d'une photographie numérique. Comme nous l'avons dit, le numérique, bien que théoriquement et technologiquement très différent de l'analogique, n'engendre pas dans la perception des images une différence significative pour l'humain.

Même si à notre époque, un peu tout le monde a une connaissance relative de la possibilité d'altération que permet le numérique, nous sommes loin d'avoir, dans le moment de la perception d'un flux d'images-sons synchrono-photo-temporalisées, changé notre régime de perception et désamorcé le « savoir intuitif » que *toutes* les images-sons photo-temporalisées peuvent avoir été modifiées. Il faut qu'elles se montrent elles-mêmes comme altérées – par un contenu qu'on sait « ne pas pouvoir avoir été », par exemple – pour que revienne à l'esprit le potentiel fondamental de manipulation des images photographiques numériques et que le « ça-a-été » s'amenuise.

Il faut également se rappeler que l'extériorisation de la mémoire a toujours été une ouverture à la manipulation. Dès que la mémoire se matérialise et prend forme dans la matière, on peut intervenir sur elle, la manipuler, au sens où la main peut y toucher, s'en emparer et donc la transformer. Stiegler explique d'ailleurs très bien la chose : « La mémoire proprement humaine est la couche épiphylogénétique que forme la mémoire techniquement extériorisée, et là réside *déjà* la possibilité de la télécratie¹¹ : parce qu'elle est extériorisée, la mémoire, c'est-à-dire l'individuation, est à la fois manipulable et expropriable. » (Stiegler 2006, p. 158) Ceci étant dit, cette potentialité de manipulation de la mémoire extériorisée est absolument problématique puisque cela ne va pas de soi : on ne serait pas porté à croire que notre mémoire peut être hors de nous. Cette manipulation est d'ailleurs ce que redoutait Platon au sujet de l'hypomnèse scripturale et c'est pourquoi il valorisait l'anamnèse. C'est bien parce le potentiel de manipulation de l'écriture n'est pas au premier abord une évidence que Platon en a fait une des problématiques majeures de sa philosophie. Nous suivions entièrement Stiegler dans son approche pharmacologique des hypomnémata et nous soutenons aussi qu'il faut transmettre des connaissances relatives à la place qu'occupent les mnémotechniques dans le processus d'individuation.

À rebours, si on essaie de réinterpréter les choses, le grand malheur de la captation analogique sonore et photographique est d'avoir amené avec elle un « savoir intuitif » de créance, ce qui a mis encore plus à distance la notion de manipulation intrinsèquement liée à l'extériorisation. Même si, en théorie, le numérique a ramené l'évidence de la manipulation à l'avant-scène, la croyance en la passéité des images photographiques et sons perdure comme

¹¹ Nous reviendrons sous peu sur la notion de télécratie.

s'il n'y avait pas vraiment eu de changement significatif avec le passage de l'analogique au numérique.

Durée et contrôle

Somme toute, si nous traitons de nouveau de la captation sonore et des images, c'est qu'il s'agit, oui, de rappeler que l'effet de réel et la croyance qu'elle engendre participe à la force d'affectivité des images-sons synchrono-photo-temporalisées, mais aussi de montrer que la captation collabore aussi à un contrôle du re-présenté. Lorsqu'il y a captation, la matière se retrouve fixée sur un support, étant ainsi ré-présentable aussi longtemps que la matérialité du support l'autorise. Il y a une durabilité des supports orthothétiques de la mémoire tels qu'on les connaît aujourd'hui et cette résistance à la dégradation du temps est suffisamment élevée pour permettre leur manipulation. S'il fallait que les images-sons photo-temporalisés ne durent que quelques heures, il n'y aurait que très peu à faire avec elles.

Tout comme l'écriture manuscrite a fixé la parole dans la matière, les captations sonores et visuelles font de même en figeant les images et les sons du monde de façon durable. Il faut cependant comprendre à quel point cette pérennité des supports orthothétiques n'est pas seulement primordiale à la préservation de ce qu'ils contiennent. En effet, on semble souvent oublier que cette persistance des supports orthothétiques, comme nous en avons déjà un peu parlé, est la possibilité même de leur modification. Lors du processus d'écriture, c'est parce qu'il y a fixation dans la lettre que l'on peut constater à la relecture d'un texte s'il faut ajouter, retirer ou modifier quelque chose afin de créer une construction lexicale qui sera à même de transmettre le mieux possible le sens souhaité.

Les captations, qu'elles soient sonores ou photographiques, impliquent le même potentiel de reprise-altération, mais il s'articule un peu différemment. Tout comme pour le texte, la résistance matérielle des images-sons photo-temporalisées permet de les audio-visionner, encore et encore, autant qu'il le faut, afin d'expérimenter des agencements lors du montage. On évalue s'il faut mieux adjoindre tel ou tel plan avant ou après tel ou tel autre, toujours avec cette volonté d'orienter le sens et les effets esthétiques produits. Le même travail peut évidemment aussi être fait pour le son. Par le biais du montage, autant sonore que visuel,

on tisse une trame suivant une tangente bien précise afin de guider l'audio-visionneur là où on souhaite l'amener.

Il faut aussi se rappeler à quel point, sur un plateau de tournage, la durabilité et l'accessibilité immédiate aux images temporalisées et aux sons que l'on vient tout juste d'enregistrer est primordial. Elles permettent au réalisateur de savoir sur le champ si ce qui a été tourné est adéquat ou non. De là, il peut analyser s'il est nécessaire de reprendre la prise et, si tel est le cas, il peut alors redonner des directives à l'ensemble de la production afin d'orienter la suivante. Ainsi, pouvoir audio-visionner le tout-juste-enregistrés, que l'on peut même audio-visionner en direct via un moniteur si on le désire, permet aussi d'assurer un contrôle de la construction des images-sons synchrono-photo-temporalisées.

Neurocinéma

Au sujet cette possibilité d'orienter le contenu des images-sons synchrono-photo-temporalisées, la neuroscience fait depuis peu des expériences très concluantes qui permettent de démontrer à quel point le travail d'un réalisateur peut être efficace quant au contrôle de l'expérience vécue par un spectateur lorsqu'il audio-visionne un flux audio-visuel secondaire.

À cheval entre les neurosciences cognitives et les études cinématographiques, ce nouveau champ de recherche se nomme les études neurocinématiques (Neurocinematics Studies). Leur but est simple : il s'agit d'étudier les réponses cognitives et émotionnelles d'audio-visionneurs à un film ou à flux audio-visuel secondaire. On fait, par exemple, regarder une séquence de film à plusieurs personnes dans un milieu contrôlé, et ce, en ayant préalablement placé sur leur tête un dispositif permettant d'obtenir en temps réel une imagerie par résonance magnétique de l'activité de leur cerveau. Le mouvement de leurs yeux est également monitoré. Par la suite, on procède à une « analyse des corrélations intersubjectives » (inter-subject correlation analysis – ISC) qui permet de repérer les corrélations dans les résultats des scans des divers individus. Plus précisément, « [t]he ISC compares the response time course in each brain region [...] from one viewer to the response time courses obtained in the same brain region from other viewers. » (Hasson et al. 2008, p. 2) À partir de la compilation des données, on peut tirer des conclusions sur les effets potentiels qu'a la séquence d'images-sons temporalisées choisie sur la plupart des audio-visionneurs. Par

exemple, « high ISC in brain areas related to emotion processes or cognitive processes assesses the effectiveness of a movie in controlling viewer's emotions and thoughts, respectively. » (*ibid.*, p. 3) Le test permet ainsi d'obtenir des résultats suffisamment précis pour voir qu'un contrôle certain s'exerce sur les audio-visionneurs. Les chercheurs constatent cependant que pour y arriver, il est primordial de réussir à orienter leur regard. « If a filmmaker fails to direct viewer's gaze, then each viewer will attend to and process different information at each moment in time, which will subsequently increase the variability in brain responses across viewers. » (*ibid.*, p. 13) Somme toute, les résultats de ces recherches sont déjà assez précis et élaborés pour pouvoir tirer des conclusions imposantes. Bref, les chercheurs concluent que : « [s]imilar brain activity across viewers (high ISC) can be taken as an indication that all viewers process and perceive the movie in a similar manner. » (*ibid.*, p. 18)

Bien qu'il ne s'agisse là que d'une « indication », il faut avouer que l'extrême écart des ISC, et ce, en fonction des segments choisis, atteste que certains segments ont une capacité de synchronisation cognitive et émotionnelle forte. Afin de le démontrer, les chercheurs ont comparé quatre extraits différents, dont l'un est un épisode de la série télévisée *Alfred Hitchcock Presents : Bang! You're Dead* (1961), justement réalisé par le présentateur de la série, nul autre qu'Alfred Hitchcock.

The Hitchcock episode [...] evoked similar responses across all viewers in over 65 percent of the cortex, indicating a high level of control of this particular episode on viewers' minds. The high ISC was also extensive (45%) for the *Good, the Bad and the Ugly* [...], but much less so (18%) for *Curb Your Enthusiasm* [...]. Finally, [...] the unstructured segment of reality [...] induced high ISC only in a small fraction of the cortex (less than 5%). (*ibid.*, p. 14)

On peut donc voir qu'entre un segment de réalité non structuré et un épisode télévisuel monté par le « maître du suspense » l'écart entre les ISC est plus que significatif (60% d'écart). Même si cette étude ne fait que confirmer ce que l'on pressentait déjà, il est impératif de noter que plusieurs acteurs de l'industrie commerciale et culturelle utilisent déjà cette technique pour contre-vérifier l'efficacité des images-sons temporalisées qu'ils conçoivent. Loin d'en être restée à un simple test ludique montrant la capacité d'un réalisateur à mieux structurer son film qu'un autre, cette technologie et ses logiciels dérivés sont mis au service des acteurs de

l'industrie afin d'optimiser l'efficacité et le contrôle de leurs publicités et de leurs films sur le public. À titre d'exemple, une des compagnies ayant cette expertise se nomme Neurons Consultancy (<http://neuronsinc.com/>) et elle offre une multitude de services, dont celui de l'analyse ISC de films ou de jeux vidéo. Pour un film de 60 minutes ou plus, l'analyse neurocinématique (<http://neuronsinc.com/neuromarketingservices/neurocinematics/>), est proposée au tarif de 35 000\$ et elle permet, pour l'ensemble du film, d'obtenir la corrélation des données relatives à l'attention (l'endroit où le spectateur regarde sur l'écran), l'engagement émotionnel (le degré de stimulation et d'excitation de l'audio-visionneur), la motivation (montrant l'intérêt ou non à continuer d'audio-visionner le film) et la charge cognitive (calculant s'il y a trop ou trop peu d'informations transmises à l'audio-visionneur). À titre indicatif, on compte d'ailleurs Universal parmi ses clients (<http://neuronsinc.com/about/>).

Ainsi, il est assez évident que ces paramètres peuvent servir à repérer si l'audio-visionneur reçoit positivement ou non certains contenus, ou encore à découvrir les facteurs généraux qui peuvent rendre plus disposée telle ou telle clientèle cible à acheter tel ou tel produit. Une chose est sûre, cette technologie permet à qui le veut bien de savoir plus concrètement si la rétention tertiaire proposée va engendrer la rétention secondaire voulue. Même si l'industrie du marketing savait déjà qu'elle arrivait à vendre ses produits entre autres grâce aux publicités d'images-sons synchrone-photo-temporalisées, elle bénéficie maintenant d'un outil de supplémentaire lui permettant d'éviter les ratés et de raffiner ses techniques. Stiegler a abondamment traité de cette question et ses analyses sont franchement éclairantes.

Ce qui est en jeu est en effet la façon de constituer automatiquement des rétentions secondaires en critères, tout d'abord en grammatisant ces rétentions, c'est-à-dire en les formalisant et en les standardisant sous forme d'algorithmes, puis en les agençant pour produire des moteurs d'inférences gérés par des règles (elles-mêmes provenant de données statistiques) dont la technologie est inspirée des systèmes experts : il s'agit d'en faire des rétentions tertiaires individualisées, en quelque sorte sur mesure, mais qui tendront à devenir des rétentions secondaires collectives calculables, c'est-à-dire qui tendront vers des attracteurs comportementaux stéréotypés – l'activité des individus psychiques étant court-circuitée et les individus psychiques étant eux-mêmes et du même coup en quelque sorte expulsés d'un processus d'individuation devant automatique. (2008, p. 181-182)

Cette nouvelle opportunité d'accentuer le contrôle, menant à ce que Stiegler appelle des attracteurs comportementaux stéréotypés, n'a évidemment rien de rassurant. Il ne faudrait pas se leurrer : la grande problématique des images-sons synchrono-photo-temporalisées, de par leur importance quantitative et qualitative dans nos vies (comme nous tentons ici de le montrer), est qu'elles prennent aujourd'hui une immense place dans la constitution de nos rétentions secondaires.

En rétrospective, les images-sons photo-temporalisées coïncident parfaitement avec l'écoulement du flux de la conscience, facilitant ainsi l'« *adoption complète* du temps du film par le temps de la conscience du spectateur » (Stiegler 2001, p. 34). Elles sont des captations durables de sons et d'images du monde réel et sont ainsi porteuses d'une exactitude générant un régime de croyance. Au final, comme on vient de le voir, si elles sont savamment agencées, elles peuvent exercer un contrôle sur l'audio-visionneur à divers niveaux : son regard, ses émotions, sa motivation et sa cognition. Elles peuvent également être porteuses de rétentions tertiaires adroitement construites étant capables de susciter des rétentions secondaires spécifiques. Cette potentialité des images-sons synchrono-photo-temporalisées est quelque chose qui doit être généralement compris puisqu'elles constituent la base fondamentale de notre environnement médiatique actuelle. C'est par une meilleure intellection de ces enjeux que nous pourrions mieux circonscrire et potentiellement gérer leur influence sur notre processus d'individuation.

Isotopie structurelle : le cinéma de la conscience

Enfin, pour en revenir à la question initiale, nous traiterons à nouveau de la proposition de Stiegler soutenant que « *la conscience en générale* » a une « *structure essentiellement cinéματο-graphique* » (2001, p. 35). Il faut rappeler que nous avons déjà mis en évidence des correspondances entre le flux de conscience et les images-sons photo-temporalisées. Comme nous l'avons martelé, la conscience est un flux, tout comme les images-sons temporalisées en sont aussi. Dire que la conscience a toujours fait du cinéma n'aurait aucun sens si elle n'était pas elle-même un phénomène temporel. Il faut aussi rappeler à quel point la matière avec laquelle le flux de conscience travaille est semblable à celles des images-sons photo-temporalisées. En effet, puisque nous vivons dans le monde, notre flux de conscience compose

sans cesse avec notre flux audio-visuel primaire, ce dernier étant constitué du même type de matière audio-visuelle que les flux d'images-sons photo-temporalisées.

Ceci étant dit, ces correspondances en cachent une autre tout autant fondamentale. Plus précisément, la conscience aurait le même mode de fonctionnement que celui des images-sons synchrono-photo-temporalisées : les deux procéderaient par montage. Comme le dit Stiegler, « la structure de la conscience est de part en part cinématographique, si on appelle cinématographique en général ce qui procède par *montage d'objets temporels*. » (2001, p. 52) Ainsi, l'élément clé serait le montage, car la conscience compose sans cesse lors du processus de sélection des rétentions primaires. « De fait, tel est le "cinéma" que se fait sans cesse la conscience, qui projette sur ses objets ce qui les précède dans la séquence où elle les insère, et qu'elle seule produit. » (*ibid.*, p. 38) C'est exactement ce que rend compréhensible l'expérience de Koulechov qui montre que l'intention donnée au visage de Mosjoukine est intrinsèquement liée au plan qui le précède. L'unité du flux de conscience se constitue par le montage qui procède des « *principes de sélection* des souvenirs primaires – sélection qui suppose des *critères* de sélection, lesquels sont fournis *par le jeu des souvenirs secondaires et tertiaires associés* » (*ibid.*, p. 41) Les images-sons synchrono-photo-temporalisées fonctionnent quant à elles exactement de la même façon en tant qu'elles sont un agencement qui constitue là aussi un flux unitaire.

Le rapport de similitude entre les deux flux ne s'arrête cependant pas là. Plusieurs opérations effectuées par le flux de conscience seraient également présentes dans les flux audio-visuels secondaires. Comme nous l'avons déjà mentionné,

la mémoire est originairement sélection et oubli. Mais cela veut dire que dans toute remémoration d'un objet temporel passé, il y a nécessairement un processus de dérushage, de montage, un jeu d'effets spéciaux, de ralenti, d'accélération, etc. – et même d'arrêt sur image : c'est le temps de la réflexion, que Husserl analyse précisément comme tel, un moment d'analyse du souvenir, c'est-à-dire de décomposition du remémoré. (*ibid.*, p. 53-54)

Dès lors, on comprend mieux pourquoi les flux audio-visuels secondaires ont autant d'impact. En fait, le montage, les ralentis, les accélérés et les arrêts sur image prendraient en charge des opérations qui sont normalement accomplies lors de l'écoulement du flux de conscience. C'est ce dont il était question lorsque nous disions que nous parlions du troisième stade

d'extériorisation. En effet, les images-sons synchrono-photo-temporalisées participeraient à l'extériorisation des « *des fonctions mentales de perception et d'imagination* » (Stiegler 2012, p. 257) normalement opérées par la conscience. On pourrait dès lors dire que les images-sons synchrono-photo-temporalisées prémâchent les informations pour la conscience. D'une certaine façon, on pourrait même aller jusqu'à dire que les images-sons synchrono-photo-temporalisées font un meilleur « cinéma » que notre conscience, et ce, parce qu'elles seraient plus sûres, puisque loin des incertitudes potentielles des rétentions secondaires avec lesquelles les rétentions primaires font constamment affaire, et plus fiables, puisque fixées et répétables à l'identique autant que voulu, contrairement au flux de conscience qui n'est pas matérialisé et qui fuit sans cesse.

En somme, l'isotopie structurelle entre le fonctionnement du flux de conscience et la composition des flux audio-visuels secondaires rend évidente la parenté qui existe entre les deux flux. Que les flux audio-visuels secondaires aient une puissance d'affection aussi grande sur le flux de conscience devrait dès lors moins nous surprendre. Il devient assez évident que le potentiel général d'affection des images-sons synchrono-photo-temporalisées, par son effectivité structurelle et temporelle, est beaucoup plus important que celui de la lecture.

La rétention involontaire des flux audio-visuels secondaires

Nous remarquons également que la puissance d'affection des images-sons synchrono-photo-temporalisées a certainement à voir avec le fait que les rétentions tertiaires sont matérialisées et donc potentiellement diffusables partout et à l'infini, encore plus depuis l'avènement du numérique et de l'internet. Bref, les chances sont bonnes de rencontrer plus d'une fois les mêmes images-sons synchrono-photo-temporalisées, chose que l'industrie culturelle et du marketing priorise d'ailleurs. Le fait de pouvoir audio-visionner un segment à plusieurs reprises favorise nécessairement la capacité d'absorption de son contenu. C'est par la répétition que l'on peut aller jusqu'à se souvenir d'un long segment d'images-sons synchrono-photo-temporalisées, segment qu'il sera par ailleurs possible, une fois retenu comme rétention secondaire, de voir resurgir dans l'écoulement du flux de conscience.

Cette tendance à voir revenir un flux audio et/ou visuel dans le flux de conscience s'explique plus aisément si l'on prend l'exemple de l'audio¹². En effet, qui n'a pas déjà, presque à sa grande surprise, ressorti une réplique de film en réponse à un ami? Ou encore, qui n'a jamais fredonné, sans trop savoir pourquoi, la mélodie ou les paroles d'une chanson? Bien que ce comportement puisse presque surprendre lorsqu'il survient, du fait qu'il n'est pas prémédité, c'est quelque chose que l'on fait fréquemment et qui met en lumière la façon dont le flux de conscience fonctionne en général. C'est d'ailleurs ce que Stiegler explique lorsqu'il fait l'analyse des chansons que les personnages fredonnent dans le film *On connaît la chanson* d'Alain Resnais. Il constate que

[e]mprunts et adoptions, cœur du cinéma de Resnais dans *Mon oncle d'Amérique* et *On connaît la chanson*, sont la façon ordinaire selon laquelle se constituent les « consciences », raison pour laquelle il faut finalement mettre ce mot entre de prudents guillemets. Jamais la « conscience » ne se constitue purement, simplement et originellement en elle-même : elle est toujours un peu à la fois singe et perroquet; toujours elle hérite de ce qui n'est pas elle – et qui est sa « facticité ». (2004a, p. 68)

Ainsi, il est tout à fait normal que les rétentions secondaires qui reviennent au flux de conscience soient parfois la reprise directe de rétentions tertiaires puisque c'est le propre de la conscience de reprendre et récupérer ce par quoi elle s'est formée. Les chances sont d'autant plus grandes de nos jours alors que le déjà-là du monde dans lequel la conscience se forme favorise la réécoute de flux audio. Que l'on pense à la pièce musicale populaire du moment que l'on entend partout ou à une publicité qui revient aux heures sur une station de radio, la réécoute est chose du quotidien.

Il reste que l'on peut parfois être surpris des chansons ou des extraits de films qui nous reviennent en tête. Tout l'enjeu est d'ailleurs là : le jeu des rétentions est en grande partie incontrôlable. On ne peut pas consciemment choisir ce que l'on retient. C'est beaucoup plus l'itération qui déterminera s'il y a rétention ou non, plutôt qu'une quelconque forme de volonté ou de décision de la conscience. La meilleure façon de retenir quelque chose est encore de le répéter. On ne peut pas simplement cliquer des doigts et prendre la décision de

¹² Ce phénomène s'explique mieux avec les flux audio puisque nous avons un canal pour les communiquer : la parole. Ceci n'est pas anodin : les flux d'images qui reviennent à notre flux de conscience par les rétentions secondaires ne peuvent pas être communiqués directement : nous ne possédons pas de canal pour montrer une image passant dans notre flux de conscience.

retenir ceci et non pas cela. Cela n'empêche cependant pas qu'une personne ait toujours la liberté d'orienter ses actions en fonction de peut-être retenir telle chose plutôt qu'une autre. Finalement, il reste que nous nous retrouvons toujours à être habités, sans trop le savoir, par des rétentions secondaires que nous ne souhaiterions pas voir subsister en nous et nous influencer. Stiegler souligne à juste titre que,

dans le cas des chansons, celles-ci *me trament* bien avant que je ne les cite, je les récite sans savoir que je les cite, sans m'en apercevoir, elles se sont *enlacées* à mon temps de conscience sans que je le sache, sauf lorsque, comme dans *On connaît la chanson*, je m'aperçois qu'en effet *on connaît tous* les chansons, moi avec (*ibid.*, p.62-63).

Ainsi expliqué, ce phénomène – celui de la remontée à la conscience de choses qu'on ne croyait pas avoir retenues – laisse à penser qu'une foule d'autres choses sommeillent en nous sans qu'on le sache. Cette situation devrait nous préoccuper puisqu'à partir de là, il est bien difficile de savoir jusqu'à quel point ces rétentions secondaires qui s'enlacent à nous ont une influence sur nous sans trop qu'on en soit conscient. Une chose est certaine : comme les rétentions primaires sont des sélections déterminées par les rétentions secondaires, une foule de rétentions secondaires – que l'on souhaiterait ne pas avoir en nous, mais qui y sont bien malgré notre volonté – trame sans cesse ce que le présent de notre flux de conscience retient comme rétentions primaires. En définitive, s'exposer à une rétention tertiaire, peu importe si on souhaite l'aborder d'une façon ludique ou critique, c'est risquer d'en retenir quelque chose.

Attention, rétentions, protentions

Maintenant que la dynamique des rétentions a été explicitée et que nous avons expliqué la puissance d'affection des images-sons synchrone-photo-temporalisées, qui peuvent être facilement manipulées et donc orientées, il faut revenir sur ce que nous avons précédemment soulevé au sujet de l'attention. Nous avons dit qu'il fallait concevoir l'attention comme étant la métastructure chapeautant le flux de conscience, en tant qu'« une forme attentionnelle est une façon d'articuler des rétentions et des protentions. » (Stiegler 2012, p. 246) Cet élément est fondamental en ce qu'il replace la notion d'attention au cœur de la problématique des rétentions. Cette mise en perspective du rôle de l'attention dans l'articulation des rétentions et protentions peut nous permettre de repenser les remontées involontaires à la conscience de rétentions secondaires.

En effet, si la façon dont est configurée l'attention de quelqu'un constitue le cadre structurant qui détermine la manière dont les protentions et les rétentions interagissent les unes avec les autres, on comprend dès lors mieux pourquoi l'attention linéaire est autant primordiale pour l'humain. D'une part, l'attention dispersive aurait tendance à sans cesse laisser surgir dans le flux de conscience des rétentions secondaires qui ne cadrent pas avec ce sur quoi la conscience se focalise. Elle favoriserait ainsi le passage de l'attention d'un objet à un autre. Chaque petit détail dans le champ perceptif convoquerait plus facilement les rétentions secondaires et donc ce changement d'objet. D'autre part, l'attention linéaire favoriserait quant à elle un contrôle plus élevé sur les rétentions et les protentions. L'attention linéaire, en tant que concentration profonde et prolongée sur une chose, aide à la mise à distance des distractions de l'environnement avoisinant, mais aussi de celles qui pourraient surgir des rétentions secondaires. Ceci étant dit, on comprend que l'attention linéaire est définitivement à chérir et à protéger, du moins jusqu'à un certain niveau minimal qui ne devrait pas être dépassé. Il est bien sûr difficile d'évaluer ce niveau et de savoir comment en permettre la mise en place et le maintien.

La puissance d'affection

Nous avons montré pourquoi ces images peuvent avoir une puissance d'affection aussi forte. Il était nécessaire de souligner que la captation des sons et des images permet un régime de croyance. Ce phénomène de captation met aussi en évidence que le flux audio-visuel primaire auquel la conscience est constamment exposée est à toute fin pratique presque similaire aux flux audio-visuels secondaires, et ce, si on exclut le montage et le cadrage. En fait, les deux flux audio-visuels sont faits de la même matière, ce qui explique en partie la facilité qu'a le flux de conscience de composer avec les images-sons synchrono-photo-temporalisées. Nous avons aussi constaté que l'isotopie structurelle du flux de conscience avec les images-sons synchrono-photo-temporalisées – en tant que les deux sont des phénomènes temporels qui s'écoulent dans le temps et qu'ils fonctionnent par montage – aide aussi beaucoup à leur traitement. Nous avons d'ailleurs vu à quel point les images-sons synchrono-photo-temporalisées participent à l'extériorisation des fonctions mentales de perception et d'imagination, et ce, en prenant en charge des opérations qui sont habituellement réalisées dans le cadre de l'écoulement du flux de conscience. Cela nous a permis de comprendre à quel

point la fabrication d'images-sons synchrono-photo-temporalisées opère comme une forme de prémâchage des informations, ce qui en facilite l'assimilation.

En somme, nous avons principalement traité de la puissance d'affection des images-sons synchrono-photo-temporalisées en lien avec leur impact sur la mémoire et dans la formation des rétentions, tout en prenant bien soin de préciser le haut de degré de contrôle que leur conception permet. Afin de préciser ce que nous sous-entendons par puissance d'affection dans ce contexte précis, revenons à l'explication que nous avons donnée du phénomène de la remontée involontaire de rétentions secondaires dans le flux de conscience. Avec le film *On connaît la chanson*, nous avons montré que des contenus audio constitués de paroles, chantées ou non, se déposent en nous, sans trop que nous nous en apercevions. Celles-ci sont alors susceptibles d'émerger involontairement en réponse à ce à quoi le flux de conscience est exposé. À ce sujet, la grande question qui nous taraude maintenant est de savoir s'il en est de même au niveau de nos comportements, de nos valeurs et donc d'une très large partie de nos vies. Si nous nous en tenons à l'analyse des rétentions¹³, tout porte à croire que cette dynamique habite constamment nos vies, bien qu'il nous semble plus difficile d'être conscient des reproductions comportementales que nous faisons. Malgré cela, il n'y a rien de si surprenant : nous agissons dans le présent en fonction de notre passé et donc de nos rétentions secondaires emmagasinées en nous. Si, pour une personne donnée, une partie non négligeable de son individuation se fait via des flux audio-visuels secondaires, il est tout à fait normal que des comportements et des valeurs issus de ces flux le composent. C'est précisément pour cette raison que l'omniprésence des images aujourd'hui est importante : la quantité d'images-sons synchrono-photo-temporalisées circulant dans notre monde est significative puisque nous avons montré à quel point ces images sont qualitativement importantes dans le processus d'individuation.

Découle de nos observations une autre problématique, que nous n'avons pas pu aborder frontalement ici : celle de la tendance à l'hypersynchronisation que les images-sons

¹³ Il faudrait cependant apporter une petite précision que nous n'avons jamais vue chez Stiegler. Tout comme dans les rêves, où il n'est pas rare de voir remonter à notre conscience des choses s'étant déroulées la journée même, il semble en être de même pour la remontée des rétentions secondaires : il y a plus de chance que quelque chose de récent remonte au flux de conscience que quelque chose de très ancien.

synchro-photo-temporalisées favorisent par leur mode de diffusion actuel. Comme le constatait Stiegler,

le contrôle des R2 [rétentions secondaires] par les R3 [rétention tertiaires] [...] conduit à un processus d'hypersynchronisation tel que les consommateurs des objets temporels industriels en quoi consistent les programmes audiovisuels tendent asymptotiquement à adopter les mêmes rétentions secondaires, c'est-à-dire à effectuer les mêmes sélections dans les rétentions primaires. (2004a, p. 124)

Il y a donc une uniformisation de l'individuation qui se met en place à cause de cette hypersynchronisation qui survient lorsque l'on expose une immense part de la population aux mêmes images-sons synchro-photo-temporalisées. À ce sujet, les réseaux de diffusion radiophonique et télévisuelle tendent de surcroît à rediffuser les mêmes contenus (les pièces musicales ou les publicités, par exemple), ce qui alimente également l'effet d'hypersynchronisation. Les réseaux sociaux, Facebook et Twitter par exemple, sont eux aussi portés à l'hypersynchronisation, étant capables de permettre le partage d'une vidéo ultra rapidement, arrivant ainsi à parfois créer des phénomènes viraux. Bien que la télévision et la vidéo sur demande tendent à diminuer ce phénomène, nous sommes bien loin d'une réalité où il se consommerait équitablement des contenus très diversifiés. Dans l'absolu, quelle est la grande différence entre quelqu'un qui regarde un film sur Netflix une semaine après ses amis? Il aura tout de même vu le film plus ou moins dans la même période que les autres. De toute façon, la quasi-similitude des contenus est le plus grand tort du versant industriel des images-sons synchro-photo-temporalisées. Comme le remarquait Vaillancourt dans son *Hollywood et la politique*, le cinéma américain lié à Hollywood produit différents genres de films, mais ceux-ci ont la tare de plus ou moins se ressembler dans leurs contenus et dans leurs formes (2012, p. 156).

En somme, la puissance d'affection a ici été analysée sous l'angle d'une uniformisation des rétentions, mais cela ne devrait pas nous faire oublier que les images-sons synchro-photo-temporalisées ont un penchant à favoriser la formation de l'attention dispersive à cause du choc des ruptures délivrées par le montage. Cela constitue en effet un autre pan non négligeable de leur puissance d'affection. Cependant, il est évident que cette dernière ne se limite pas seulement à ces deux aspects. Nous aurions aimé pouvoir aborder la puissance

d'affection dans le sens d'une capacité à susciter des affects chez les audio-visionneurs. Que les images-sons synchrono-photo-temporalisées puissent conduire à une expérience esthétique fascinante ou susciter de la peine ou de la peur, ce pan de leur capacité à nous affecter mérite aussi notre attention.

Conclusion

Au fil de notre analyse, il est devenu évident que les images-sons synchrono-photo-temporalisées jouent un rôle important dans le processus d'individuation de tout un chacun ayant une vie plus ou moins normale dans l'environnement médiatique dans lequel nous vivons aujourd'hui. Nous avons remarqué que les images-sons synchrono-photo-temporalisées ont un potentiel néfaste fort, que l'on songe par exemple à la montée de l'attention dispersive ou à leur puissance de contrôle. À partir de là, quelles sont donc les solutions envisageables afin de contrebalancer cette toxicité latente? Nous avons souvent fait référence au besoin d'une meilleure compréhension des enjeux que nous exposons. Notre réflexion nous mène à croire que le système d'enseignement devrait prendre en charge cette problématique puisqu'il est de son devoir de dispenser une formation adéquate afin de permettre aux citoyens une pleine participation au monde dans lequel ils vivent. Selon nos analyses, une réforme valorisant une pédagogie de l'attention devrait contenir un enseignement élaboré des images, particulièrement des images-sons synchrono-photo-temporalisées.

Les problématiques soulevées par le développement technologique contemporain, celles de l'attention et de l'individuation, plus précisément dans le cadre de la formation des rétentions, montrent qu'une refonte de l'éducation ne devrait pas les ignorer. En ce sens, notre travail n'est que le bout de l'iceberg et les autres technologies doivent aussi être prises en considération afin de parvenir à offrir une formation en phase avec l'époque dans laquelle nous vivons. À cet effet, Stiegler fait d'ailleurs une proposition assez précise. Pour lui,

Chaque type de dispositif attentionnel créé par les différentes formes de grammatisation devrait être systématiquement répertorié et caractérisé dans ses effets psychotechniques et psychotechnologiques, mais aussi dans ses possibilités d'agencements avec d'autres couches de la grammatisation, plus ancienne et récente. Et il faut en particulier distinguer les formes attentionnelles selon les types de *flux* rétentionnels et protentionnels provoqués par les psychotechniques et les psychotechnologies : elles sont à chaque fois spécifiques. (2008, p. 154)

Un peu comme nous le proposons plus tôt, il faudrait à tout le moins être en mesure de pouvoir recommander un degré d'utilisation des diverses mnémotechniques formant le milieu technique actuel. Allant dans le même sens, il faudrait que l'éducation reconnaisse

l'anthropogénèse comme une technogénèse afin d'accorder une place plus importante à l'enseignement des technologies.

Il est de plus en plus évident que le système d'enseignement québécois n'arrive pas à dispenser une éducation permettant de former la nouvelle génération d'étudiants conformément au monde dans lequel ils vivent. On peut franchement douter qu'on leur donne les outils nécessaires pour prendre place et participer pleinement à ce monde. En ce sens, plusieurs indicateurs portent à croire que le politique n'est pas suffisamment réactif aux nouvelles technologies et qu'il y a bien des conséquences réelles sur les individus, ne serait-ce que cette montée de l'attention dispersive, qui n'est finalement pas qu'une mince chose. Il faut se demander si l'inadéquation de l'enseignement que l'on relève est suffisamment marquée pour que l'on puisse remettre en question les bases démocratiques de notre société, non pas que l'on se retrouverait soudainement dans un autre système politique dans les faits, mais plutôt que ses citoyens ne recevraient pas une formation adéquate leur permettant une pleine participation à la vie publique et politique.

Qu'enseigne-t-on dans les écoles primaires et secondaires du Québec?

Afin de mettre en contexte ce qui est réellement enseigné aux jeunes étudiants, prenons un instant pour analyser le cursus scolaire proposé au Québec. D'abord, à l'université, il n'y a évidemment pas que dans les départements d'études cinématographiques et d'histoire de l'art que l'on traite des problématiques relatives aux images. Après tout, les images ne forment pas une discipline à proprement parler, elles sont plutôt un objet d'étude. Il n'est donc pas surprenant qu'on les étudie dans des domaines aussi différents que l'histoire, la théologie, la sociologie, la psychologie, etc¹⁴. Au sujet des images-sons temporalisées, pour donner quelques exemples de notions qui s'enseignent à leur égard, nous resterons dans notre domaine, celui des études cinématographiques. Il se donne par exemple des cours dits de « langage cinématographique » dans lesquels on apprend aux étudiants « l'ensemble des procédés formels du cinéma [...] : la mise en scène, la prise de vues, le montage, le son et ses rapports avec l'image – non du point de vue de la technique, mais de celui de la forme et du

¹⁴ Nous ne nous mettons pas ici à la tâche d'explorer d'une façon exhaustive les programmes universitaires ou collégiaux qui abordent la question de l'image et de relever ce qui y est enseigné. Nous reconnaissons cependant la nécessité qu'il y aurait à s'attarder à cette tâche lorsque viendra le temps de poser un enseignement général des images.

sens¹⁵. » À partir de *L'art du film : une introduction* de David Bordwell et Kristin Thompson, on y enseigne l'inconfort suscité par les *jump cuts* (Bordwell et Thompson 2001, 368-373) et le non-respect de la règle des 180 degrés (*ibid.*, p. 347-363), l'influence sur la perception du spectateur du cadrage d'une scène (*ibid.*, p. 288-296), etc. Il n'empêche que plusieurs de ces notions, qui pourraient faire l'objet d'un enseignement au primaire ou au secondaire – mais aussi plusieurs autres ne relevant pas forcément des études cinématographiques – ne sont théoriquement jamais abordées dans le parcours préuniversitaire.

En fait, à l'heure actuelle, le programme d'enseignement du primaire au secondaire du Québec n'offre à peu près rien aux élèves en ce qui a trait à la possibilité d'apprendre sur les images-sons temporalisées. À partir du primaire, l'enfant doit choisir deux des quatre disciplines artistiques au programme : l'art dramatique, les arts plastiques, la danse ou la musique. Il se voit alors confiné à ces deux disciplines pour l'ensemble de son cycle primaire. (Québec 2006, p. 190) Cela signifie qu'il est possible qu'un enfant n'aborde pas du tout les images d'un point de vue artistique à l'école primaire et qu'il n'apprenne donc pas à en créer ou à en analyser. À partir du premier cycle du secondaire (première et deuxième années), l'élève doit alors choisir une seule formation artistique parmi les quatre même qu'il retrouvait au primaire. (Québec S.d.a, p. 371-372) S'il choisit les arts plastiques, il a dès lors accès à la création et à l'étude de la photographie. (*ibid.*, p. 411) Encore là, cet enseignement se fait dans le cadre de l'apprentissage du reste du programme des arts plastiques. Le temps dédié à la photographie peut donc être très limité. Enfin, au deuxième cycle du secondaire (troisième, quatrième et cinquième années), pour les quatre mêmes disciplines, toujours en en choisissant qu'une seule, il est alors possible d'opter pour une formation optionnelle ayant un volet multimédia (Québec S.d.b, p. 2), plus spécifiquement, l'option « Arts plastiques et multimédia privilégie la création d'images spatio-temporelles à l'aide d'outils technologiques. » (Québec S.d.c, p. 2) En définitive, en constatant que si peu est offert aux étudiants, il n'est pas compliqué de comprendre que l'enseignement des images-sons temporalisées n'est pas du tout une priorité dans le système scolaire québécois.

Bien que l'ensemble des cours précédemment décrits soient relatifs au domaine artistique, les créations peuvent aussi être considérées sous un angle médiatique, c'est-à-dire

¹⁵ Extrait d'un plan de cours universitaire du Québec.

qu'elles sont alors conceptualisées comme des moyens de communication entre un émetteur et un récepteur. Les programmes du primaire et du secondaire tiennent compte de cette conception médiatique. Malgré cette ouverture, le problème de l'enseignement des images demeure pour nous entier puisque le cursus scolaire n'offre qu'une formation optionnelle aux images et aux images-sons temporalisées. Rien n'oblige les étudiants à sélectionner les cours d'arts plastiques, encore moins ceux d'arts plastiques et multimédia, qui ne sont finalement qu'une option d'une option. Le programme du ministère laisse ainsi entendre au corps professoral, aux étudiants et à la population en général qu'il n'y a aucun besoin d'enseigner les images et les images-sons temporalisées¹⁶. Encore là, même en rendant le programme d'arts plastiques obligatoire, cette initiative serait encore nettement insuffisante pour résoudre l'ensemble des problématiques que le présent travail vise à mettre en lumière.

Cette analyse nous amène aux propos de Darras qui souligne à juste titre que les images sont rarement étudiées en soi et qu'elles sont ainsi, la plupart du temps, utilisées dans l'enseignement comme de simples supports pour transmettre de l'information aux élèves :

Certes les images sont régulièrement utilisées dans l'enseignement, mais elles le sont plus comme servantes d'autres disciplines que pour ce qu'elles sont et valent. Depuis des lustres, ce débat est régulièrement ouvert et ne trouve pas de solution, ce qui, en soi, est un indice des plus pertinents pour le chercheur attentif aux paradoxes et résistances de la société. Pourtant, la littérature scientifique ou documentaire concernant l'image sous toutes ses formes est très abondante, les centres de recherche qui, d'une manière ou d'une autre, se consacrent à ce domaine sont légion et il s'en crée régulièrement. De même, les ouvrages qui traitent de la relation entre le monde des images et celui de l'éducation ou celui de l'enfant sont aussi relativement abondants. Il reste que l'enseignement général, et pas seulement l'enseignement français, de l'école maternelle à l'université, est plutôt aveugle aux mondes des images. (2000, p. 147)

Bien qu'il faudrait nuancer le propos de Darras, puisque l'université, dans les divers domaines précédemment évoqués, traite abondamment des images, il reste que l'aveuglement du reste des niveaux scolaires est assez patent comme l'a montré notre analyse du programme d'enseignement québécois du primaire au secondaire. Cet aveuglement, il faut le combattre auprès du corps enseignant, mais encore bien plus auprès des élus. Après tout, seulement ces

¹⁶ Nous avons scruté le reste du programme et on ne retrouve évidemment pas d'autres cours dédiés aux images ou aux images-sons temporalisées, pas plus qu'aux médias.

élus du gouvernement ont le pouvoir de légiférer les programmes d'enseignement et d'en demander la réforme.

Cinéma et langage : analphabétisme des images

Afin d'explorer la possibilité d'accorder une plus grande place à l'enseignement des images-sons temporalisées dans le cursus scolaire, prenons au moins le soin de donner un exemple évident de ce qui mériterait enseignement : l'aspect langagier du cinéma¹⁷. Pour ce faire, nous souhaitons mettre en parallèle l'analphabétisme avec ce que nous pourrions appeler – d'une façon métaphorique – un « analphabétisme visuel ». Cette analyse nous permettra de tracer les limites d'une approche structurale des images-sons temporalisées, tout en soulignant l'importance historique fondamentale qu'elle a eue pour les études cinématographiques, et ce, dans la mesure où elle a permis une avancée majeure dans le développement du vocabulaire relatif au cinéma.

Un article récent du Huffington Post (Lévesques 2015) reprenait des statistiques compilées dans le cadre d'une étude de Statistique Canada de 2013 dont le titre était « Les compétences au Canada : Premiers résultats du Programme pour l'évaluation internationale des compétences des adultes (PEICA) ». Selon l'OCDE, « la littératie est définie comme la capacité “de comprendre, d'évaluer, d'utiliser et de s'approprier des textes écrits pour participer à la société, réaliser ses objectifs et développer ses connaissances et son potentiel”. » (Canada 2013, p. 13) Ainsi amenée, la littératie peut être perçue comme une donnée pertinente permettant d'évaluer les compétences d'un citoyen à participer pleinement à la société. C'est-à-dire qu'un faible taux de littératie chez un individu laisserait entendre qu'il y a une inadéquation entre ses capacités à maîtriser le langage et celles qui sont requises pour comprendre les enjeux sociaux et politiques dans le cadre de l'exercice de sa citoyenneté.

Dans l'étude, on y apprend que le niveau de littératie au Québec est peu élevé : environ la moitié (49%) de la population n'atteint pas le seuil souhaitable permettant justement d'arriver à un fonctionnement idéal en société. Bien que l'on puisse concevoir qu'au sein de ces 49%, les 32% des gens qui possèdent un niveau de littératie moyen puissent être fonctionnels jusqu'à un certain point, il reste tout de même un 17% dont le niveau est faible

¹⁷ Comme on le verra, nous ne défendons pas nécessairement une conceptualisation du cinéma comme langage, pas plus que nous disons que l'approche langagière devrait avoir prévalence sur une autre.

(13%), voire très faible (4%). (*ibid.*, p. 16) Le point principal à faire n'est pas de discréditer ces personnes, de vouloir les réduire à une sous-classe de citoyens étant incapables d'exercer leur citoyenneté, tout au contraire. Étant donné que le système d'éducation québécois n'a jamais réussi à donner un taux de littératie moyen à l'ensemble de la population, il serait peut-être temps de songer à d'autres moyens de compenser cette difficulté et d'ainsi permettre à un plus grand nombre d'accéder et de participer plus équitablement à la société québécoise. Il faut bien se rendre à l'évidence : si ce n'est pas par l'écrit, par quel autre moyen accède-t-on au monde et comment s'informe-t-on sur les problématiques d'ordre social, si ce n'est via l'audio-visuel?

Ainsi, si on ne se sent pas apte à s'exprimer par écrit, pourquoi n'aurait-on pas droit à une formation permettant d'acquérir un savoir pratique et théorique amenant à une maîtrise de l'audio-visuel et ouvrant ainsi une voie pour la voix des analphabètes? Bien sûr, il n'est probablement pas souhaitable de voir reculer l'alphabétisation au profit de l'apprentissage des images-sons temporalisées. Il y a plutôt toute une complémentarité à développer, car le langage écrit sera toujours nécessaire à un apprentissage en profondeur des autres matières que la langue elle-même. Un enseignement des images-sons temporalisées ne viserait donc pas à remplacer l'analphabétisme, mais plutôt à rendre envisageable un partage plus large de la communication. Il s'agirait de donner à tous et à toutes une maîtrise minimale des moyens de production et de conceptualisation des images-sons temporalisées, en plus d'essayer de favoriser une meilleure compréhension de ses multiples facettes. Cette diversification de l'enseignement aurait au moins le mérite de permettre une meilleure répartition des chances d'expression.

Un parallèle se pose également entre l'analphabétisme (à la lettre) et ce que l'on pourrait qualifier d'un « analphabétisme des images ». Dans une entrevue entre Bernard Stiegler et Jacques Derrida, *Échographies de la télévision*, les deux philosophes s'interrogent sur le sujet. Stiegler débute ainsi :

La technique de l'écriture alphabétique et l'usage largement partagé qu'elle rend possible ont été la condition de la constitution d'une citoyenneté – partage qui s'est progressivement élargi, dont Jules Ferry est le point d'accomplissement moderne, mais qui s'est engagé dès la Grèce ancienne. Cette technique est fort différente de celle mobilisée par l'audiovisuel, en ce sens qu'on ne peut pas être

un lecteur de livres sans être, d'une manière ou d'une autre, potentiellement écrivain : il n'est guère concevable que le destinataire du livre puisse effectivement le lire sans savoir en quelque manière écrire. Peut-être qu'il n'écrira jamais, mais il lit depuis la possibilité qu'il a de le faire dès lors qu'il sait lire. En revanche, pour des raisons d'abord liées à la technique, l'audiovisuel et l'informatique ont permis qu'un destinataire n'ait aucune compétence technique quant à la genèse, à la production de ce qu'il reçoit. (1996, p. 67)

Stiegler ouvre ici deux pans de réflexion très larges en utilisant plus ou moins sans distinction les termes genèse et production. Derrida les distingue et amène la discussion à porter sur la méconnaissance généralisée du fonctionnement technologique des appareils utilisés aujourd'hui (l'aspect de la genèse¹⁸). L'autre aspect, celui de la production, nous intéresse plus particulièrement. Afin de différencier les deux termes, nous dirons que la genèse renvoie au « comment c'est fait » alors que la production concerne le « comment en faire ». En ce sens, nous croyons qu'il ne faut pas demander à tout le monde de comprendre le fonctionnement détaillé des circuits électroniques d'une caméra, le « comment c'est fait » (genèse), mais qu'il faut au moins leur apprendre à l'utiliser, le « comment en faire » (production)¹⁹. Comme Stiegler le reconnaît, « ce n'est pas la même chose [...] de ne pas savoir comment ça marche et de ne pas savoir s'en servir. » (*ibid.*, p. 68) On constate toute la bizarrerie dans laquelle les images-sons temporalisées nous plongent. Nous pouvons les appréhender sans n'en avoir jamais produits, contrairement à l'écriture. C'est un peu comme si nous pouvions lire, mais que l'on ne nous avait jamais appris à écrire, qu'on ne savait même pas manier un crayon et former des lettres, pas plus que d'écrire à l'aide d'un clavier d'ordinateur. Pour nous, il s'agit là d'une problématique que l'enseignement obligatoire devrait prendre en charge. Sans une pratique des images-sons synchrone-photo-temporalisées (incluant une exploration du tournage, du montage, et de la diffusion), il est impensable de saisir toute la complexité nécessaire à leur production. Nous croyons que la pratique des images-sons temporalisées est nécessaire à la pleine compréhension de ce qu'elles sont et que cet enseignement devrait ainsi être pris en charge par le système scolaire public. Ainsi, nous parlerions d'un premier cas de

¹⁸ Stiegler faisait peut-être ici référence à la genèse technique telle qu'en a parlé Gilbert Simondon, c'est-à-dire en tant qu'ontogenèse. Cependant, rien ne le confirme dans l'entrevue et il est évident que Derrida et Stiegler en viennent rapidement à contraster la compréhension du fonctionnement interne détaillé d'un objet et la compétence à savoir se servir du même objet. (*ibid.*, p. 67-69)

¹⁹ Il est à noter que si l'on souhaite vraiment traiter de l'aspect de la production des images animées au sens large, il faudrait également enseigner leurs modes de diffusion. Savoir faire des images animées, c'est aussi savoir comment les diffuser.

figure de l'« analphabétisme des images ». Serait un « analphabète des images » celui n'ayant aucune compétence pour en produire.

Un deuxième cas de figure relèverait aussi de l'« analphabétisme des images ». Pour le comprendre, nous allons analyser un autre segment de la discussion entre Derrida et Stiegler. Derrida continue la métaphore de l'analphabétisation en soulignant que

nous sommes en gros dans un état de quasi-analphabétisme à l'égard de l'image. De même, que l'alphabetisation et la maîtrise de la langue, du discours parlé ou écrit, n'ont jamais été universellement partagées (bien entendu, il y avait toujours non seulement des gens qui ne savaient pas lire, mais, parmi ceux qui savent lire, une grande diversité de compétences, de pouvoirs, etc.) de même aujourd'hui, par rapport à ce qui nous arrive par l'image, on peut dire par analogie que la masse des consommateurs est dans un état analogue à ces diverses modalités d'analphabétisme relatif. (*ibid.*, p. 70)

Il faut bien comprendre que cette entrevue a eu lieu avant l'avènement de l'internet et des réseaux sociaux. Les échanges d'images sur les réseaux sociaux – des photos aux GIFs en passant par les *mèmes* – dénotent une plus grande pratique de l'image par les personnes qui fréquentent ces diverses plateformes. Cela étant dit, bien rare sont les producteurs d'images-sons temporalisées: on y relègue bien des vidéos tournées par d'autres personnes, mais la règle n'est pas de nous-mêmes produire du contenu vidéo. Pour en revenir aux propos de Derrida, il pose que le cinéma et le reste de l'audio-visuel possèderaient une structure décomposable et analysable même si elle ne se donne pas comme telle d'emblée :

Apparemment, ce ne sont pas des lettres, mais il y a bien un montage d'éléments discrets. On a l'impression qu'on est envahi immédiatement par une image globale et inanalysable, indissociable. Mais on sait aussi qu'il n'en est rien. C'est une apparence : on peut découper les images, fragment de seconde par fragment de seconde, et cela pose tant de problèmes, notamment des problèmes juridiques! Il y a aussi, sinon un alphabet, du moins une sérialité discrète de l'image ou des images. Il faut apprendre à discerner, à composer, à coller, à monter, justement. (*ibid.*)

Nous souhaitons ici garder une certaine distance critique quant à une proposition qui assimilerait entièrement le cinéma à un langage. Il a coulé beaucoup d'encre depuis la grande période du structuralisme des années 60 et 70. Nous avons d'ailleurs vu avec Michel Chion pourquoi il est si difficile d'assimiler les images-sons temporalisées à un langage. Il reste que

nous pouvons tenir le discours de l'« analphabétisme des images », toujours entre guillemets, pour au moins un autre point.

Être un « analphabète des images », ce serait de ne justement pas connaître ce moment structuraliste des études cinématographiques et donc de ne pas connaître tout le découpage structural qui a été proposé par les sémiologues et les narratologues. Si l'erreur a été de croire que le cinéma pouvait vraiment s'analyser comme un langage d'un bout à l'autre et qu'un sème devait équivaloir à un sens, il n'empêche que la sémiologie et la narratologie ont permis de nommer des structures qui reviennent fréquemment dans les images-sons temporalisées. Elles ont ainsi établi tout un vocabulaire permettant de les nommer. Être un « analphabète des images », ce serait donc de ne pas arriver à consciemment reconnaître ces structures et être donc également incapable de les nommer.

Néanmoins, il demeure absolument évident que l'enseignement pratique des images-sons synchrono-photo-temporalisées et l'apprentissage du vocabulaire permettant de nommer des structures récurrentes qui les composent sont tout à fait à propos dans un cadre scolaire, et ce, bien avant l'université.

Changement brut de la perception : les automatismes

Ceci étant dit, dans l'idéal, un enseignement aux images-sons synchrono-photo-temporalisées devrait aller beaucoup plus loin. Revenons sur la possibilité que nous avons évoquée d'un enseignement capable de laisser espérer un changement brut dans la perception à l'égard des images-sons synchrono-photo-temporalisées. Nous avons émis cette hypothèse après avoir constaté que plusieurs chercheurs tournaient autour de cette idée. Benjamin parlait d'une « mutation de la perception » amenée par le cinéma (2008, p. 50); Chion notait que l'audio-visionnement relève d'une « attitude perceptive spécifique » (2014, p. 5); alors que Stiegler parlait d'un « changement d'attitude » (1996, p. 175) nécessaire à ce que l'on arrive à voir le montage lorsqu'on audio-visionne un segment. Nous avons constaté que les images-sons synchrono-photo-temporalisées placent l'audio-visionneur dans un mode spécifique de perception (Benjamin et Chion), alors que Stiegler nous fait remarquer qu'il ne faudrait peut-être pas considérer comme entièrement figé ce mode de perception sur lequel nous pourrions

potentiellement avoir une emprise. Il y aurait donc moyen d'envisager travailler sur celui-ci afin de le rendre moins naïf. Nous pensons donc qu'un enseignement à venir devrait avoir pour but de former à une réactivité lors de l'audio-visionnement des images-sons synchrono-photo-temporalisées. Même si de prime abord cette éducation ne garantit pas qu'il serait à même de mener à une diminution de la puissance d'affection des images-sons synchrono-photo-temporalisées, il n'empêche qu'il faut tenter cet enseignement afin de voir jusqu'à quel point il pourrait rendre possible une appréhension plus maîtrisée de ces dernières.

Pour ceux qui seraient septiques quant à la possibilité d'un changement de cette nature, nous avancerons une réponse en nous référant aux plus récents travaux de Stiegler (2015a, 2015b). Dans ceux-ci, il traite abondamment de la notion d'automatisme. À ce sujet il relève que

quand [nous] parl[ons], [nous] ne [nous] demand[ons] pas : quel mot vais-je utiliser? Apprendre à parler, c'est acquérir des automatismes. [Nous] av[ons] passé des années de [n]otre enfance à acquérir toutes sortes d'automatismes qui sont aussi des savoirs – savoir-faire, savoir-vivre, savoirs enseignés, qui sont tous fondés sur l'acquisition d'automatismes. (2015, p. 55)

En ce sens, apprendre à lire tout comme apprendre à regarder des images-sons synchrono-photo-temporalisées, c'est aussi acquérir des automatismes. À ce sujet, nous rappelons que Metz disait au sujet des expériences de filmologie qui démontraient que les enfants ne comprenaient pas spontanément avant un certain âge le champ-contrechamp (2003, p. 144). Il s'agirait là précisément d'un automatisme de « lecture » des images-sons synchrono-photo-temporalisées que nous finissons tous par acquérir. Enfin, c'est précisément là que nous souhaitons voir en quoi un enseignement des images-sons synchrono-photo-temporalisées pourrait servir à accompagner et guider la formation d'automatismes, au point de justement ne pas en faire des automatismes aveugles. Pourrait-on par exemple faire en sorte de former une vigilance extrême aux changements de plan, comme pouvait le laisser entendre Stiegler? Il s'agirait alors tout autant de briser des automatismes que d'en former de nouveaux, ce que Stiegler conçoit aussi comme possible. Nous avons les « capacités d'acquérir sans cesse de nouveaux automatismes au cours de l'éducation, tout aussi bien que de remettre sans cesse en cause les automatismes acquis » (2015, p. 60). Voilà donc ce qu'une éducation élaborée et

savamment donnée pourrait laisser espérer de plus fort quant aux des images-sons synchrono-photo-temporalisées.

La télécratie contre la démocratie

Pour en revenir à l'enjeu politique de la question de l'enseignement, il nous semble plus qu'avéré qu'il est, à l'heure actuelle, très problématique qu'aucun enseignement des images-sons synchrono-photo-temporalisées ne soit dispensé dans les écoles primaires et secondaires québécoises. Nous souhaitons terminer en affirmant qu'il s'agit d'un enjeu politique. Ce que nous croyons être un système politique démocratique est de plus en plus en train de tourner à la mascarade.

Nous avons abondamment explicité l'importance qu'ont les images-sons synchrono-photo-temporalisées dans nos vies. Afin d'en permettre une meilleure appréhension, il y aurait plusieurs manques à combler. Il faudrait d'abord pallier ce que nous avons appelé un « analphabétisme des images », d'un point de vue pratique et théorique. Il est problématique que tous n'apprennent pas à produire des images-sons synchrono-photo-temporalisées en plus de ne pas en saisir la base « langagière ». Il faudrait aussi que l'éducation soit repensée en fonction de l'attention. Il n'est pas normal que le système d'éducation n'arrive pas à mettre en place un contexte d'enseignement valorisant plus directement la formation de l'attention linéaire. Enfin, le contrôle et la puissance d'affection des images-sons synchrono-photo-temporalisées demandent à ce que l'on essaie de vérifier si un enseignement dispensé dès un très jeune âge et sur une longue période pourrait être en mesure d'amener à un changement de perception et d'attitude face aux images, et ce, afin de rééquilibrer notre rapport à elles, espérant ainsi que nous en sortions plus aptes à les pratiquer et moins prédisposés à en subir les effets toxiques.

Nous pensons qu'il s'agit d'une grave faute démocratique que les gouvernements se succédant ne prennent pas en charge de concevoir et de dispenser un enseignement portant sur les nouvelles technologies qui parsèment aujourd'hui notre quotidien. Les images-sons synchrono-photo-temporalisées ne sont finalement qu'un cas parmi d'autres. Qu'enseigne-t-on aux enfants au sujet de l'informatique? Reçoit-il des bases en programmation? Leur montre-t-on à monter un site web? Plusieurs choses qui n'existaient pas il y a de cela peu de

temps méritent aujourd'hui qu'on leur accorde une importance accrue dans le monde de l'enseignement.

Stiegler s'est beaucoup intéressé à ces questions, plus particulièrement à la capacité d'affecter à distance qu'ont les nouvelles technologies. À ce sujet, il a fini par parler de télécratie. À ce concept, il associe le terme de « télé-vision » qu'il définit comme « voir et pouvoir à distance en général » (2006, p. 218). Le terme télécratie, du grec *tele*, qui signifie « au loin » (à distance), et du grec *krátos*, « puissance » (pouvoir), met en perspective toute l'influence que peuvent avoir les technologies qui permettent le contact à distance, comme c'est évidemment le cas des images-sons synchrono-photo-temporalisées dont la circulation a été d'autant plus facilitée depuis la hausse du débit des connexions à l'internet. Stiegler milite encore aujourd'hui pour une politique industrielle qui prendrait en considération cette puissance d'affection à distance.

Une telle politique industrielle de la télé-vision est inséparable d'une politique de l'éducation nationale et de la transformation de ces dispositifs d'adoption que sont les écoles, collèges, lycées et universités : il faut remplacer la concurrence entre institutions de programmes (adoption par l'école) et industries de programmes (adoption par le cinéma et la télévision) par une complémentarité, comme c'est aujourd'hui le cas entre le monde des livres et les établissements d'enseignement. (2006, p. 220-221)

Voilà ce que nous tentons également de penser. Il y a un déséquilibre net entre la puissance d'affection de ces diverses technologies et la maîtrise que les citoyens ont d'elles. Peut-on vraiment blâmer la population de son incompétence si l'État ne prend pas en charge de lui transmettre les connaissances adéquates?

Le pire dans tout ça réside peut-être dans l'utilisation que les machines politiques font elles-mêmes des nouvelles technologies afin de se donner la meilleure chance possible de gagner une élection, et ce, au détriment de toute considération éthique. Ils se servent habillement du pouvoir télécratique des médias, s'accaparant de mieux en mieux les mnémotechnologies. Nous avons longuement traité de cette question dans un précédent article : « Stephen Harper et les réseaux sociaux : l'adaptation d'une machine politique aux nouveaux flux d'informations » (2013). Nous y relevions à quel point toute une équipe s'activait à l'arrière-scène pour construire une image élogieuse de Stephen Harper sur diverses

plateformes de l'internet : Facebook, Twitter, Youtube, etc. Ce travail minutieux de formation d'une image globale positive d'un chef de parti s'intensifie d'autant plus en période électorale. Cette façon de faire à tout pour choquer au plus haut point lorsque l'on prend conscience que cette technique est utilisée par le même parti politique qui devrait normalement être celui qui met en place une éducation adaptée au monde dans lequel nous vivons. Avec Stiegler encore, nous ne pouvons que nous offusquer de cette situation.

[D]u fait de ce que sont devenues [les élections] dans le contexte télécratique (un marketing électoral au service de produits électoraux audiovisuellement/pulsionnellement « invertis » de la qualité de « présidentiables », produits dérivés d'une hollywoodisation politique dont la Californie et l'Italie donnèrent les exemples les plus grotesques [Arnold Schwarzenegger et Silvio Berlusconi]), il ne semble plus que soient réunies les conditions requises pour qu'une élection soit démocratique dans son esprit, et non seulement dans sa forme. (*ibid.*, p. 20-21)

Bien que l'on puisse douter qu'un enseignement puisse entièrement contrer les effets toxiques des images-sons synchrono-photo-temporalisées, il faut envisager cette solution, bien que partielle, et ce, tout en faisant pression pour une réforme politique contraignante à l'égard de l'utilisation des technologies télécratiques par les partis politiques.

Bibliographie

- Aumont, Jacques. 2011. *L'image*. 3e éd. Paris : Armand Colin.
- . 2012. *Que reste-t-il du cinéma?* Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- Barbe, Walter et Raymond Swassing. 1979. *Teaching through Modality Strengths, Concept and Practices*. Columbus : Zaner-Bloser.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Bazin, André. 2000. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris : Le cerf.
- Bellour, Raymond. 2012. *La querelle des dispositifs : cinéma – installations, expositions*. Paris : P.O.L.
- Benjamin, Walter. 2008. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Barcelone : Folio plus : philosophie.
- Bergala, Alain. 2002. *L'hypothèse cinéma : petit traité de la transmission à l'école et ailleurs*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Bordwell, David et Kristin Thompson. 2000. *L'Art du film. Une introduction*. Bruxelles : de Boeck.
- Bouchafa, Houria. 2009. « Styles cognitifs dans le traitement de l'expérience ». Dans *L'ABC de la VAE*. Toulouse : ERES.
- Brown, Steven et Ulrik Volgsten. 2006. *Music and manipulation : on the social uses and social control of music*. New York : Berghahn Books.
- Canada. Statistique Canada. 2013. *Les compétences au Canada : Premiers résultats du Programme pour l'évaluation internationale des compétences des adultes (PEICA)*. Ottawa : Statistique Canada.
- Carr, Nicholas G. 2010. *The Shallows : What the Internet Is Doing to Our Brains*. New York : W.W. Norton.
- Cavell, Stanley. 1979. *The world viewed : reflections on the ontology of film*. Cambridge : Harvard University Press.
- Chion, Michel. 2003. *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma.

- . 2012. *100 concepts pour penser et d'écrire le cinéma sonore*. <http://michelchion.com/download/new>.
- . 2014. *L'audio-vision : Son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Darras, Bernard. 2000. « Multimédia et éducation à l'image ». *Médiation et information*, n° 11, p. 146-159.
- . 2001. « Éducation aux images par l'audiovisuel et le multimédia ». *Educational Media International*, vol. 38, n° 2-3, p. 149-157.
- Décarie, Kim. 2011. « L'éducation cinématographique, une nouvelle approche pour les écoles secondaires québécoises ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1 : l'image-mouvement*. Paris : Editions de Minuit.
- Derrida, Jacques et Bernard Stiegler. 1996. *Échographies de la télévision : entretiens filmés*. Paris : Galilée.
- Desmurget, Michel. 2011. *TV lobotomie : la vérité scientifique sur les effets de la télévision*. Paris : M. Milo.
- Dubois, Philippe. 2009. « Introduction/présentation ». Dans Alessandro Bordina, Philippe Dubois et Lucia Ramos Monteiro (dir.), *Oui, c'est du cinéma / Yes, It's Cinema. Formes et espaces de l'image en mouvement / Forms and Spaces of the Moving Image*, Pasian di Prato : Campanotto Editore.
- Fédération des cinémathèques et des conseils du film de la province de Québec. 1962. *Mémoire sur l'utilisation du film dans l'enseignement présenté à la commission royale d'enquête sur l'enseignement*. Québec : s.é.
- Furman, Orit, Nimrod Dorfman, Uri Hasson, Lila Davachi et Yadin Dudai. 2007. « They Saw a Movie: Long-term Memory for an Extended Audiovisual Narrative ». *Learning Memory*, vol. 14, n° 6, p. 457-467.
- Gaudreault, André et de Philippe Marion. 2013. *La fin du cinéma? : un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Colin.
- Gervereau, Laurent (dir.). 1999. *Peut-on apprendre à voir?*. Paris : L'Image/École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Hasson, Uri, Ohad Landesman, Barbara Knappmeyer, Ignacio Vallines, Nava Rubin et David J. Heeger. 2008. « Neurocinematics: The Neuroscience of Film ». *Projections*, vol. 2, n° 1, p. 1-26.

- Hasson, Uri, Yuval Nir, Ifat Levy, Galit Fuhrmann et Rafael Malach. 2004. « Intersubject Synchronization of Cortical Activity During Natural Vision ». *Science Magazine*, vol. 303, n° 5664, p. 1634-1640.
- Hayles, Katherine. 2007. « Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes ». Dans *Profession*, p. 187–199. New York : MLA.
- Letendre, Andrée (Institut québécois du cinéma). 1992. *L'éducation cinématographique au Québec : préparer les auditoires de demain*. Institut québécois du cinéma.
- Lévesque, Catherine. 2015. « L'analphabétisme au Québec, bombe à retardement littéraire ». Le Huffington Post, 30 août. http://quebec.huffingtonpost.ca/2015/08/30/lanalphabetisme-au-quebec-bombe-a-retardement-litteraire-video_n_8031842.html.
- Marie, Michel. 2015. « 1969 vs 2014 : 45 ans d'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel sur trois générations ». Dans *Mise au point*. <http://map.revues.org/1997>.
- McLuhan, Eric. 1998. *Electric language : understanding the message*. New York : St. Martin's Press.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extentions of Man*. New York : Mentor.
- McLuhan, Marshall, Kathryn Hutchon et Eric McLuhan. 1977. *City as classroom : understanding language and media*. Agincourt, Ont. : The Book Society of Canada.
- Metz, Christian. 2003. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.
- Michaud, Jérôme. 2013. « Stephen Harper et les réseaux sociaux : l'adaptation d'une machine politique aux nouveaux flux d'informations ». Dans *Pour une éc(h)ologie des refus : critique de la culture et culture critique*. Montréal : Possibles.
- Organisation de coopération et de développment économiques (OCDE). 2012. *Literacy, Numeracy and Problem Solving in Technology-Rich Environments: Framework for the OECD Survey of Adult Skills*, Éditions OCDE. dx.doi.org/10.1787/9789264128859-en.
- Parent, Mgr Alphonse-Marie. 1965. *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec*. 3 tomes. Québec : éditeur officiel du Québec.
- Petit, Victor. 2013. « Vocabulaire d'Ars Industrialis ». Dans Bernard Stiegler, *Pharmacologie du Front National*, p. 369-441. Paris : Flammarion.
- Pezdek, Kathy et Ellen Stevens. 1984. « Children's Memory for Auditory and Visual Information on Television ». *Developmental Psychology*, vol. 20, n° 2, p. 212-218.

- Québec. Ministère de l'Éducation, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche. S.d.a. *Programme de formation de l'école québécoise : enseignement secondaire, premier cycle, chapitre 8, domaine des arts*. Québec : Gouvernement du Québec. <http://www1.mels.gouv.qc.ca/sections/programmeFormation/secondaire1/pdf/chapitre082v2.pdf>
- Québec. Ministère de l'Éducation, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche. S.d.b. *Programme de formation de l'école québécoise : enseignement secondaire, deuxième cycle, chapitre 8, domaine des arts*. Québec : Gouvernement du Québec. http://www1.mels.gouv.qc.ca/sections/programmeFormation/secondaire2/medias/8a-pfeq_txtdom8.pdf
- Québec. Ministère de l'Éducation, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche. S.d.c. *Arts plastique*. Québec : Gouvernement du Québec. http://www1.mels.gouv.qc.ca/sections/programmeFormation/secondaire2/medias/8c-pfeq_artplast.pdf
- Québec. Ministère de l'Éducation, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche. 2006. *Programme de formation de l'école québécoise : éducation préscolaire, enseignement primaire*. Québec : Gouvernement du Québec. <http://www1.mels.gouv.qc.ca/sections/programmeFormation/pdf/prform2001.pdf>
- Québec. Ministère de l'Éducation, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche. 2013. *Programme de formation de l'école québécoise*. Québec : Gouvernement du Québec. <http://www1.mels.gouv.qc.ca/sections/programmeFormation/secondaire2/>
- Québec. Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport. 2005. *Les profils des lecteurs chez les jeunes au secondaire*. Québec : Gouvernement du Québec. http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/PSG/recherche_evaluation/ProfilLectureJeunesSec_f.pdf
- Roberts, Ben. 2006. « Cinema as mnemotechnics ». *Angelaki*, vol. 2, n° 1, p. 55-63.
- Royal, Ségolène. 1999. « Clôture ». Dans Laurent Gervereau (dir.) *Peut-on apprendre à voir?*, p. 379-381. Paris : L'Image/École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Sontag, Susan. 2001. *On photography*. New York : Picador.
- . *Sur la photographie*. Paris : C. Bourgois.
- Stiegler, Bernard. 1996. *La technique et le temps 2 : la désorientation*. Paris : Galilée.
- . 1998. « Leroi-Gourhan : l'inorganique organisé ». *Les cahiers de médiologie*, vol. 2, n° 6, p. 187-194.
- . 1999. « L'hyperindustrialisation de la culture et le temps des attrape-nigauds ». *Art-Press*, novembre supp, s.p. www.ebscohost.com.

- . 2001. *La technique et le temps 3 : le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris : Galilée.
- . 2004a. *De la misère symbolique 1 : l'époque hyperindustrielle*. Paris : Galilée.
- . 2004b. *Philosopher par accident : entretiens avec Élie During*. Paris : Galilée.
- . 2006. *La télécratie contre la démocratie : lettre ouverte aux représentants politiques*. Paris : Flammarion.
- . 2008. *Prendre soin 1 : De la jeunesse et des générations*. Paris : Flammarion.
- . 2012. *Etats de choc: Bêtise et savoir au XXIe siècle*. Paris : Mille et une nuits.
- . 2015a. *La société automatique 1 : l'avenir du travail*. Paris : Fayard.
- . 2015b. *L'emploi est mort, vive le travail! Entretien avec Ariel Kyrrou*. Paris : Mille et une nuits.
- Tagg, Philip. 1999. « Music, moving image, semiotics and the democratic right to know ». <http://tagg.org/articles/sth99art.html>
- Tisseron, Serge, Bernard Stiegler et Thierry Steiner. 2009. *Faut-il interdire les écrans aux enfants?* Paris : Mordicus.
- Vaillancourt, Claude. *Hollywood et la politique*. 2012. Montréal : Écosociété.