

Quelques images complexes du temps présent. La modernité, les médias et le temps

par Guy Bellavance

Le monde commence et finit sans cesse; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin, il n'y en a jamais eu d'autres et il n'y en aura jamais d'autres. DENIS DIDEROT¹

Je fuis le présent par deux routes, celle du passé et celle de l'avenir. FÉLICITÉ DE LAMENNAIS²

L'expression temps présent est en soi intéressante. Dans quel sens le temps peut-il être présent? [...] si nous avons un passé historique presque infini, structuré et n'étant limité que par nos intérêts actuels ainsi qu'un futur ouvert, le présent tend à devenir un point tournant qui transforme le processus du temps du passé au futur. NIKLAS LUHMANN³

La modernité est sans doute moins un régime culturel qu'un régime temporel. La temporalité est au cœur de sa définition, à la fois comme question centrale et comme principe de réalité. Il est de la sorte difficile, dans notre conception actuelle du monde, de dissocier réalité et temporalité : notre réalité est toujours celle d'un temps vécu, humain, où le passé et le futur ne sont vraiment pertinents que lorsqu'ils nous concernent directement, *maintenant*. Ce faisant, la modernité a non seulement placé le temps au centre de sa réalité. Elle a du même coup fait du *Temps présent* son lieu d'intégration obligé. Le temps présent devient ainsi le nouveau « point tournant » du temps, son centre de gravité inévitable.

Cette conscience moderne du temps, qu'il ne faut pas confondre avec sa chronologie⁴, s'exprime selon diverses modalités, à divers moments de la modernité : avec la précision « lumineuse » de Diderot, au XVIII^e siècle, à travers cette formule cinglante non dénuée de tout narcissisme, celui de l'éternelle jeunesse, pointant l'« éternel présent », cette succession d'« ordres momentanés », instantanés et spontanés⁵; ou dans les termes (encore) romantiques de Lamennais au XIX^e siècle, par ce *dropping-out* mi « mélancolique », mi « utopique », selon

que ce présent s'échappe vers le passé ou vers l'avenir⁶; ou encore, en des termes plus *modernes*, ou « hypermodernes », à travers la curieuse systémique – à la fois phénoménologique, fonctionnaliste et cybernétique – de Niklas Luhmann⁷. Ce dernier définit notamment ce nouveau rapport au temps – ou ce « système temps », moderne et occidental – comme une « interprétation sociale de la réalité en regard de la différence entre passé et futur⁸ »; une différence à laquelle le *Temps présent* sert, ni plus ni moins, de « commutateur ». Sous cet angle, la *pertinence du temps* – et en réalité la *pertinence* en tant que telle – se révèle indissociable du temps présent⁹. Ce nouveau centre de gravité au « ponctuel présent » reste précaire (faute de garants transcendants) et tiraillé (entre futur et passé). Il risque toujours de fuir d'un côté ou de l'autre, ce qui en fait un lieu d'intégration paradoxal : contraignant mais enivrant, ponctuel mais continu, léger mais complexe. Diderot et son concept d'« ordre momentané » ne disent pas autre chose, même si dit autrement : la « ponctualisation » du temps présent fait de chacun le point de départ de son *timing* propre, par « autoréglage temporel¹⁰ ».

Cette nouvelle conception occidentale et moderne du temps a peu à voir avec le temps au sens chronologique et linéaire¹¹. Mais elle n'est pas tout à fait indépendante d'une certaine façon de penser la chronologie des événements : à partir de soi, de son « présent-présent ». Luhmann situe ainsi ce changement de régime culturel/ temporel – véritable basculement du temps au présent – au moment où, au XVIII^e siècle, se généralise finalement l'usage coutumier de notre actuel calendrier « rétro/ progressif », celui qui permet de calculer avant et après Jésus-Christ à partir d'un unique point zéro, ce nouvel infini. De la sorte, non seulement le passé se voyait délivré du besoin d'être fondé sur un événement initial, mais le futur se trouvait aussi libéré de toute recherche de fins dernières. S'il n'y a plus de date fixe à partir de laquelle le Temps commence, il n'y a plus non plus de date finale où tout s'achève. Dans la mesure où le futur s'ouvre, mais toujours à partir d'un présent, et qu'il se referme dès qu'il se réalise, le futur ne peut donc jamais commencer. Et il en est de même pour le passé qui, de son côté, n'en finit jamais plus, lui non plus, d'*en finir*¹².

De la sorte, l'idée de Temps présent déborde aussi largement l'horizon de l'instant. Il faut en effet l'envisager dès lors comme un système de sens, doté d'une certaine permanence, porteur d'une exigence, celle de se perpétuer, mais non pas comme passé ni non plus comme futur, mais comme présent. Le problème en devient un « d'intégration temporelle », au présent, du passé et du futur. Cette perspective sur la modernité ne va pas de soi. D'une part, elle contredit plusieurs représentations courantes qu'on a pu en donner, notamment celles qui placent dans le futur (ou le progrès, ou la révolution) son centre de gravité : s'il y a bien changement, celui-ci ne se réalise qu'au présent. D'autre part, elle apparaît d'emblée *invraisemblable*. Comment en effet le Temps présent peut-il durer dans le temps ? Luhmann dirait, quant à lui, que c'est précisément à travers cette invraisemblance que se constitue la modernité.

Le temps représente sans doute l'une des questions les plus difficiles que la pensée moderne ait rencontrée sur sa route. Ni la science ni la philosophie n'ont encore réussi à y apporter une réponse satisfaisante. C'est une question ouverte, renvoyée à tout un chacun,

et qui de la sorte demeure étroitement reliée au développement de l'individualité au sens moderne, cette « individualisation de l'individu », pour ainsi dire, un processus sans fins et sans fonds. Cette question une fois ouverte concerne aussi bien l'écriture de la biographie personnelle des individus que celle de l'Histoire collective. Cette nouvelle écriture de l'histoire, individuelle ou collective, n'est plus simplement celle du passé comme passé, immuable une fois advenu, à la manière traditionnelle, qui est aussi celle des procès-verbaux, et un peu aussi celle des CV¹³. L'écriture de l'histoire concerne également celles du présent et du futur. En ce sens, les utopies futurologiques ou politiques et l'arsenal des techniques d'anticipation stratégique (planification, prévisionnisme, prospectivisme, probabilisme) en sont devenues parties prenantes (comme autrefois la divination et les prémonitions). Le présent tend, quant à lui, à s'écrire et à s'inscrire entre ces deux pôles du temps – passé, futur – dans une sorte de bulle : médiatique ou communicationnelle qui recoupe en bonne partie celle du « monde vécu ». Ces deux bulles peuvent être envisagées dès lors, en termes luhmanniens, comme des « extensions non temporelles du temps » : une façon de « gagner du temps » afin de résoudre par des moyens strictement temporels (et non métaphysiques) les problèmes du temps (et de temps). En ce sens, l'idée de Temps présent, indissociable de la personnalité subjective moderne, apparaît également structurellement liée à l'émergence de la communication, et du système sociotechnique qui la soutient. On entre dans l'ère de la *Communication comme conscience*, par opposition à la pensée de l'être, une condition moins postmoderne qu'hypermoderne, qui affecte autant l'individu que le groupe. Le Temps présent est ce monde « achronologique » de la Communication comme conscience. Mais ce monde n'échappe pas au temps. Sa fonction principale, au contraire, est justement d'« internaliser » (au présent) ces deux horizons du temps de plus en plus divergents que sont, dans la modernité, la route du passé et la route du futur. Son enjeu est de réussir à les faire commuter.

La photographie et l'image du temps présent



Ce n'est donc pas un hasard si l'actualité tient dans nos sociétés une fonction si dominante, au point d'y avoir pris la place occupée autrefois par d'autres modes de représentation de la réalité. L'actualité se révèle en effet, pour la modernité, non pas un mode d'information parmi d'autres, mais l'information par excellence, élément essentiel au fonctionnement du système-temps-présent. C'est aussi sous cet angle qu'il faut approcher la question des images. Le facteur « temps présent » explique les succès non seulement du photojournalisme, mais également, de façon plus générale, ceux des mass media face à la grande peinture d'histoire et aux hiérarchies traditionnelles de l'histoire de l'art. C'est sans doute aussi la raison pour laquelle la photographie a pu « prendre » si facilement dans ces sociétés – à la fois au sens d'y prélever ce qu'elle veut et à celui de s'y fondre entièrement – pour s'y développer. La photographie, enregistrement en temps réel, est chargée de temps, plus que de réel, et n'apparaît plus réelle que d'autres types d'images que parce qu'elle apparaît précisément plus chargée de temps¹⁴. De la sorte, elle aura contribué à introduire dans la modernité beaucoup moins la « réalité » que la temporalité. Cette temporalisation de l'image, qui a pu être perçue d'abord comme une désacralisation de l'image, correspond moins, par ailleurs, à un renforcement de la conscience historique, et à une précision du sens de l'Histoire, qu'à une ouverture de l'horizon du temps, turbulent et contingent. L'intrusion récente de la photographie en art contemporain indique moins, en ce sens, un retour à la figuration mimétique, après l'abstraction, que l'approfondissement de ces paradoxes et de cette complexité de la relation au temps, et au temps présent, une observation visuelle du problème par des artistes – non pas celui de la transparence du réel, mais celui de l'opacité du temps –, une observation de la forme problématique du présent.

Tout ceci permet de mieux comprendre également ce que nous entendons par « images du temps présent ». Ces prises de vue nous offrent autant de prises sur le temps. Elles ne sont pas simplement l'expression d'un présent immédiat, instantané, simple ponctuation

du temps au sens chronologique, chiffré. Elles introduisent au contraire une discontinuité paradoxale dans la continuité du temps, par ailleurs irréversible, à titre précisément de commutateurs du passé au futur. Ces images, qui ne prennent sens qu'à partir d'un présent branché sur un passé et un futur, nous touchent ou nous bouleversent tout en nous informant temporellement sur notre situation temporelle, historique. En ce sens, elles nous pointent, et sont « historiques » non parce qu'elles nous indiquent le sens de l'histoire, mais au contraire parce qu'elles nous laissent avec la question d'une histoire indéchiffrable, ou « refroidie », qui ne dit plus vers quoi (se) tourner. En ce sens, ces images ne sont pas simplement « instantanées », pas au sens chronologique du moins. Elles sont toujours décalées, en rupture vis-à-vis la continuité du temps, « extension non temporelle » du temps.

Ces images du Temps présent débordent donc elles aussi l'horizon de l'instant. Elles internalisent en effet tout autant des présents datés, ou « présents passés », que des présents anticipés, les « présents futurs ». Telle est par exemple la force de certaines images de guerre, de crimes ou de crises, qui continuent à (re)présenter bien après le fait, ou à anticiper bien avant le fait, toutes les guerres, tous les crimes, toutes les crises de « notre temps », aussi bien ceux advenus aux *présents antérieurs* que ceux qui adviendront aux *présents futurs*. Tel est le cas de plusieurs images : têtes décapitées de Marx et de Lénine entreposées au dépôt de l'histoire ; frénésie boursoière (avant, pendant ou après le krach) ; pillage du Musée archéologique de Bagdad lors de la plus récente guerre postcoloniale – ultime prédation du temps de Sumer, de Babylone et de la Mésopotamie –, internalisé dans les veines de nos marchés culturels mondialisés. Des images de cette sorte, il y en a des milliards, comme autant de pixels qui scintillent dans la trame du temps présent. Si notre temps retient cette image-ci, plutôt que celle-là, c'est d'abord à cause d'une pertinence qui ne dépend plus d'une histoire (traditionnelle) de l'art, mais de l'actualité (contemporaine). La photo n'est pas simplement ici un « moyen » de représentation des événements, au sens documentaire. Ces images nous regardent autant qu'on les regarde. Elles ne sont pas à notre service. Nous sommes « enclenchés » par elles. Certaines auront sans doute réussi mieux que d'autres à « fixer » de la sorte un « changement », un « point tournant du temps », un « passage du temps ». Ce genre d'observation ne se limite pas strictement à la grande histoire, *politique*. Elle touche aussi la petite histoire, biographique, *autobiographique* ou *interbiographique*, je ne sais trop : cette image *répétitive* (comme la musique du même nom) que le photographe Nicholas Dixon a prise de sa femme et de ses sœurs, à chaque année depuis des décennies et au même endroit, représente tout aussi bien ce genre d'observation auto-réflexive du temps, son frémissement.

L'image-temps dans le Cyberspace

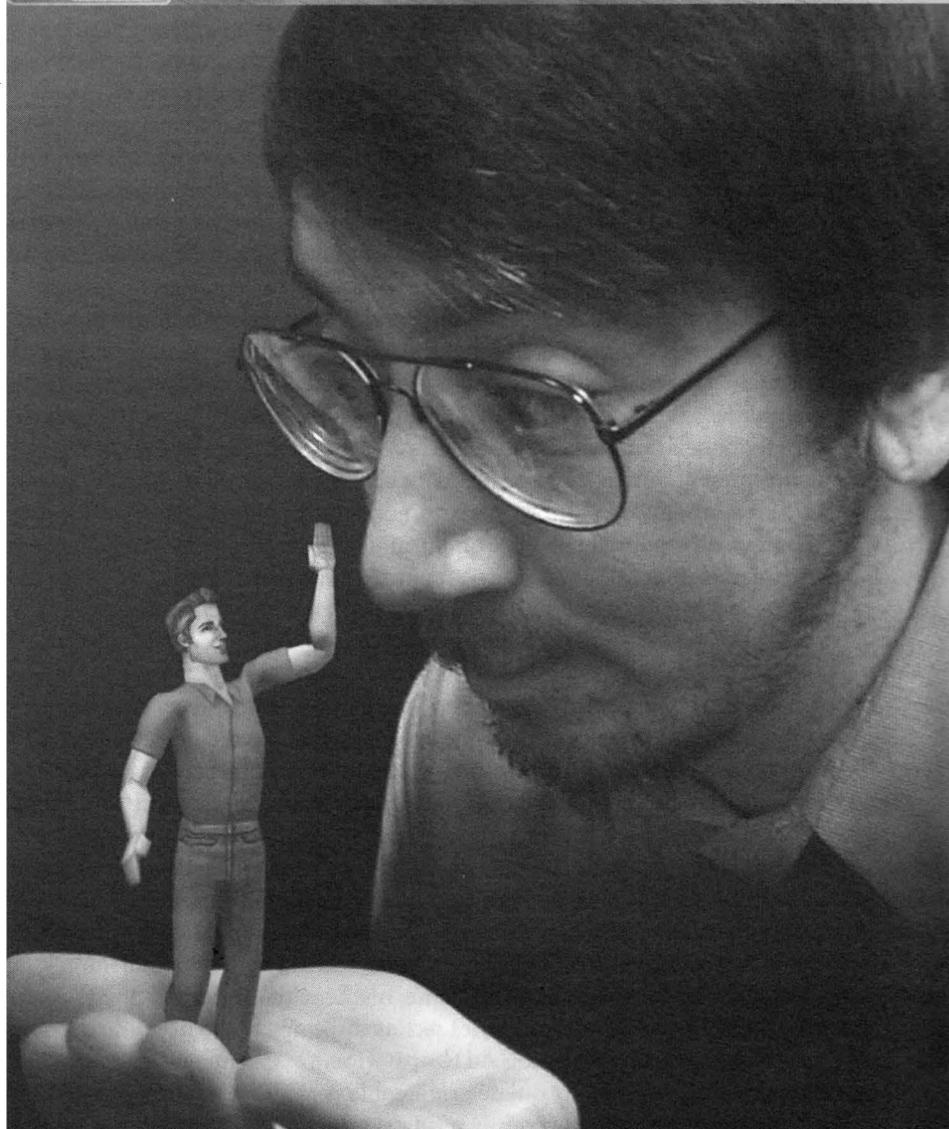


La photographie a longtemps servi de médiateur privilégié à ces représentations du temps présent. D'autres médias optiques s'y sont ajoutés depuis (cinéma, télévision), tandis qu'apparaissent aujourd'hui des images qui, techniquement du moins, sont d'une

tout autre nature – non optiques, digitales ou de synthèse, numériques. Ces nouvelles images, « images du futur », semblent précisément viser non plus tant à *fixer l'image* (du temps présent), qu'à *entrer dans l'image, en temps réel*, au présent. On les dit à la fois *immersives, interactives et évolutives*¹⁵. Elles promettent de la sorte de nous faire entrer dans le *Cyberspace*, un espace où le temps devient pur événement, cybernétique ou informatique, procès réticulaires *on line*. Dans la mesure où elles sont interactives, elles nous promettent souvent aussi par là de nous libérer de la subjectivité de l'auteur. Ainsi en est-il, par exemple, de ces nouveaux jeux de rôle multijoueurs, *Sims* et autres *Everquest*, dans lesquels certains voient se dessiner de nouvelles formes de récits « intersubjectifs », mais où finalement le concepteur de jeu demeure en vedette, véritable *star* de ces jeux (ou de ces jouets) dont vous êtes supposément les héros¹⁶. Will Wright¹⁷, par exemple, inventeur de *SimCity* et des *Sims*, avec ses petits mondes peuplés de pseudo et d'avatars, rappelle par plus d'un côté nos simulationnistes des années 1980, fascinés par les maquettes et les jeux de rôle.

Il n'est pas facile de distinguer ici ce qui relève de la pure utopie de ce qui relève de la stricte technologie, ou du slogan publicitaire. D'ailleurs, doit-on les distinguer ? Et surtout, le veut-on vraiment ? Il faut de toute façon prendre au sérieux l'existence d'une seule et même « utopie technologique », typiquement moderne, où l'utopie est devenue indissociable de la technologie, et vice versa, technoutopie sur laquelle nos publicitaires peuvent spontanément miser. Celle-ci est radicalement distincte de l'utopie classique. Le temps y tient un rôle plus déterminant que l'espace : ces utopies se situent non plus dans une contrée inexplorée mais dans le futur, et dans un futur de plus en plus proche, présent. Elles sont en fait des utopies « réalistes » : plutôt que de s'en tenir à proposer l'image d'un ordre idéal, par opposition au monde réel imparfait, elles cherchent à se réaliser réellement, maintenant, au présent. En ce sens, ces nouvelles utopies sont « performatives » : elles proposent plus que des métaphores, elles *font* des « promesses », tout comme les slogans publicitaires¹⁸. Les nouvelles images qu'on nous promet promettent entre autres une *immersion* parfaite, par *Simulation*, dans une *Réalité virtuelle* et le *Cyberspace*. Ces promesses peuvent être envisagées comme autant de récits d'anticipation sans s'avérer pour autant pures fictions. L'arsenal publicitaire déployé à partir d'elles fait le plus souvent advenir ce qu'elles anticipent, quoique pas toujours sous la forme des anticipations escomptées.

Il est vrai que les nouvelles images numériques, qui « ne doivent plus rien à la lumière » (du moins dans leur conception), remettent de la sorte en question le système visuel, optique, de représentation sur lequel se fondait la photographie¹⁹. La « rupture du lien ombilical avec la lumière peau » nous ferait ainsi passer de « l'image trace » (de temps / réel) à « l'image matrice » en temps réel (ou continu). D'un autre côté, toutefois, les débouchés actuels de l'image de synthèse passent presque tous par les médias traditionnels. Leurs usages sociaux ou artistiques, par opposition aux usages proprement technoscientifiques, tendent par ailleurs plutôt à l'hybridation. Les *Sims* de Wright tiennent à cet égard beaucoup plus de l'ordre de la représentation, et de la stylisation un peu abstraite, que de la véritable



From top to bottom: Screenshot of *The Sims™ II* to be released in 2004 (work in progress . . .
Will Wright, creator of The Sims™. Originals in colour. © Courtesy of Electronic Arts Inc.

simulation. Nous vivons ainsi encore largement sous l'hégémonie de l'optique, ou de sa contestation, ce qui ne revient pas tout à fait au même mais reste dans son orbite²⁰. Non seulement peut-on s'attendre à ce que le changement de régime soit progressif. Mais on est aussi en droit de penser que l'hybridation des deux systèmes, digital et optique, s'avère beaucoup plus significative qu'on ne le laisse entendre. L'examen de leur contamination devient dès lors le sujet pertinent. Ces évolutions ont sans contredit des implications sur le « métier » de photographe, et sur la structure des marchés culturels. Elles contribuent sans doute à une reconfiguration et à une recomposition du champ. Mais elles n'annoncent pas la fin de la photo, pas plus qu'autrefois cette dernière n'a remplacé la peinture, pas plus que le cinéma n'a remplacé la photo, ou la télévision, le cinéma. Il n'y a jamais eu, au contraire, autant de peintures, autant de photos, autant de cinéma, qu'aujourd'hui. Si ces innovations forcent chaque médium à se spécialiser davantage, à se spécifier fonctionnellement, chacune de ces innovations décuple plutôt les possibilités de toutes les autres.

Sous cet angle, les nouvelles images remettent moins en question le privilège de la photographie, en regard de la représentation du Temps présent, qu'elles n'accentuent la question du temps, cette obsession moderne : images en temps réel (et télésurveillance continue), réalités virtuelles (ou temps purement événementiel), images « évolutives » (et interactives), ajoutent à la complexité de la représentation de ce temps. De ce point de vue, la promesse actuelle d'un cyberspace ne représente sans doute que l'ultime image (mais pas la dernière) de cette internalisation systémique, sociale et communicationnelle du temps (comme environnement), de cette « extension non temporelle du temps ».

Trois images peuvent servir à cerner ce problème complexe et paradoxal de la représentation du temps au présent, compte tenu de sa relation à un passé et à un futur, et en relation avec notre imaginaire médiatique moderne. Je reviendrai en dernier lieu sur celle, toute théorique, de la systémique luhmannienne. Les deux autres ne sont, quant à elles, pas plus visuelles, matériellement parlant. Elles sont littéraires, et plutôt poétiques que documentaires. Aucune, non plus, n'est vraiment récente et, en ce sens, elles ne sont donc pas particulièrement actuelles. Ceux qui les ont formulées, tous morts aujourd'hui, proviennent d'horizons ou de traditions culturelles différents, à trois moments différents de notre temps : l'avant-garde russe du début de la révolution (Vélimir Khlebnikov) ; la critique culturelle de la gauche allemande sous le régime nazi (Walter Benjamin) ; la pensée systémique/cybernétique d'après la Seconde Guerre et la guerre froide (Niklas Luhmann). Bien que le Temps présent dont elles traitent et d'où elles procèdent soit relié à des passés et des futurs qui ne sont plus ou pas tout à fait les nôtres, elles appartiennent toutefois à notre temps. Toutes trois traduisent en effet un imaginaire visuel – médiatique ou hyper-médiatique – très actuel dont la complexité vient encore nous chercher.

La Radio du futur

•••••

La première image, extraite des écrits « futuriens » de Vélimir Khlebnikov, date des premières années de la révolution bolchevique. Elle ne se présente pas d'emblée comme une image du temps présent, mais bien comme une vision du futur, mais venue du passé. Je suggère d'y voir plus précisément une *promesse du futur antérieur*. Comme toute promesse, il va de soi qu'elle n'a pu être proclamée qu'à partir d'un présent, d'un présent qui, en l'occurrence, appartient au passé. Il s'agit d'un hymne à cette vieille technologie de la voix qu'est la radio. Pour l'auteur, toutefois, la Radio n'est plus simplement l'oreille universelle qu'elle était naguère. Elle est *maintenant* « l'œil pour qui la distance n'existe pas », un phare « qui propage ses rayons »²¹. Les Futuriens de Khlebnikov sont des êtres du temps plutôt que de l'espace. Khlebnikov lui-même, mathématicien devenu poète, s'était d'ailleurs fixé comme objectif de « découvrir les secrets du temps » : « Je m'en irai dans les siècles comme celui qui a découvert les lois du temps » (1915). « Arpenteur du Temps », il a le projet de dresser les lois de l'histoire qui déterminent la périodicité des événements : on peut prédire l'histoire et conjurer ses périls par la rationalité du Nombre. On est par

ailleurs assez loin, avec Khlebnikov, du futurisme à la Marinetti, plus terroriste. Les Futuriens sont plutôt des anges qui vibrent à la voix d'autres anges. Telle semble être ici la fonction de la Radio. Cette image au « futur antérieur » présente de la sorte une vision optimiste, angélique ou enchantée, du futur, une promesse de bonheur. Mais s'y introduisent d'emblée de curieuses dissonances.

La Radio du futur – arbre essentiel de la conscience – ouvrira à la perception des problèmes infinis et fera l'union de l'humanité.

Aux abords du principal camp de la Radio, cette citadelle de fer où les nuées de fils se répandent comme une chevelure, on va certainement dessiner une paire de tibias, un crâne et la familière inscription « Danger! », car le moindre arrêt de travail de la Radio risquerait de provoquer la pâmoison mentale du pays, une perte de conscience temporaire.

La Radio deviendra le soleil intellectuel du pays, le grand enchanteur et ensorceleur.

[...]

On dirait que quelque géant épelle le géant livre du jour. Mais c'est un lecteur de fer, le gosier de fer de l'autoparleur; net et concis, il transmet les nouvelles du matin, communiquées au village par le phare du quartier général de la Radio.

Mais qu'est-ce? D'où vient cette vague de fond, cette inondation du pays par un chant supraterrrestre, par le bruit d'ailes, les sifflements et le clapotis, par tout un torrent de merveilleuses clochettes délirantes, ruisselant sur nous de ces lieux où nous ne sommes point avec l'accompagnement de chant d'enfants et de bruits d'ailes²²?

Cette image *performative* traduit d'abord fort bien l'état d'apesanteur, le moment du décollage ou de l'envol, du présent face au futur : moins l'aspiration du présent pour le futur qu'un présent aspiré par le futur. Elle évoque aussi une forme d'immersion médiatique qui peut nous être encore très contemporaine. Mais son actualité tient sans doute autant, sinon davantage, à la menace qui s'y introduit dès la seconde phrase : cette *panne de communication* provoquant « la pâmoison mentale du pays », sa « perte de conscience temporaire ». Le futur que l'image annonce, ou nous promet, est bien celui de la *communication comme conscience*. Elle pointe de la sorte beaucoup moins l'utopie communiste classique, plus strictement matérialiste, que nos utopies actuelles de la communication : réalités (et communautés) virtuelles, intelligences artificielles, Cyborg, Cyberspace. L'image conserve bien sûr quelque chose d'inactuel, avec ses « géants livres » ou ses « autoparleurs », dont « les nuées de fils se répandent comme une chevelure ». Cette désuétude en fait d'ailleurs tout le charme, inoffensif ou angélique. On entend ainsi assez distinctement la voix des anges – figure de la médiation et de la communication –, à travers celle des oiseaux : « la boule bleue de la foudre sphérique » est non seulement « suspendue dans l'air comme un oiseau craintif », mais de là chaque jour « s'envolent, pareils à la migration printanière [...], les essaims de nouvelles de la vie intellectuelle²³ » : *ce flot d'oiseaux fulgurant l'esprit va dominer la force, le bon conseil prévaudra contre la menace*. Cet univers onirique encore appuyé sur la légende rappelle mieux de la sorte les toiles de Chagall, avec leurs personnages flottant dans l'espace, libérés du poids du monde, que celles d'un Kandinsky, d'un Malevitch ou d'un Lissistky, quoique chez eux aussi on puisse sans doute retrouver ce même côté planant²⁴.

Le « timbre » à la fois mystique et technologique de cet hymne énonce la promesse (au futur) d'un présent ouvert sur un avenir radieux. Ce futur *présent* est perçu sous les traits d'une intelligence collective et fusionnelle, une utopie générée technologiquement. Ce que promet de la sorte le poète est en fait une version laïque et technologique de la *communion*. Comme il l'indique ailleurs dans son chant, la Radio a en effet déjà « résolu ce problème que n'avait pas résolu l'église », celui « de la communion avec l'âme unique²⁵ ». La poésie sonore / visuelle de Khlebnikov anticipe de la sorte non seulement la « révolution audio-visuelle » ; elle nous invite aussi à célébrer, au-delà, une nouvelle religion communicationnelle, seule capable de relier le passé et le futur, de brancher le présent au futur. Il s'agit également d'une utopie concrète typiquement moderne dans la mesure où la Radio, ce messenger du Futur, est déjà là parmi ceux auxquels elle s'adresse : le futur est déjà là parmi nous, advenu ou en train d'advenir, au présent.

Si la promesse d'un avenir radieux s'énonce au futur, la menace qui plane demeure pour sa part très présente, au « présent-présent », et elle est technologique : une panne technique de communication qui interrompt (temporairement) l'éveil utopique, ou le rêve éveillé par la technologie. Aujourd'hui, on dirait un *bug*. Cette image se révèle ainsi très proche des images actuelles du Cyberspace, et d'autant plus si on accepte la définition qu'en donne William Gibson (inspirateur de *The Matrix*²⁶), à qui l'on doit d'ailleurs la notion : une « hallucination consensuelle ». Et c'est bien cela que décrit Khlebnikov, en toute connaissance de cause, en toute conscience utopique. On ne peut lire dès lors la suite du poème, par ailleurs enchantée ou hallucinée, sans tenir compte de cet avertissement initial. La panne de communication (ou de communion technique) pointe la vulnérabilité du dispositif, ou du système, « suspendu dans l'air comme un oiseau craintif ». L'inscription « Danger! » pèse sur la suite et s'infiltré jusque dans ce *chant supraterrrestre* : « bruit d'ailes, sifflements, clapotis, et torrent de merveilleuses clochettes délirantes » qui nous pénètrent « de tous ces lieux où nous ne sommes point », malgré le « chant d'enfants et de bruits d'ailes ». Malgré les anges.

Le regard de l'ange



La seconde image n'a rien de l'optimisme enchanté de Khlebnikov, quoique l'on trouve là aussi la figure de l'ange. C'est le regard de l'ange, cependant, non les voix. Ce regard, entièrement tourné cette fois vers le passé plutôt que vers le futur, comporte de plus, lui aussi, une forte dimension utopique. C'est la célèbre image de l'Ange de l'Histoire formulée par Walter Benjamin dans le dernier texte qu'il ait écrit, peu après l'invasion de la France par les troupes nazies, et peu avant son propre suicide. L'image elle-même, allégorique, en est une de terreur et de désenchantement. Bien qu'ayant pour point de départ une peinture de Paul Klee, la place qu'elle désigne en est une qu'a souvent occupée le photojournalisme engagé : celle du témoin impuissant. *Angelus Novus*, de Klee :

[...] représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes

déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir, auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès²⁷.

La posture de l'Ange est étrange. Il tourne le dos à l'avenir, vers lequel il est néanmoins projeté, contre son gré, tandis que le souffle qui le soulève vient du passé. Et, paradoxalement, ce passé ou cette tempête « est ce que nous appelons le progrès » que, généralement, nous associons au futur. L'interprétation allégorique de la peinture de Klee décrit un témoin à la fois figé et bousculé à la vue d'événements catastrophiques qui se répètent et s'accumulent pour ne former qu'un seul et même tout catastrophique. L'événement catastrophique le laisse sans voix, sidéré dans son pur regard, totalement impuissant. Dans la mesure où ce témoin est également un ange, et donc une figure de la médiation et de la communication, on pourrait là aussi interpréter son blocage ou sa sidération comme une panne de communication. Mais la panne cette fois n'est pas technique. C'est plutôt une panne utopique; et elle implique un renversement radical du regard du futur vers le passé. C'est un blocage du temps lui-même, un blocage *historique*, sur un mode surréaliste et mystique. Cette figure de l'ange fournit en fait l'allégorie de ce que, plus loin dans le même texte, il décrira comme un « blocage messianique des événements²⁸ », un arrêt et un blocage du temps qui fournissent (à l'historien) une chance à saisir afin de renouer le fil du temps.

Il faut replacer ce passage dans le contexte plus général de l'essai dont il a été tiré, qui porte sur le concept d'histoire. Benjamin y propose une défense du matérialisme historique, tout en ayant curieusement recours à la théologie, au messianisme et à la rédemption. Ceci peut sembler une drôle de défense du matérialisme. Sa position se justifie cependant par la prise en compte d'une conception de l'histoire qu'il veut opposer à deux autres qui auraient contribué à la montée du nazisme : d'une part, le matérialisme de premier degré, qui domine la gauche européenne et qui mise sur un progrès strictement technique, et automatique, de l'humanité; d'autre part, « l'historisme » et un certain idéalisme (un « angélisme »?), qui donnent de la vérité historique une image intemporelle. Dans ce contexte, le recours à la théologie lui apparaît non seulement nécessaire, mais obligatoire. Le messianisme est le nain dissimulé dans l'automate qu'est le matérialisme historique²⁹. Seul ce nain, petit et laid, et que plus personne ne veut voir, permettra à l'automate de gagner la partie historique en train de se jouer.

Ceci l'amène à insister sur « le caractère fulgurant de l'image historique³⁰ ». Comme le souligne Rainer Rochlitz, contre une représentation du temps, linéaire, homogène et vide, mais aussi contre un temps purement mécanique, Benjamin oppose « la constellation entre un passé brusquement citable et un présent qui se sent visé par lui³¹ ». Derrière cette constellation du passé et du présent se trouve en réalité un pacte entre les générations : une dette des vivants à l'égard de l'aspiration au bonheur qui fut celle des morts : « [...] il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne pas la repousser³². »

Le recours au messianisme et aux thèmes de la mystique juive n'est donc pas justifié au nom de valeurs intemporelles. Il l'est au contraire au nom d'une conception de l'histoire où le temps est, précisément, « saturé d'à-présent³³ ». Ce concept, qu'invente Benjamin en cours de route, doit autant aux expériences surréalistes du choc et de l'illumination profane qu'à la tradition mystique juive³⁴. Il s'agit de la sorte de faire éclater le continuum à la fois monotone et atroce de l'histoire. Aucune réalité ne devient historique par sa simple qualité de cause. Au contraire, elle « devient telle, à titre posthume, sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires³⁵ ». Il faut donc saisir la constellation que notre propre époque forme avec telle ou telle autre époque antérieure, et fonder

ainsi « un concept du présent comme *à-présent*, dans lequel se sont fichés des éclats du temps messianique³⁶ ». Il faut de cette manière renouer avec l'*à-présent* de ceux qui nous ont précédés, et en premier lieu avec leur futur tel qu'il se présentait à eux dans leur *à-présent*. Il faut renouer avec ce « futur passé » qui, dans la tradition juive, est « la porte étroite par laquelle à tout instant peut entrer le Messie³⁷ ».

Le futur peut-il commencer? Le passé peut-il finir?



Ce qui bouge dans le temps c'est le passé/présent/futur ensemble – en d'autres termes, le présent avec ses horizons passés et futurs. [...] Le temps historique se constitue comme la continuité et l'irréversibilité de ce mouvement du passé/présent/futur en tant que tout. L'unité du temps historique réside dans le fait que les horizons passés et futurs de chaque présent se recoupent avec d'autres présents (passés et futurs) et leurs horizons temporels. NIKLAS LUHMANN,

« World Time and System History³⁸ »

Cette dernière image – celle de présents « qui se déplacent dans le temps en compagnie de leurs horizons futurs et passés » et dont l'entrecroisement multiplicateur forme le Temps historique – n'est ni optimiste ni pessimiste. Il n'y a pas d'ange ni de métaphysique. Elle s'inscrit plutôt dans une théorie générale de la société moderne, de type fonctionnaliste en outre, sur fond de cybernétique et de phénoménologie. Elle a une visée descriptive et explicative : décrire et expliquer la conception moderne du temps pour en tirer les conséquences logiques. L'image conserve pourtant quelque chose de mystique. C'est sans doute parce que dans ces sociétés « le temps doit remplacer la réalité comme dimension suprême de la vie sociale³⁹ ». L'image recoupe d'ailleurs plusieurs thèmes de Benjamin : l'histoire comme *constellation* du passé, du présent et du futur ; avec ce même rôle cardinal de l'*à-présent*. « Une telle société », nous dit Luhmann, doit « laisser dominer son horizon futur⁴⁰ », ce qui rejoint sans doute mieux Khlebnikov, mais sans pour autant être tout à fait étranger à la logique de Benjamin qui, après tout, cherche à retrouver le futur du passé. Ce Temps historique n'est toutefois plus « rétrospectif » mais entièrement « prospectif », tourné vers l'avenir, à la manière Khlebnikov. La ponctualisation du présent implique ainsi, selon Luhmann, une « futurisation » du Temps : le futur devient la « métaperspective » qui domine aujourd'hui la réflexivité du présent⁴¹. Cette métaperspective n'est pas pour autant transcendante, rédemptrice ou révolutionnaire. Elle résulte des anticipations et des rêves croisés de l'ensemble de ces petits points, les *présents*, qui le voit s'ouvrir ou se fermer devant eux. Il n'est pas tout à fait clair d'ailleurs si tous ces pixels forment bien un « ensemble » au sens strict : il ne s'agit pas en effet d'un ensemble parfaitement unifié, cohérent et stable. Il résulte plutôt de la *perte* de l'état stable, qui s'avère par ailleurs un *gain* de complexité. La conception moderne du temps vise précisément à affronter cette complexité.

L'image est surtout plus « théorique » que les deux autres. Parce qu'elle est logée dans une théorie globale, elle demande un peu plus de temps à se déplier. Pour la déplier entièrement, il faudrait par ailleurs entrer dans tous les détails de la théorie⁴². La perspective

luhmannienne sur la modernité, et sur le type de changement qu'elle constitue, contredit notamment plusieurs des images courantes de ce changement, en tout premier lieu celle qui se les représente comme rupture unilatérale avec le passé (la tradition) d'une part, et projection unilatérale vers le futur (le progrès) d'autre part. Il y a bien eu rupture avec des conceptions antérieures ou alternatives du temps, dans la mesure où la modernité a impliqué une refonte complète des structures temporelles de la société, une refonte qui n'a rien laissé inchangé. Mais la rupture se produit non seulement avec le passé, conçu comme origine fondatrice, mais aussi avec le futur, envisagé comme fin dernière. Bien que le futur soit pourvu d'une fonction plus structurante que le passé, sa dominance dépend elle-même d'une « ponctualisation du présent » qui lui est antérieure. De là s'engendre un mouvement simultané de rupture et d'ouverture autant face au passé que face au futur. En recentrant ainsi le problème du temps sur le temps présent, Luhmann fait s'échapper finalement l'idée de temps des lois de la thermodynamique, de la physique et de la métaphysique, pour s'en remettre plutôt à celles de la cybernétique, de la biologie et de la phénoménologie. Ce qu'entend Luhmann par « mouvement » n'a ainsi que peu à voir avec le mouvement dans l'espace. Il s'agit au contraire « d'évolution » qui relève plutôt des lois des sciences du vivant, biologiques ou humaines : les entités à la base de cette évolution ne sont pas des entités inertes, mais des entités que l'on pourrait dire « bio-subjectives » dotées d'horizons interprétatifs ; et qui en sont donc plus complexes.

Ce qu'il advient du futur et du passé dans ce nouveau contexte temporel – achronologique mais pas du tout intemporel – se révèle dès lors au moins tout aussi intrigant que cette ponctualisation du temps (présent). Le passé et le futur ne disparaissent pas. Ils se rapprochent plutôt du présent, tout en s'en éloignant. En fait, comme l'horizon, ils s'éloignent dès qu'on en approche. Le futur ne peut donc jamais commencer, pas plus que le passé ne peut finir. On pourrait aussi dire que le passé et le futur *retombent sur le présent*, un peu au sens où ils lui tombent dessus, exerçant de la sorte une pression (mais aussi une séduction) considérable sur tous ces petits points présents. Le passé et le futur se trouvent à vrai dire « libérés », et démultipliés, pour être « réinstaurés » à titre d'environnements du présent, à la fois horizons temporels du présent et prémisses (ou matrice) d'où se détache ce temps présent. L'un et l'autre deviennent dès lors ce qu'ils sont encore pour nous aujourd'hui, des réservoirs / répertoires « surchargés » dans lesquels ce système « temps présent » peut tout aussi bien puiser que se projeter. Mais ils l'obligent aussi, surtout, à continuellement faire des choix. C'est à travers ces sélections que se constitue d'ailleurs le temps présent. De la sorte, le passé et le futur sont non seulement les environnements du *système-temps-présent*, mais aussi un peu sa seconde peau, miroir et matrice. Et ils changent en même temps que change le présent. De ce fait, les deux « horizons temporels », passé et futur, collent à la peau d'un présent protéiforme, qui paraît les emporter dans son cours, par *auto-poiésis* et morphogenèse. Ce système est un organisme vivant – et formé d'êtres vivants –, autre chose donc qu'une simple *machine-temps* (*Time Machine*) comme l'imaginait

H.G. Wells à l'orée du xx^e siècle. Il ne répond pas aux lois de la thermodynamique et de la physique, mais à celles de l'évolution du vivant.

Ce *Temps présent*, en relation symbiotique avec ses environnements, doit apprendre à les conjuguer. Pour cela il doit les internaliser. Le passé et le futur demeurent en effet deux horizons divergents, de statut fort différent, et qui divergeront de plus en plus au cours de la modernité. Ceci explique d'ailleurs la complexification croissante du rapport au temps, et du concept de temps, dans ces sociétés. Ce que l'on trouve dans les deux répertoires, ou les deux horizons, est donc de type différent. L'horizon futur fournit l'univers des mondes possibles, univers utopique, surchargé de présents encore non réalisés, investi d'attentes et d'aspirations plus ou moins réalistes et contradictoires. Ce futur qui nous est présent laisse place, de la sorte, à autant de « présents futurs » éventuellement incompatibles. L'horizon passé est, quant à lui, tout aussi encombré d'événements vécus (au présent antérieur) auxquels on ne peut plus rien changer. Il fournit à notre présent (contemporain) ses causes, ses conditions et ses déterminations diverses, sa mémoire. Mais se rappeler, c'est aussi choisir d'oublier le reste, comme choisir un futur implique de renoncer à bien des possibles.

Comme on le voit, la ponctualisation du présent conditionne la possibilité d'usages itératifs des formes modales du temps (présent, passé, futur). Ceci permet au présent de bondir et rebondir à travers la séquence temporelle (du passé au futur). Il y a ainsi des présents passés (vécus autrefois), et des passés présents (ceux qu'on se remémore aujourd'hui). Il y a le futur présent (ou ouvert) qui est l'horizon du présent-présent. Mais il y a aussi les présents futurs, qui seront effectivement actualisés plus tard. Ces « présents antérieurs » et ces « présents futurs » ont par ailleurs eux aussi leurs propres horizons, passé et futur, qui ont peu à voir avec ceux de notre *présent-présent*⁴³, ce qui démultiplie d'autant les formes d'horizons possibles⁴⁴.

La reconceptualisation culturelle du temps n'a laissé aucune des anciennes significations intacte. Chaque aspect de la vie sociale, soumis à la contingence, apparaît de la sorte sujet à changement ou comme option possible parmi d'autres, et se trouve placé dans une posture de plus grande sélectivité, obligatoire et continue. Tout ceci explique plusieurs choses : la prolifération des utopies, suscitées par ce futur ouvert ; l'expansion des technologies déployées pour en réduire la complexité et l'incertitude ; les polémiques entre approches utopiques et technologiques du futur. Ce futur ouvert conditionne aussi les formes de l'optimisme et du pessimisme contemporains, autant l'angélisme « nouvel âge » que le nihilisme moderne contemporain. Tout ceci permet non seulement une *histoire du passé*, qui n'est plus simplement celle du passé-passé, mais aussi une *histoire du futur* (des présents passés). De plus, dans un tel système temporel avec son futur et son passé libres, le temps (présent) se raccourcit en même temps qu'il s'accélère. La dissociation croissante entre le passé et le futur accroît en effet la complexité au présent, et force à accélérer le tempo pour y répondre. À l'inverse, et dans la mesure où le(s) passé(s) et le(s) futur(s) trop lointains deviennent également impertinents en regard de maintenant, la perspective temporelle se rétrécit. Et c'est un autre paradoxe qu'à l'expansion du temps au sens chronologique (avant / après J.-C.) correspond ce raccourcissement du temps au sens phénoménologique, « socio-bio-affectif » pour ainsi dire. Ce système temporel / culturel explique de la sorte aussi bien la légèreté de ce temps (qui se libère) que sa complexité (qui s'internalise).

En poursuivant la logique de Luhmann, on pourrait dire que, dans un tel système, toute la question est d'apprendre à doser le degré d'ouverture / fermeture du passé et du futur. En regard du passé, le système oscille ainsi entre deux tendances extrêmes, « détraditionnaliser » ou « historiciser » davantage : d'un côté, c'est la table rase plus ou moins définitive, avec ses diverses modalités terroristes ou nihilistes ; de l'autre, c'est la patrimonialisation plus ou moins absolue de tout, *revivals*, redécouvertes, ready-made, archives gigantesques. De ce côté du temps, la boucle est bouclée lorsque les deux mouvements contraires fusionnent : par exemple, lorsque l'historicisation se fait prédatrice d'autres temps, pillages coloniaux (en Grèce au xix^e siècle) ou post-coloniaux (comme à Bagdad au xxi^e). En regard

du futur, le système oscille au contraire entre « futurisation » et « dé-futurisation » : d'un côté, utopies sociales ou politiques servent à maintenir l'horizon du futur ouvert, au risque de se condamner à une vie virtuelle, jamais réalisée ni accomplie, par refus de faire un choix à travers la multiplicité des options possibles; de l'autre, on aura plutôt affaire à diverses modalités d'anticipations stratégiques de styles technoscientifique et technocratique – planification stratégique, prévisionnisme, prospectivisme, probabilisme (et systémisme, bien entendu) – qui cherchent à réduire la marge d'incertitude de ce futur ouvert, ou à augmenter la sécurité du système. De ce côté du temps, la boucle peut aussi être bouclée, comme on le voit avec l'avènement des « utopies technologiques » qui cherchent à faire advenir le futur au présent. La prolifération des *dystopies* contemporaines, depuis le *Meilleur des Mondes* et le *Big Brother* de 1984, jusqu'à *Matrix* et *The Terminator*, a d'ailleurs servi à thématiser (et à internaliser) ces risques de clôture du système, tout en servant à complexifier davantage le rapport au temps : présents-futurs / futur-présent. Distinguer ces diverses formes du temps est la seule façon de les empêcher de fusionner. La recherche historique, même si elle reste motivée par son « passé présent » (ou proche), doit chercher à restituer le passé lointain comme « présent passé », c'est-à-dire dans les catégories de l'*ancien temps*. La prospective doit de même éviter de prendre ses rêves pour des réalités, et ne pas confondre le futur de notre présent avec celui qui adviendra effectivement plus tard.

Il peut s'avérer difficile de distinguer clairement, dans tout ceci, ce qui relève proprement de l'image de ce qui relève purement de la théorie. On ne peut d'ailleurs dégager l'image sans simplifier abusivement la théorie. Pour être véritablement vue et ressentie, l'image demande en outre qu'on accepte plusieurs présupposés, notamment que : 1) la modernité est une réalité systémique; 2) les systèmes sont autoréférentiels et *autopoïétiques*; et 3) ces systèmes existent tout de même réellement. À partir de cette perspective systémique-cybernétique, le temps présent moderne peut être envisagé comme une sorte d'organisme de gestion du temps, un système temps. On peut reprocher à cette conception d'être un peu trop « gestionnaire » et fort peu « émancipatrice⁴⁵ », ce qui traduit tout de même assez *l'esprit du temps*. Il faudrait aussi s'interroger sur l'extension réelle de cette conscience du temps, non seulement à l'extérieur de nos sociétés modernes mais aussi à l'intérieur : éventuellement « dominante », elle n'est pas nécessairement universelle; et d'autres conceptions du temps, antérieures ou alternatives, pourraient bien subsister. L'image est-elle d'ailleurs réellement moderne? Ne serait-elle pas, au contraire, intégralement postmoderne⁴⁶? Où les sociétés traditionnelles utilisent la réalité pour contrôler la rationalité, nous dit Luhmann, les sociétés modernes utiliseront plutôt la rationalité pour contrôler la réalité. L'image entièrement dépliée aurait de la sorte plusieurs traits de cette fameuse carte de Borgès sous laquelle a disparu le territoire. La temporalité processuelle du système précède la réalité, sinon pour la remplacer, du moins pour la constituer, prospectivement *a posteriori*. Mais, à vrai dire, avons-nous déjà été modernes⁴⁷? Nous n'aurions jamais cessé en effet de produire ce genre d'hybrides nature / culture, homme / machine.

La Communication comme conscience (du temps présent)



Nos trois images ne se superposent pas parfaitement. Elles se recoupent néanmoins sur plusieurs points. Toutes trois reformulent plus ou moins sciemment les relations traditionnelles établies entre réalité, temporalité et rationalité. Le temps y est présenté comme partie prenante de la constitution de la réalité, ce qui semble avoir pour effet de détacher la rationalité de son ancrage habituel dans la réalité immédiate. Elles pointent aussi toutes trois une conscience du temps présent pour laquelle la communication devient déterminante. Posant la question du *temps de la communication*, elles posent aussi celle de la communication dans le temps, et avec le temps. Certains, comme Khlebnikov, communiquant / communiant avec le futur, sont ni plus ni moins communiqués au présent par le futur. D'autres, comme Benjamin, cherchent plutôt à communiquer avec le

(futur du) passé, et en appellent à une histoire de l'*à-présent*, entièrement « citable » (et communicable) maintenant. La position de Luhmann conduit, quant à elle, à faire du temps présent le point tournant de cette communication : une « extension non temporelle du temps » qui en internalise les externalités passées et futures, sur un mode utopico-technologique. La nouvelle conscience du temps ouvre ainsi sur la communication comme conscience du temps présent, seule façon de réaliser (ou de performer) l'intégration sociale du temps. Ceci fait peser un poids considérable sur le présent. Cela explique aussi l'extension de la communication comme conscience du temps présent. L'univers de la communication représente bien cette interpénétration de l'utopie et de la technologie. Les médias techniques de communication ne sont pas tant des moyens au service de l'homme, contrôlés par lui, exclusivement au service de la représentation des événements. Ils apparaissent tout autant programmés pour gérer l'utopie communicationnelle, nouvelle religion, ou nouvelle conscience. À cet égard, l'engouement récent pour la convergence des médias, à travers un hypermédia producteur de cyberspace, se rattache directement au rêve cybernétique : créer un *être artificiel*, communicateur surhumain ou posthumain, qui nous auto-parlerait, ou nous auto-représenterait, tout en s'avérant partie prenante de notre humanité, fondue dans ses rets. L'illusion humaniste nous assure (et nous rassure) d'une parfaite maîtrise de nos appareils, ou exige au moins qu'on en ait la maîtrise absolue. L'illusion antihumaniste, ou posthumaniste, est pour sa part de croire que nous sommes entièrement instrumentalisés par eux, et que nous devrions l'être. Une illusion efface l'autre cependant. Les images, mécaniques ou électroniques, produisent sans doute un *feedback* – le cyberspace – sur lequel on n'a jamais une parfaite maîtrise. Mais c'est justement ici la place laissée libre à la subjectivité de l'auteur, ou des auteurs, à partir du moment où ils acceptent de se faire les observateurs de la forme du temps. ♣

1 Cité par Georges Poulet, *Études sur le temps humain* / 1, Paris, Plon, 1949, p. 242.

2 *Ibid.*, p. 34.

3 Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 273.

4 Pas plus d'ailleurs qu'avec l'idée de mouvement.

5 À ce sujet, voir Poulet, *op. cit.*, p. 236–258.

6 Journaliste, poète et essayiste, Lamennais est surtout connu comme fondateur de *L'Avenir*, premier journal à se dire à la fois catholique et de gauche, ce qui n'était pas le moindre des paradoxes de son temps, et situe peut-être mieux la nature des tiraillements qu'il pouvait éprouver à son embranchement. Sa vie aura été un long combat (perdu) contre l'ultramontanisme. Sur la relation du romantisme au temps présent, au passé et à l'avenir, voir Poulet, *op. cit.*, p. 32–44. Celui-ci montre notamment comment le XIX^e siècle, à travers le romantisme, « devient de plus en plus apte à surprendre, au fond de son actualité frémissante, l'image croisée des réminiscences et des prémonitions » (p. 32).

7 Deux textes de Luhmann précisent particulièrement ses positions sur la question : « The Future Cannot Begin. Temporal Structures in Modern Society » ainsi que « World-Time and System History. Interrelations Between Temporal Horizons and Social Structures »,

dans Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society*, *op. cit.*, p. 289–323. Le premier aborde la relation du présent avec le futur, le second celle du présent avec le passé. Pour un approfondissement de ces questions, voir, sur l'histoire et les mass medias, Luhmann, *The Reality of the Mass Media (Cultural Memory in the Present)*, Stanford (CA), Stanford University Press, 2000 ; et sur la modernité, Luhmann, *Observations on Modernity*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1998.

8 Luhmann, *The Differentiation of Society*, *op. cit.*, p. 274. [Notre traduction.]

9 *Ibid.*, p. 276.

10 *Ibid.*, p. 275.

11 Il ne faut pas non plus la confondre avec le mouvement, même si cela bouge. Selon Luhmann, la chronologie sert à réunir l'idée de temps et l'idée de mouvement. Ainsi, dans ce système, le changement temporel ne relève pas du mouvement dynamique de la physique mais des lois de l'évolution du vivant.

12 En poussant ici la logique de Luhmann qui ne l'affirme pas explicitement.

13 On sait en effet qu'ils sont continuellement réécrits et réajustés au jour le jour, et restructurés en profondeur d'une fois à l'autre.

14 Plusieurs auteurs ont souligné successivement cette

dimension temporelle de l'image photographique, depuis Walter Benjamin (« Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000, p. 427–443) et Roland Barthes. Mentionnons Henri Vanlier (*Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la photographie, Hors série, Lasclède, Brax, 1983), Philippe Dubois (*L'acte photographique*, Paris / Bruxelles, Fernand Nathan / Éditions Labor, 1983), et plus récemment Danièle Méaux (*La photographie et le temps : le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997). En relation avec le cinéma, voir Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985.

15 Voir à ce sujet Edmond Couchot, « Synthèse et simulation. Une autre image », dans Louise Poissant (éd.), *Esthétique des arts médiatiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1995, p. 275–289.

16 Plusieurs revues spécialisées, souvent *on line*, se consacrent à l'étude de ces nouveaux jeux, ou jouets. Mentionnons *Game Studies* (www.gamestudies.org) et *Artifice* (www.artifice.qc.ca). Pour une analyse de certains de ces jeux, voir Carl Therrien, « Jeu vidéo et narration », *Artifice*, www.artifice.qc.ca, décembre 2002 ; et Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and*

Electronic Media, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001. La revue *Crossings* également en ligne (www.crossings.tcd.ie) se consacre de façon plus générale aux questions d'art technologique et d'hypermédias.

17 Sur Will Wright, voir notamment l'entretien donné à Celia Pearce, « Sims, BattleBots, Cellular Automata God and Go. A Conversation with Will Wright », *Game Studie, The International Journal of Computer Game Research*, www.gamestudies.org, vol. 2, n° 1, juillet 2002.

18 Sur ce thème, voir Thierry Bardini et Serge Proulx, *Les promesses du cyberspace. Médiations, pratiques et pouvoirs à l'heure de la communication électronique, Sociologie et sociétés*, vol. xxxii, n° 2, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, automne 2000.

19 À ce sujet, voir Couchot, *op. cit.* Ces images apparaissent radicalement différentes dans leur ontologie, à la fois inaltérables et instables : inaltérables parce que numériques, sans besoin d'aucun support empirique ; mais instables, compte tenu de leurs dimensions interactive et évolutive. L'image numérique est en effet appelée à se métamorphoser sans cesse. « Mémoire absolue, elle est en même temps capable de ne laisser aucun souvenir, aucun reste, tout entière aspirée par ses virtualités. Destin de la matrice qui est de toujours enfanter et de se réenfanter elle-même » (p. 282). Ces images matricielles, avec leurs possibilités de reproductibilité parfaite et illimitée, indégradables, ne semblent donc plus s'inscrire dans une logique de la re-production, mais bien dans celle du clonage. Sans supports apparents, elles échappent aussi à l'ordre de la représentation, distante et ancrée dans un réel présent, pour nous faire entrer de plain-pied dans la simulation. Elles promettent par là de nous projeter « hors du temps et de l'entropie » dans le *Cyberspace*.

20 *Ibid.*, p. 286.

21 Vélimir Khlebnikov, « La Radio du futur » (1921) dans *Le pieu du futur*, traduction et préface de Luda Schnitzer, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1970, p. 217.

22 *Ibid.*, p. 214–217.

23 *Ibid.*, p. 214.

24 Sur la figure de l'ange chez Lissitzky, voir Nicole Dubreuil-Blondin, « Le modernisme et les tribulations des anges. Les figures flottantes de Chagall et de Lissitzky », *Parachute*, n° 65, janvier, février, mars 1992, p. 18–23.

25 Khlebnikov, *op. cit.*, p. 215.

26 Ce film est en effet largement inspiré, ou dérivé, de *Neuromancer* (1984), un roman surprenant, quoique un peu brouillon, de cet auteur de science-fiction. Voir William Gibson, *Neuromancer*, New York, Ace Books, 1984.

27 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000, p. 434.

28 *Ibid.*, p. 441.

29 *Ibid.*, p. 427–428.

30 Rainer Rochlitz, « Présentation », dans Walter Benjamin, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000, p. 48.

31 *Ibid.*

32 Benjamin, *op. cit.*, p. 428–429.

33 *Ibid.*, p. 439

34 Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, traduction de Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988, p. 13.

35 Benjamin, *op. cit.*, p. 442.

36 *Ibid.*, p. 443.

37 *Ibid.*

38 Luhmann, *The Differentiation of Society*, *op. cit.*, p. 307.

39 *Ibid.*, p. 280.

40 *Ibid.*, p. 321.

41 La complexité plus grande du futur, due à son imprévisibilité, explique qu'il se soit imposé comme horizon dominant. Le passé, lui-même trop complexe pour être reproduit, ne peut plus servir aujourd'hui à

guider les pas du présent. Pour la même raison les sciences historiques deviennent prospectives : pour restituer la rationalité de ceux qui nous ont précédés, elles doivent retrouver le futur de leur à-présent.

Le temps présent, quant à lui, demeure soumis à la contingence du futur. Il pourra même parfois se réduire à n'être considéré qu'à titre de « passé futur ». Le « réalisme » lui-même ne peut plus être conservateur : il ne consiste plus à ajuster le présent en fonction des enseignements du passé, mais à miser sur l'avenir. Seul le présent fournit toutefois les prises et les contraintes suffisantes à l'intégration temporelle, donc à la « réalité ». Cette réalité et cette unité (temporelle) ne sont toutefois plus données *a priori* (par la tradition) mais constituées *a posteriori*, par une rationalité pragmatique constituée par projets et par processus.

42 Cette théorie, qui fait de la complexité son thème principal, se développe simultanément comme théorie des systèmes, de la communication et de l'évolution socioculturelle. Pour une vue générale, voir Niklas Luhmann, *Social Systems*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1995. Luhmann est l'un de derniers sociologues (avec Bourdieu peut-être) à avoir voulu proposer une théorie générale de la société. De ce point de vue, il n'est pas très représentatif de la sociologie contemporaine. Chacun de ces trois axes théoriques s'articule autour de thèmes principaux qui permettent par ailleurs de situer (trop) rapidement l'auteur : invraisemblance de la communication et de l'interaction sociale, marquées par la *double contingence*; instabilité intrinsèque des systèmes sociaux, définis à titre d'actes communicationnels, et qui rivalisent en complexité avec les turbulences d'environnements qui leur servent à la fois d'horizons et de prémisses; évolution d'une forme de société stratifiée (dont l'unité est assurée par un centre ou le sommet d'une hiérarchie) à une forme de société acentrée, soumise au principe de différenciation fonctionnelle de sous-systèmes, chacun d'eux comme autant de points d'expression de l'unité d'ensemble du système. Comme le dit Luhmann, l'unité de la société n'est rien de plus que la différence des systèmes fonctionnels.

43 Lorsqu'on se projette ainsi dans le passé ou dans l'avenir, il faut à chaque fois reconstituer ou constituer la structure temporelle visée en fonction d'un présent, celui de ce passé ou celui de ce futur.

44 Luhmann considère de la plus haute importance de distinguer entre ces modalités temporelles. Il les place notamment à la source des polémiques entre approches utopique du futur (qui s'adressent à un futur ouvert, le futur du présent) et approches technologiques qui visent l'autre sorte de futur, celui des présents futurs (qu'elles tendent en outre à transformer en présents anticipés). Une lutte en quelque sorte entre ceux qui veulent maintenir l'avenir ouvert et ceux qui veulent l'incorporer le plus rapidement au présent-présent. Cette divergence de vue est, pour Luhmann, un fait historique, produite et reproduite par la structure de la société. Elle est inévitable. Plutôt que de poursuivre la polémique, il suggère d'apprendre à utiliser les deux méthodes en vue de réduire la complexité du futur. Substituer l'utopie à la technique, ou vice versa, ne règlera pas le problème, qui en est un d'intégration temporelle. On doit plutôt apprendre à développer prédictions (utopiques) et actions (techniques) en continu dans des modèles auto-référentiels complexes compte tenu des limites sociales et structurelles, ce que l'analyse de l'évolution du système permet de dégager. Pour comprendre le développement de ces systèmes, il suggère aussi de placer l'attention sur le changement des structures du système, et plus particulièrement sur ceux de ces changements qui auront maintenu la possibilité de changements ultérieurs. *Ibid.*, p. 311.

45 Voir notamment Habermas, *op. cit.*, p. 434–454, qui, terminant son ouvrage par une critique de Luhmann, 1995, lui reproche une subjectivation de

l'idée de système. Il y a derrière cela la critique implicite d'un des postulats les plus controversés de la cybernétique, à savoir que l'homme et la machine puissent être placés sur un même plan ontologique. Bien que Luhmann n'aille pas jusqu'à prétendre qu'on puisse remplacer l'homme par des systèmes, il est clair que sa position conduit à relativiser considérablement le rôle intégrateur des humains dans la production et la reproduction de la société. C'est au contraire la communication (toujours improbable) et la performance informative des systèmes qui deviennent structurantes. La naissance de la cybernétique est indissociable du contexte d'après-guerre et de guerre froide. Bien qu'on ne puisse sans doute la réduire qu'à cela, son développement alors fulgurant a d'abord été motivé par une confiance accrue dans la capacité des machines, et par une perte de confiance corrélative dans les capacités humaines, perte particulièrement vive en matière politique dans le contexte de menace nucléaire : machines à gouverner, à décider, à penser, étaient destinées à prendre le relais de nos décideurs incompetents et risqués. À ce sujet, voir Philippe Breton et Serge Proulx, *L'explosion de la communication*, Paris/Montréal, Éditions La Découverte/Boréal, 1994, p. 98.

46 Jean-François Lyotard fait ainsi de Luhmann un exemple négatif de sa condition postmoderne. Dans le même sens, Michel Freitag associe cette théorie au mode de reproduction décisionnel-opérationnel typiquement postmoderne qu'il voit se substituer actuellement à la modernité classique. Voir Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979 ; et Michel Freitag, *Dialectique et société*, Montréal/Lausanne, Éditions Saint-Martin/L'Âge d'homme, 1986, p. 99–103.

47 Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, Éditions La Découverte, 1991.

Guy Bellavance Sociologue de l'art et théoricien de la culture, Guy Bellavance est professeur au centre Urbanisation, Culture et Société de l'Institut national de la recherche scientifique (INRS). Ses travaux et publications, échelonnés depuis le début des années quatre-vingt, ont porté sur les pratiques photographiques contemporaines, les arts visuels et les médias, les institutions artistiques et les pouvoirs publics, la consommation culturelle et les publics des arts, ainsi que sur la théorie sociologique contemporaine. Il coordonne, depuis 1995, les activités du Réseau interuniversitaire arts, culture, société (RIACS) et a dirigé la publication de deux ouvrages de ce collectif : *Monde et réseaux de l'art. Diffusion migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, 2000, et *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique*, Québec, 2000. Il dirige actuellement un programme triennal de recherche sur le thème « technoculture et multimédia » lié aux activités du laboratoire de recherche Innovations, culture et villes.