

Séminaire International
MÉMOIRE E INDUSTRIE CULTUREL
 Image -Accélération - Digitalisation
 28-29 novembre 2007

Pouvoir des industries audio visuelles ou autorité de la culture

Marie-Jose Mondzain
 École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris

Si je ne parle pas thématiquement de la mémoire mais d'emblée de la culture c'est parce que la culture est précisément ce qui dans la circulation des objets et des signes désigne le régime de production d'une temporalité partagée, la construction d'une mémoire et des récits différentiels comme des récits collectifs. La production des marchandises n'a quant à elle besoin que du seul déploiement de l'espace dans lequel les objets et les corps sont soumis à l'empire des choses substantifiées et des chronomètres, dans les flux uniformes propres au commerce et nécessaire au profit. Considéré hors du champ de la culture, le temps de la circulation commerciale c'est de l'argent, ainsi que l'exprima un jour la formule lapidaire de Benjamin Franklin. La culture a sa propre économie qui inscrit la circulation de ses biens dans le tissu interstitiel qui sépare et qui relie les sujets. L'autonomie de son régime temporel à l'égard de toute mesure, de tout calcul d'équivalence, de toute consommation, relève d'une économie de la surabondance et de l'incommensurabilité. La culture désigne la capacité qu'a un sujet d'inscrire dans le temps sa relation imaginaire à tous les autres sujets par la voie des opérations symboliques. Autrement dit la culture n'évalue pas ses objets à l'aune de la temporalité des choses, mais à celle de l'articulation symbolique qui opère entre les sujets. Parce que les sujets de la culture sont les sujets de la mémoire et de la promesse, ils sont les sujets politiques. Le présent de la culture, c'est celui du devenir humain dans la création d'un sens sans cesse recomposé entre le passé et l'avenir. Ce présent est le contraire de ce « présentisme » analysé par François Hartog qui critique l'effondrement de la mémoire et de toute possibilité d'un projet dans une hypertrophie consumériste de l'instantané. Dans ces atteintes portées aux opérations symboliques le statut du spectateur et celui de l'image sont déterminants. L'industrie des flux audio visuels pratique un écrasement des temporalités intersubjectives, des écarts symboliques, des régimes de l'intermittence et de l'absence qui sont autant de paramètres inhérents à la production d'un espace et d'un temps partagés.

Dans un monde où le pouvoir des spectacles va croissant et envahit pratiquement tout l'espace des échanges symboliques et matériels, l'articulation la plus problématique est celle qui concerne les relations du pouvoir de celui qui fait voir à son autorité d'auteur et au pouvoir qu'il donne ou refuse au spectateur à qui il donne quelque chose à voir. Cette situation concerne la relation du spectateur moderne à la totalité des œuvres de la culture. On connaît l'analyse de Walter Benjamin qui fit de la photographie et du cinéma, l'un et l'autre marqués par la technicité industrialisée de leurs gestes, des arts en charge, plus que tout autre, de se mettre en souci de leur pouvoir spécifique face au sujet de la parole et du regard c'est-à-dire face au sujet politique. Ce que Benjamin ne pouvait placer dans les paramètres de sa méditation, c'est la réalité télévisuelle et l'ensemble des technologies de la communication médiatisée tels qu'ils se présentent aujourd'hui. Ce que j'appelle une iconocratie a fait de la vision un marché mondial d'objets à consommer. Je cite Deleuze qui écrit : « Le vieux fascisme si actuel et puissant qu'il soit dans beaucoup de pays, n'est pas le nouveau fascisme

actuel. On nous prépare d'autres fascismes. Tout un néo-fascisme s'installe par rapport auquel l'ancien fascisme fait figure de folklore... Au lieu d'être une politique et une économie de la guerre, le néo-fascisme est une entente mondiale pour la sécurité, pour la gestion d'une « paix » non moins terrible, avec organisation concertée de toutes les petites peurs, de toutes les petites angoisses qui font de nous autant de micro-fascistes, chargés d'étouffer chaque chose, chaque visage, chaque parole un peu forte, dans sa rue, son quartier, sa salle de cinéma». (février 1977 : *Deux régimes de fous*)

La consistance de la question est devenue en quelques décennies un enjeu décisif quant à l'existence même d'un sujet politique. L'ennemi fasciste n'opère plus dans le champ d'une guerre qui répand la mort par les moyens industriels de la destruction, désormais il s'insinue dans la paix des foyers domestiques en faisant régner visuellement une esthétique du profit et du bonheur distribuée dans une accélération ininterrompue de flux dont le mouvement produit sidération, fascination et immobilité.. Les spectateurs quotidiennement destitués et privés de leur parole, dessaisis de leur désir, croient vivre en sécurité sous la férule paralysantes de temporalités distrayantes. Le « distrait » de Benjamin se laisse désormais déborder par l'urgence de ne rien perdre et la nécessité de gagner pour ne plus connaître la patience de la pensée. Le règne de l'impatience est au service de la saturation du désir. L'usage que les programmeurs de la télévision font de leur outil, un bien bel outil pourtant, consiste à faire d'un peuple de spectateurs une masse indistincte définie par son aptitude à consommer, à digérer, à rejeter puis à recycler ou remplacer. L'espace public indistinct de l'espace privé est identifiable au réseau invisible d'une colossale entreprise, espace de la communication mondiale consommé en temps réel. Le visible prend la parole, et ne la donne plus. Le sens des images est dans le message univoque qui les accompagne ou qui les habite Mais il faut que le spectacle soit crédible donc qu'un fin réglage dépasse assez la mesure pour paralyser la pensée mais n'excède pas le vraisemblable pour faire sa place sans difficulté à l'acquiescement. La place du spectateur terrifié et jouissant est fixée c'est celle de l'impuissance qui provoque chez l'enfant qui est en chacun de nous, un comportement de blottissement, d'appel à l'abri et à la sécurité associé à la promesse d'une réponse absolue à tous les désirs. Le spectateur n'est plus qu'un *infans* installé dans le site d'un mutisme antérieur au cri lui-même. Il s'agit bien d'atteindre ses fonctions respiratoires et de les projeter loin du souffle qui anime la voix, dans un monde sans air et sans écart. La terreur et la jouissance mettent le sujet en apnée.

Il s'agit de donner à voir sans représenter, de figurer, de mettre en scène en atteignant non pas comme on le dit souvent des seuils de tolérance visuelle mais des seuils de tolérance rythmique et respiratoire. Dans les emballages des jeux vidéos vendus aux enfants, il y a désormais obligation, comme pour les produits pharmaceutiques, d'annoncer les effets secondaires indésirables tel que l'épilepsie ou les crises vagues. Le crépitement des images et les accélérations des effets visuels mettent en danger l'équilibre physique autant que psychique des usagers. Dans la violence des flux visuels c'est le temps qui subit le plus grave dommage car c'est le traitement temporel des spectateurs qui les rend si perméables à la peur, si fragiles dans leurs effrois, si inconsistants dans leurs réponses et leurs défenses. Le tempo alterné des peurs et des jouissances est l'œuvre d'une industrie sans mémoire. Le modèle publicitaire fait du clip une unité narrative réduite à des minutes ou des secondes d'autant plus comptées que chaque seconde y a son prix dans une comptabilité soucieuse de rentabilité. Les informations comme les divertissements sont soumis aux mêmes impératifs rythmiques qui sont ceux des chronomètres dont la pointilleuse minuterie ne laisse la place à aucun débordement. La parole est chronométrée comme le sont les jeux où les joueurs voient tourner ensemble les roues de la chance et les aiguilles des horloges. Dès lors le spectateur saisi dans l'urgence de voir apparaître et disparaître un monde dont il ne peut rien retenir, se voit sollicité pour franchir l'espace qui le sépare du spectacle, pour y halluciner le sentiment de

son existence et de sa durée de façon fantasmatique. On lui propose des numéros d'appel, des accueils sur le plateau, des castings pour des jeux à gains, à carrières, à confidences. Dans ce monde sans hors champ le spectateur doit entrer dans le champ. Il va se voir, il va être vu et le besoin de reconnaissance va se soumettre aux exigences de l'exhibition et du spectacle. C'est dans cette cadence commercialisée du spectacle que la maltraitance subjective va faire basculer les plus fragiles dans la violence et les pathologies de l'identification.

Dire que le spectateur est dans le champ, cela signifie qu'il est incorporé, il est *embedded* comme on le disait du corps des journalistes américains aux premières heures de la guerre en Irak. Ainsi s'opère l'identité du champ visuel au champ de tir. Faire partie de ce dont on parle, de ce que l'on montre est, il est vrai, une situation inévitable en ce sens où personne ne peut revendiquer l'objectivité que lui conférerait une distance radicale avec le monde que l'on veut voir pour le comprendre. Bien au contraire, l'engagement du corps du cinéaste et de tout faiseur d'images est un choix décisif qui est déterminé par la relation qu'il entretient avec ce qu'il montre. Il ne s'agit ni d'objectivité ni d'incorporation. Le cinéaste est inclus dans le champ de ce qu'il montre et ce qu'il montre porte nécessairement la marque de sa présence et du rapport qu'il construit avec les corps qu'il filme et les corps auxquels il s'adresse. L'intersubjectivité n'est rien d'autre que la reconnaissance de la place de l'autre dans le champ de son désir. La question du réglage de la distance à laquelle on situe son propre regard dans le champ qu'on partage, détermine en même temps la place du spectateur auquel on s'adresse. Un auteur, c'est-à-dire l'homme qui fait voir, est en charge de la possibilité qu'il offre ou non au spectateur de construire à son tour la distance d'où il voit et d'où il peut juger ce qu'il voit et qui lui est montré. Autrement dit l'art des réglages est indexé sur l'invisible que l'on met en œuvre et la détermination de l'invisible est une détermination politique. Les flux audiovisuels n'ont ni hors champ, ni mémoire, et ne peuvent par conséquent constituer une circulation entre le visible et l'invisible.

Ce qui est en question c'est le choix entre la liberté de l'image, liberté qui l'habite et qu'elle donne, et le pouvoir que l'on prend sur les sujets auxquels on l'adresse en faisant du visible un instrument de domination. On pourrait le dire autrement en distinguant les conditions où ce que l'on donne à voir est un plaisir offert au corps d'un sujet pensant et parlant et celles où le spectateur est placé dans la contrainte d'une évidence persuasive et univoque qui le prive de toute activité libre et critique. Plus le visible prétend manifester la compacité d'une réalité substantielle, d'une vérité irrécusable, plus la vision sera réduite à n'être que de la communication saturée dans l'univocité d'un message et plus le sujet sera privé de toute mobilité, de tout dynamisme critique. À partir du moment où l'on reconnaît la fonction instituante des opérations imaginaires pour qu'advienne le sujet de la pensée, le problème est celui que posent la constitution d'une culture et d'une vie politique dans notre relation aux nouvelles technologies de l'information et de la communication. Qui fait voir quoi, à qui et comment ? Dans quels dispositifs visuels les atteintes portées au spectateur, le privant de désir en même temps que de parole, lui retire son humanité ? Je cite Patrick Lelay directeur de la première chaîne nationale en France : « Il y a beaucoup de façons de parler de la télévision. Mais dans une perspective 'business', soyons réalistes : à la base, le métier de TF1, c'est d'aider Coca-Cola, par exemple, à vendre son produit.[...] Or pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible : c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible.[...] Rien n'est plus difficile que d'obtenir cette disponibilité. C'est là que se trouve le changement permanent. Il faut chercher en permanence les programmes qui marchent, suivre les modes, surfer sur les tendances, dans un contexte où l'information s'accélère, se multiplie et se banalise...[...] La télévision, c'est une activité sans mémoire. Si l'on compare cette industrie à celle de l'automobile, par exemple, pour un constructeur d'autos,

le processus de création est bien plus lent ; et si son véhicule est un succès, il aura au moins le loisir de le savourer. Nous, nous n'en aurons même pas le temps ! [...] Tout se joue chaque jour sur les chiffres d'audience. Nous sommes le seul produit au monde où l'on connaît ses clients à la seconde, après un délai de vingt-quatre heures. »

La brutale clarté de ce propos nous permet de mesurer l'absence de censure qui désormais habite les managers de la communication. La maltraitance du spectateur est en marche et le programme nécessite la programmation du sujet lui-même. C'est ainsi que les neurosciences et les expérimentations cognitivistes préparent en laboratoire l'adaptation neurophysiologique du spectateur moderne aux programmes qui lui sont proposés. En quoi consiste cette maltraitance ? S'emparer du temps d'un autre, transformer ce temps en matériau rentable, en investissement profitable, est depuis toujours la formule du capitalisme. Mais le règne du marché des choses qui privaient les travailleurs de l'accès à la richesse qu'ils produisaient a fait place à un commerce faussement immatériel, celui qui se saisit des sujets dans la consommation imaginaire de ce qui doit les combler. La confiscation des temporalités subjectives est une confiscation des régimes émotionnels les plus fondateurs qui sont la peur et la jouissance inextricablement mêlées. Le premier objet de la consommation c'est le spectateur lui-même dans sa temporalité la plus intime, celle de ses affects. Le sujet du désir n'est plus séparé de l'objet qui viendra le combler et c'est dans une fusion fantasmagorique que s'organise la jouissance de ce qui est consommé. Le régime d'impatience et de réponse immédiate à toute demande entre la demande et sa satisfaction obéit à un rythme ininterrompu dans une durée devenue répétitive. Un étrange tempo combine l'immobile retour du même et transforme le désir de nouveauté en attente de renouvellement. Rien ne dure, mais rien ne bouge et la caducité des choses est dominée par une économie de l'oubli et l'impératif du remplacement. Le règne des équivalences entre les substituts donne au spectateur l'illusion d'être dans la sécurité du même et dans l'excitation du neuf. On ne laisse rien qui fasse sentir une béance, ou un manque. Le capitalisme désormais prend en haine toute privation. Tous nous avons droit à tout et accès à tout : ce qui manque peut se gagner, tout désir trouve sa satisfaction et il revient à ceux qui ont le pouvoir de montrer la charge d'offrir l'image d'un monde où rien ne laisse à désirer qui n'ait sa réponse adéquate. Le nouveau capitalisme est une tyrannie imaginaire qui se nourrit des fictions qu'elle produit et dont elle fait commerce. Le travail perd ses droits, c'est la chance qui vient le remplacer pour faire régner le simulacre de l'égalité dans les caprices du hasard scénographié dans des jeux. Il ne s'agit pas de gagner sa vie mais de vivre dans la peau d'un gagnant. La condition du spectateur n'est plus la condition d'un sujet, mais celle d'un corps intégré au spectacle qu'on lui donne et au sein duquel on lui donne la chance de s'exhiber et de jouir en devenant spectacle à son tour. Face au débat sans fin sur le contenu violent des images, c'est en termes de pouvoir pris sur la vision pour anéantir le regard désirant qu'il faut traiter la légitimité des images et non en termes de contenu figuré ou figurable. Sous le régime nazi, Leni Riefenstahl n'a jamais eu le moindre projet de faire appel au pire pour apporter son aide à un régime qui fit exemplairement régner le pire en distribuant l'effroi et la barbarie. Elle fut au contraire l'agent d'un empire du sensible sans défaut et sans partage, dans le culte despotique de la plénitude et de la jouissance. Les images nazies ont pu être paisiblement esthétisantes, assimilant le consensus politique à une ivresse champêtre et sportive fascinée par la beauté. Le règne de la beauté comme celui de la nature est meurtrier au même titre sinon plus que tout autre règne insidieusement criminel. Nature et Beauté restent un maître couple de la consommation du sujet par le fantasme incorporé du bonheur. Le nazisme a fait école en matière d'uniformisation fantasmagorique des corps désirants.

On constate clairement dans les débats sur « l'éducation à l'image », un retour frileux voire phobique aux « valeurs traditionnelles de la culture ». La distribution démocratique du savoir et de la culture adopte aujourd'hui le lexique de l'accès égalitaire de tous à la

consommation des biens culturels. Une fois de plus c'est en terme d'objets que l'on parle et non pas dans la considération du sujet auquel ces objets et ces œuvres sont sensés s'adresser. Cette perspective conduit inévitablement les gestionnaires des biens culturels à traiter ces biens comme des marchandises dont le libéralisme assure l'égalité distribution dans un régime où l'égalité est un concept entièrement réduit à la liberté concurrentielle.

Mais que signifie la défense des droits d'accès à des objets quand on est privé du droit d'être un sujet ? Il n'y a pas d'objets de la culture tant qu'il n'y a pas de sujet de la culture. Or c'est lui, le sujet, le spectateur qui est lentement privé de l'accès à lui-même dans sa relation à l'autre que soutient la création des objets de la culture. On s'imagine que l'accès de tous à la culture, définie en termes de protection et de diffusion patrimoniale sera le signe de la démocratie. Cette colossale naïveté n'est cependant pas innocente. Elle résulte du refus de reconnaître que la misère culturelle commence en amont de toute diffusion, dans une misère subjective, une maltraitance sociale des sujets de la parole. La démocratie c'est d'abord l'accès de tous à la parole et au regard de l'autre pour instaurer une égalité en dignité et en liberté. Installer chacun dans sa langue, accompagner les étapes singulières qui déterminent l'image de soi dans la reconnaissance offerte par le regard de l'autre, telles sont les conditions fondatrices de tout accès de chacun à une culture d'abord plurielle avant d'être commune. La culture commence avec la place faite aux plaisirs du corps qui respire, qui mange, qui désire et qui parle. On reconnaît une culture à ce qu'elle compose toujours la multiplicité des déplacements des corps et à ce qu'elle produit les formes diversifiées du voisinage. Sans cette attentive composition des sujets qui viennent au monde et qui vont vivre au voisinage de ceux qui ont la charge de les accueillir, la diffusion massive de Mozart, Shakespeare, Cervantès ou Mallarmé ressemblera à l'offre d'un régime gastronomique administré à des obèses ou des anorexiques devenus incapables de se déplacer et mortellement saisis par la pathologie du manque. Partager un culte n'est pas partager une culture. La liberté se conquiert toujours au présent et ne gît pas comme un trésor dans l'héritage d'un patrimoine culturel composé par la domination des « *contemplanda* ». La relation de l'homme qui montre c'est-à-dire de celui qui fait voir à celui à qui il s'adresse porte la marque irrécusable de la violence ou du respect, de la volonté de tuer ou de celle de partager la vie. On ne peut rien partager du passé ni de l'avenir quand le présent n'est que dissémination et dissolution des liens intersubjectifs.

C'est parce que les industries audiovisuelles et les nouvelles technologies de l'information et de la communication se sont emparées de la production symbolique pour les réduire à un marché des choses qu'il est important de s'arrêter sur la distinction entre le pouvoir du visible et ce qui constitue l'autorité de la culture puisqu'il s'agit expressément du champ où se font reconnaître les auteurs. À m'entendre assimiler l'autorité culturelle à celle des auteurs, on pourrait croire que je réduis la culture à la seule existence des œuvres. Il n'en est rien. La culture concerne l'ensemble des gestes des signes et des choses où un sujet fait l'expérience de sa capacité d'inaugurer, de commencer. C'est dans la culture que se constitue et se reconnaît la puissance de chacun à devenir la cause de son action et l'auteur de ses jugements, c'est-à-dire à exercer ce que nous appelons sa liberté. Autrement dit c'est l'autorité du spectateur comme enjeu de la culture qui fait mon souci dans l'analyse du rapport qu'entretient chacun de nous avec sa temporalité intime et la temporalité partagée.

Ce que l'on nomme un auteur dans le champ des créations artistiques est certes depuis toujours un sujet qui a un pouvoir, le pouvoir de faire voir. De quelle nature est le pouvoir du créateur, de quelle nature son autorité ? Quelle différence y a-t-il entre le pouvoir et l'autorité ?

Pouvoir en français est un verbe qui garde comme substantif la force verbale d'une action. Le terme de pouvoir renvoie davantage à la disponibilité et à l'usage d'une force qui

peut s'exercer sans sujet comme cela peut se dire d'un animal ou de n'importe quelle énergie : la force d'un lion, d'un arbre ou encore d'un moteur. Ces expressions ne sauraient être légitimes au titre de l'autorité sans anthropomorphisme. Le pouvoir peut donc ne pas être humain, alors que l'autorité semble nécessairement attachée à la condition humaine du sujet, qu'il s'agisse du sujet faisant autorité ou de celui sur qui elle s'exerce. Le pouvoir est à la fois volonté et geste de contrainte par l'effet d'une force qui peut avoir des origines et des natures tout à fait hétérogènes : pouvoir du maître sur l'esclave, du savant sur l'ignorant, du petit sur le grand, du riche sur le pauvre etc... Quelle que soit la configuration dans laquelle s'exerce le pouvoir elle implique une inégalité irréductible qui permet à celui qui détient le pouvoir d'user de tous les moyens pour obtenir la soumission et l'obéissance. Si celui qui doit se soumettre est en désaccord avec le pouvoir qui lui est imposé, s'il lui résiste et ne reconnaît pas sa légitimité, il prend le risque de subir une violence encore plus grande que celle à laquelle sont soumis ceux qui obéissent. Ce risque peut aller jusqu'au sacrifice de sa vie ce qui implique que l'essence du pouvoir est un droit de vie et de mort sur tout autre. C'est ainsi que Max Weber a pu définir le pouvoir de l'État comme « monopole légal de la violence ». Pour définir le pouvoir je me référerai à la définition de ce qu'est la pure force (*Macht*) chez Max Weber¹. Le pouvoir, *Macht*, est exercice d'une force brute et contraignante, qu'impose le règne d'une volonté par tous les moyens. Contrairement à cette force, une autre sorte de domination, *Herrschaft*, « implique à chaque instant la possibilité de sa contestation : le refus de reconnaître sa légitimité, le risque de sa délégitimation. »² Le mot pouvoir désigne une relation entre deux sites dissymétriques. Le pouvoir caractérise toute force qui n'existe que sur la base d'un pouvoir refusé aux autres. En ce sens le pouvoir est établi sur une dissymétrie qui est fondée sur l'inégalité mais aussi sur une interdépendance du dominant et du dominé. Le pouvoir n'a pas besoin d'être reconnu pour s'exercer, mais il ne détient son existence que de l'existence de celui qui lui est soumis et sur qui sa force s'exerce. Cette interdépendance est la scène d'une relation, d'une liaison même et peut rendre évidente la puissance du plus faible sur celui qui le domine. On pourrait multiplier les exemples où se décline de différentes façons, érotiques ou non, la dialectique du maître et de l'esclave dans une circulation des dominations réciproques et des jouissances perverses. Gilles Deleuze³ a su montrer que l'exercice du pouvoir sur un sujet soumis ne saurait en aucun cas laisser imaginer quelque harmonie complémentaire entre dominant et dominé dans les rapports de pouvoir que sadiques et masochistes organisent chacun pour leur compte dans les mises en scène de leur jouissance. Au contraire chaque perversion a son propre imaginaire de la domination et le masochiste jouit de son pouvoir sur son bourreau au même titre que le sadique sur sa victime. Cette circulation fantasmatique entre le bourreau et la victime pourrait faire croire que le pouvoir peut échapper à la dissymétrie dans le rapport égalitaire d'une interdépendance. Deleuze déjoue les facilités idéologiques d'une théorie du retournement. Ces deux exercices pervers du pouvoir sur l'autre sont deux aventures opposées et donc irréductibles de la souffrance subjective dans son rapport à la jouissance. L'une et l'autre cependant indiquent ensemble plusieurs choses : que le pouvoir jouit, que cette jouissance demande sa mise en scène, son spectacle et son récit, et enfin que le pouvoir jouit d'être le maître de la jouissance de l'autre. Qu'il s'agisse de Sade ou Masoch, ces deux écrivains s'inscrivent dans l'histoire au moment d'une crise de la souveraineté et d'une érotique de la soumission qui pense l'égalité en termes d'anarchie. Ce qui est frappant dans les deux cas c'est la nécessité d'un récit produisant la scène visible où se donnent à voir les signes sensibles du pouvoir et de la

¹ Max Weber, op.cité, tome1, p.285sq. et Myriam Revault d'Allonnes, op. cité. p.160 sq.

² M.Revault d'Allonnes, op. cité, p.163

³ Gilles Deleuze,, Présentation de Sacher Masoch, Paris, Minuit, 1967, p.105sq

sujétion. Le pouvoir cherche toujours à s'assurer l'asservissement des corps pour faire régner son désir, il ne peut s'exercer que sur la base d'une polarité entre un agent actif et un site passif. Celui qui fait use du pouvoir de faire faire. Ce pouvoir qui a besoin de visibilité, est l'organisateur principal du spectacle de sa domination. L'emprise sur les corps, et sur l'espace des corps est à la fondation du pouvoir. Tout pouvoir implique le spectacle du pouvoir. Le pouvoir ne peut se passer de la mise en scène de son omnipotence : il lui faut organiser l'espace hiérarchisé de son apparition. Dans l'exercice traditionnel des pouvoirs monarchiques ou impériaux, cette visibilité faisait l'objet d'un cérémonial destiné à éblouir et cela jusqu'à l'organisation paradoxale d'une invisibilité elle aussi scénographiée. Aujourd'hui le pouvoir n'est plus incarné par une personne qu'exercé par la domination économique et financière d'une ploutocratie qui a fait de sa visibilité une industrie spécifique. La représentation du pouvoir repose sur l'industrie de sa mise en spectacle. La visibilité du pouvoir est identique au pouvoir de la visibilité et de ce fait ce sont les industries de l'apparition et de la disparition qui organisent et scénographient ce que nous devons voir et ce que nous ne devons pas voir, ce que nous devons croire et ne pas croire. Le pouvoir absolu exclut les opérations de la représentation. C'est pourquoi lorsque la vie politique est réduite à n'être plus que la prise du pouvoir et l'exercice du pouvoir, la question de la représentation populaire s'efface pour faire place à la mise en scène d'une masse de spectateurs qui assistent au spectacle du pouvoir.

Face à cette force du pouvoir en quoi consiste la force de l'autorité ? Elle est aussi une domination qui ne peut en aucun cas s'exercer sous la contrainte. J'emprunte à Kojève sa définition⁴ : « l'Autorité est la possibilité qu'a un agent d'*agir* sur les autres (ou sur un autre) sans que ces autres réagissent sur lui, tout en étant capables de le faire » et un peu plus loin il ajoute⁵ : « partout où les hommes subissent une action en renonçant consciemment et volontairement à leur faculté de réagir contre elle, on peut constater l'intervention d'une Autorité.

Mais étant donné que la réaction reste toujours *possible* et que le renoncement est conscient et volontaire, il y a lieu de poser la question du pourquoi de ce renoncement. Toute Autorité suscite la question de savoir...*pourquoi* on la « reconnaît ». Cette définition et la question qu'elle entraîne a l'avantage de dire clairement deux choses : l'autorité s'exerce sur des sujets capables de lui désobéir et elle n'existe que pour autant qu'elle est reconnue. L'autorité met en jeu la reconnaissance dans une espèce paradoxale de la dissymétrie puisque cette domination est fondamentalement égalitaire. Il n'y a d'autorité que sur le socle imaginaire de l'égalité. C'est l'égalité elle-même comme fiction constituante de la vie politique qui innerve l'autorité, c'est-à-dire la légitimité d'un pouvoir. La reconnaissance de l'autorité ne repose pas sur la faiblesse d'un site mais sur le partage d'une liberté qui d'un côté agit et de l'autre accepte d'obéir. Quel que soit le mode de légitimation de l'autorité elle opère entre des sujets égaux en dignité et en liberté. La capacité d'agir est en action d'un côté et en suspens de l'autre mais en égale puissance. Pour l'autorité, le sujet n'est jamais passif. Reconnaître une autorité c'est être reconnu en tant qu'agent de mon action. Si l'on prenait le modèle de l'autorité parentale ou pédagogique pour le distinguer du pouvoir parental ou pédagogique, je dirai que l'autorité s'exerce alors sur des enfants qui acceptent de suspendre temporairement leur action pour bénéficier de la transmission des pouvoirs de la parole et du savoir. Si la suspension de l'action est temporaire c'est que l'autorité est inséparable du temps durant lequel elle s'exerce. La dimension temporelle de l'autorité a longtemps reposé sur une définition de l'autorité fondée sur le privilège de l'antériorité, des siècles ou de la tradition.

⁴ Alexandre Kojève, *La notion d'autorité*, Paris, Gallimard, 2004, p.58

⁵ *ibid.*p.66

Aujourd'hui c'est l'autorité du futur qui fonde la légitimité de l'autorité dans le monde que nous partageons, celui où la notion de peuple est à charge de ceux qui exercent le pouvoir avec autorité. J'articulerai la figure temporelle de l'autorité à la réflexion sur les régimes de visibilité du pouvoir et sur les liens de l'autorité avec la libre capacité du regard dans le mouvement invisible de la reconnaissance. Parce qu'elle a besoin de la reconnaissance, l'autorité ne joue pas sur la scène visible mais sur la scène invisible d'un accord entre une domination et sa reconnaissance par celui qui l'accepte. L'autorité s'ouvre à la représentation et en fonde la légitimité.

L'autorité relève des opérations symboliques dans un processus de subjectivation qui concerne directement le spectateur moderne. C'est pourquoi la réflexion sur la culture ne peut faire l'économie d'une réflexion renouvelée sur la notion moderne d'autorité. Quand il y a une maltraitance subjective c'est-à-dire une impossibilité de se constituer, de faire naître une image de soi dans la reconnaissance par l'autre, dès lors la question de l'autorité entre à son tour en souffrance. C'est pourquoi ce qu'on appelle aujourd'hui une crise de l'autorité me semble commencer dans la misère subjective qui prive le sujet de son image dans le regard de l'autre, le prive donc de sa reconnaissance, de son identité. La crise de l'autorité est une crise de l'identité subjective avant même de devenir une crise des institutions. C'est dès l'enfance que se joue la reconnaissance de la capacité d'obéir inséparable de la capacité de désobéir et de résister. La maltraitance du sujet commence là où la reconnaissance est réduite aux seuls critères de la visibilité. C'est là la première violence infligée au sujet de la parole. Dès lors que la reconnaissance passe désormais par le marché des visibilités, il n'y a plus d'autre figure conflictuelle entre les forts et les faibles que par la voie de la violence la plus visible possible. Quand un sujet ne recueille aucune reconnaissance de la part du regard de l'autre, il répond à cette violence subjective de deux façons insignes et que nous connaissons : l'acquisition légale ou non des biens de consommation afin de s'approprier les signes extérieurs de l'identification sociale, ou bien l'agression violente, le spectacle de la terreur qu'il organise, recueille et scénographie grâce aux techniques de capture, d'enregistrement et de diffusion audiovisuelles. (caméra dv, portables etc...) Au bout du compte, l'important est d'être visible dans le champ du spectacle social industrialisé dont la starisation audiovisuelle accomplit le programme en tant qu'aboutissement désiré. Si le visible est le seul modèle de la reconnaissance, on comprend que la télévision et tous les outils produisant du visible offrent aussi le seul recours pour ceux qui sont sans image. Le spectacle de la violence des dépossédés de l'image, est la réponse inévitable d'un effondrement des opérations symboliques sans lesquelles il n'existe plus d'autorité. Tant et si bien que les opérations d'exclusion qui consistent à bâtir des murs pour effacer la visibilité de l'autre, ne peuvent qu'augmenter la détresse, amplifier la haine et plaider pour une inflation du visible.

L'autorité du spectateur

Que toute autorité soit inévitablement confrontée à son fondement dans la croyance et sur le mouvement de la reconnaissance est le constat général que partagent tous ceux qui ont voulu méditer sur la distinction de l'autorité et du pouvoir. Tous les penseurs de l'autorité butent sur le fait que si l'on renonce à définir le pouvoir par la violence et la contrainte, il ne peut être légitimé que par ce qui l'excède. Même sous le gouvernement de la raison, sans l'autorité d'une croyance qui excède la raison, le résultat n'est que tyrannie et asservissement. Comment la subjectivation qui opère entre les spectateurs garde-t-elle sa puissance inaugurale quand le sujet se soumet à un pouvoir qu'est celui de l'auteur ? La réponse est en un premier temps : quand il reconnaît la légitimité de la domination qu'il accepte, c'est-à-dire quand sa croyance lui fait opérer un geste de confiance ; mais il y a un second niveau inséparable du premier : la reconnaissance de l'autorité n'a de valeur qu'à condition que le sujet de l'autorité, qui, on l'a compris ne saurait être autoritaire, reconnaisse à son tour l'égalité en dignité, en liberté potentielle de celui sur qui elle s'exerce. L'autorité ne s'exerce que sur des sujets qui

sont les agents de leur action. C'est ce principe fondamental de l'égalité qui est le noyau de la croyance partagée au cœur d'une dissymétrie dans le pouvoir de l'action. Ainsi que Kojève l'indiquait l'autorité ne peut s'exercer dans le suspens conscient et volontaire de l'action. Pour nous qui nous interrogeons ici sur la condition du spectateur, en quoi consiste ce suspens face au spectacle et de quelle nature est la reconnaissance d'une autorité dans la relation de l'homme qui montre à l'homme qui voit. C'est peut-être justement dans cette relation et elle seule que le pouvoir entretient avec l'autorité une véritable relation politique. J'appelle ici politique le régime d'un partage de l'espace et du temps, le régime de circulation des choses et des signes au sein duquel chaque sujet quel qu'il soit, trouve une égale condition de sa reconnaissance dans la communauté en tant que sujet parlant, capable de devenir cause de sa pensée et de son action. La vie politique est celle où chacun quel qu'il soit a la possibilité d'accéder à la place où il peut exercer sa puissance inaugurale, où il peut « commencer ». L'autorité ne s'exerce que sur un homme capable c'est-à-dire doué de puissance de commencement, pour parler comme Hannah Arendt. De ce fait le geste d'art, dont la force inaugurale est la définition même, est fondateur du champ de la promesse quand il s'adresse à un spectateur. Celui qui montre ce qu'il fait est certes doué du pouvoir de faire et ce pouvoir, il ne le partage pas en tant que pouvoir avec celui à qui il s'adresse. C'est ce qu'on désigne comme pouvoir du talent ou du génie. Comme Kant en faisait la remarque au sujet du génie : c'est une condition rare contrairement à la condition de spectateur partagée par tous, y compris par le génie lui-même. Si la condition de spectateur est la condition commune, c'est-à-dire celle qui fonde la communauté des partages, si elle est par essence condition humaine, alors c'est dans cette relation de l'artiste au spectateur qu'il faut examiner ce qu'est l'autorité. Si l'autorité de l'artiste est reconnue c'est qu'elle reconnaît elle aussi à son tour en celui sur qui elle s'exerce une égalité de principe en dignité et en pouvoir de « commencer ». Il ne s'agit pas pour celui qui voit de se sentir capable de « faire pareil » mais capable tout court, capable de vivre et d'être cause de soi dans l'éprouvé de son désir et la liberté de ses gestes. Autrement dit, il semble bien que l'autorité de l'art ne peut s'entendre qu'en ceci : le geste d'art est celui qui fonde l'autorité du spectateur lui-même en tant que sujet de son action au même titre que le sujet le plus insignifiant qu'est un artiste. L'autorité de l'auteur sera donc le pouvoir dont il use pour faire l'offre de ce qui l'exède à savoir la liberté de celui à qui il s'adresse. Je rappelle la fameuse suite que Jacques Lacan donna à la maxime de Buffon. Buffon a écrit « le style c'est l'homme même » et Lacan enchaîna en disant « le style c'est l'homme à qui l'on s'adresse ». C'est la reconnaissance de l'autre en tant qu'il nous excède qui établit la circulation de la domination avec ce que Ricoeur nomma « Le parcours de la reconnaissance ».

Quand la place du spectateur est plus la place d'un corps visible partageant une égalité invisible dans un voisinage politique des regards et une confrontation des paroles, alors il devient possible de nommer le peuple et de parler de démocratie. La démocratie est l'œuvre imaginaire de la culture qui met en œuvre une égalité fictionnelle mais non fictive. La reconnaissance dans la circulation des regards par la voie des signes n'est donc pas le masque du consentement manipulé par un pouvoir secrètement coercitif mais le déploiement collectif des capacités singulières. Toute capacité connaît le temps de sa potentialité, celui de son action mais aussi celui de ses suspens. Le spectateur n'est pas permanent du spectacle, l'intermittence du spectateur soutient l'intermittence intrinsèque et essentielle des acteurs et des créateurs. Être agent, être actif tel est le régime du spectateur en tant qu'il est sujet de la culture. Si les industries médiatiques pratiquent avec une telle énergie commerciale les techniques de flux ininterrompus, la rémunération chronométrée du visible, la disqualification symbolique et matérielle de toutes les interruptions, de tous les suspens et temps d'invisibilité, c'est très précisément parce qu'il n'y a plus d'autorité de l'auteur ni par voie de conséquence du spectateur. L'impermanence du spectateur, l'intermittence des acteurs et des

créateurs est la condition de possibilité de la circulation et des échanges. Personne n'est libre et cause de soi continuellement mais chacun accède de temps en temps à cette éternité de soi qui l'arrime dans sa présence par la grâce du don que lui vient de l'existence de l'autre.

Le portrait du spectateur est le portrait de l'homme qui croit en l'autorité légitime de son imaginaire. La culture n'est qu'un autre nom pour désigner ce en quoi la place d'une autorité du spectateur fonde la possibilité de la vie politique qui ne peut reposer que sur des croyances partagées. Voir ensemble pour croire ensemble est certes devenu le mot d'ordre de ceux qui veulent éteindre les braises de la vie politique en commençant bien sûr par éteindre celles de la vie créative. Entretenir le feu de la croyance dans ce cas, c'est résister aux flux de l'extinction, et entretenir sa présence entre nous. Sans cette combustion imaginaire, les sujets ne se constituent plus dans leurs écarts et dans leurs liens. Le spectateur n'est pas un site passif quand il reconnaît l'autorité d'un auteur, mais il devient grâce aux oeuvres le site actif d'un pouvoir qu'il pourra exercer. La création aujourd'hui tient son autorité du partage imaginaire d'une capacité universelle de liberté et s'adresse à un spectateur qui partage l'autorité et la puissance d'agir. Recevoir c'est agir dans le champ d'une circulation ininterrompue des regards qui se constituent mutuellement en sites subjectivés. La création s'adresse au spectateur en tant que pôle constituant de l'autorité. La confiscation de l'imaginaire est à la base de la confiscation de la vie politique. En ce sens les œuvres de la culture sont la condition de possibilité de cette vie politique elle-même.