

Vilém Flusser  
Programme pédagogique pour le Département de la Communication  
Visuelle et Audio-visuelle à l'École d'Art et d'Architecture  
Marseille - Luminy.

A: Cours de la Théorie de la Communication.

- ✓ (1) Le processus de la communication humaine.
  - ✓ (2) Information et message.
  - ✓ (3) Les moyens de la communication.
  - ✓ (4) Codes, symboles, significations.
  - ✓ (5) Codes tridimensionnels, participation.
  - ✓ (5) Codes bidimensionnels, imagination.
  - ✓ (7) Codes unidimensionnels, conception.
  - ✓ (8) Diachronie et synchronie.
  - ✓ (9) La révolution techno-imaginaire des codes.
  - ✓ (10) Les structures dialogiques de la communication:
    - ✓ (a) tables rondes, (sciences, parlements, administrations)
    - ✓ (b) réseaux, (philosophie, arts, marchés, PTT)
  - ✓ (11) Les structures discursives de la communication:
    - ✓ (a) hiérarchies, (armées, bureaucraties, systèmes)
    - ✓ (b) théâtrales, (cinéma, écoles, expositions, conférences)
    - ✓ (c) amphithéâtrales, (mass-media, vitrines, cirques)
  - ✓ (12) Mémoire et décision, (cybernétique et théorie des jeux)
  - ✓ (13) L'espace public, l'espace privé, et la dé-politisation
  - ✓ (14) Messages informatifs, (le vrai, le fictif, le faux)
  - ✓ (15) Messages impératifs, (les modèles, les modes, la consommation)
  - ✓ (16) Messages d'expérience, (l'art élitaire et de la masse)
  - (17) La révolution techno-imaginaire et la pédagogie
  - (18) La révolution techno-imaginaire et la structure culturelle
  - (19) La révolution techno-imaginaire et la ville
  - (20) La manipulation des codes techno-imaginaires et leur décodification
- Formation de groupes intra-départementaux:
- (1) Le code photographique et la phénoménologie
  - (2) Le code de la bande vidéo et l'intersubjectivité
  - (3) La chasse aux gestes quotidiens, (codification fondamentale)
  - (4) La traduction d'un code à l'autre et les "meta-codes", (par exemple: la traduction de la photographie en texte écrit et en modèle tridimensionnel).
  - (5) Le dialogue sous la domination du techno-imaginaire

C: Formation de groupes inter-départementaux:

- (1) La ville comme amphithéâtre, comme arbre et comme marché, (la dialectique complexe entre le discours et le dialogue).
- (2) Les contradictions de la maison, (le mur comme surface de projection la fenêtre comme "télé-vision", la porte comme instrument d'engagement, le garage comme négation de la politique).
- (3) L'école mise en question, (la structure théâtrale et les tables rondes; la conservation et la distribution de l'information et son élaboration; l'explosion des codes linéaires et l'analphabétisme).
- (4) Le concepte, l'image et le super-marché, (la fonction de l'art dans l'époque techno-imaginaire).
- (5) La fête, l'histoire et l'analyse des systèmes, (les trois niveaux de la codification et la dite "culture de la masse").

.....

Le propos du programme ici proposé est double: (a) donner aux futurs communicologues une base théorique et une expérience pratique de la complexité, du danger et du défi de la situation communicologique dans laquelle nous sommes plongés, et de les rendre conscients de leur responsabilité dans une telle situation; et (b) transformer le Département de la Communication en relais pour une communication dialogique entre les divers départements de l'École. Les deux propos s'impliquent: le département de la communication comme relais donne une vision concrète des problèmes de la communication, et l'établissement d'un relais impose une vision théorique de la situation communicologique. C'est pourquoi les suggestions suivantes sont soumises:

- (a) Les cours théoriques, (deux heures par semaine), seront obligatoires pour les participants du département, et facultatifs pour les participants des autres départements de l'école.
- (b) Chaque cours sera suivi d'un séminaire pour proposer et analyser des travaux en groupes. Les thèmes proposés dans ce programme ne sont que des suggestions ouvertes au dialogue.
- (c) Chaque groupe de travail sera autonome, mais devra soumettre son travail à la critique générale des séminaires.
- (d) La direction des séminaires sera rotative, et elle pourra être exercée par des participants, (enseignants et étudiants), de n'importe quel département de l'école.
- (e) Les "valeurs" des travaux ici proposés seront fixées selon les règles en vigueur.

Le programme proposé est expérimental, et pourra contribuer à une solution de la dite "crise de l'enseignement dans les humanités".

Le motif de mes cours à Luminy.

(Théorie de la communication)

La dite "seconde révolution industrielle" commence à montrer ses aspects essentiels à présent, quoiqu'elle soit éclatée il y a une centaine d'années déjà, (avec la photographie et le télégraphe). On a cru que la différence entre la première et la deuxième révolution était dans <sup>leurs</sup> produits: la première produisait des simulations des muscles, (du bras, de la jambe, du thorax etc.), et la deuxième des simulations des nerfs, (de l'œil, de l'oreille, du cerveau etc). Comme le métier mécanique améliore l'action des muscles des doigts par une simulation dirigée, l'ordinateur améliore l'action des nerfs du cerveau. Cette analyse est correcte, mais elle ne saisit pas l'essentiel. La simulation reste toujours problématique, mais d'autres problèmes se posent à présent:

Le résultat de la première révolution était la reformulation du travail, c'est à dire: de la relation entre l'homme et le monde, (y compris la relation entre l'homme et l'outil). Un homme nouveau est apparu, pour lequel "vivre" était bouger en fonction d'un outil: le prolétaire et le fonctionnaire, (avec toutes les conséquences politiques, sociales, économiques, culturelles etc. que nous savons). Le résultat de la deuxième révolution est la reformulation de la communication, c'est à dire: de la relation entre les hommes. Un homme nouveau est en train d'apparaître, pour lequel le monde et la vie dans le monde a une signification nouvelle, car les codes, la base de toute signification sont en train de changer.

Ce que la technologie est pour la première révolution, la communicologie l'est pour la deuxième. Les écoles techniques, (y comprises les facultés de médecine), sont les centres d'où la vie dans la société industrielle est projetée. Les écoles de communication sont en train de devenir des tels centres pour la vie dans la société post-industrielle. Le technicien représente à la fois l'artisanat et la science naturelle appliquée dans la société industrielle. Le communicologue est en train de représenter à la fois l'art et la science humaine appliquée dans la société post-industrielle. Les deux, le technologue et le communicologue, incarnent l'espoir et le danger du futur immédiat, (et peut-être aussi du futur plus médiate).

On sait combien la transformation du travail par les machines à vapeur a changé l'existence humaine. On commence à savoir combien la transformation des codes par des appareils comme c'est la photographie ou la TV change la vie: encore plus radicalement. L'alphabet, ce code unidimensionnel, est délogé par des codes de surfaces colorées, mobiles et sonores, (ou: par des codes en bits dans les appareils cybernétiques); et le dialogue est délogé par les discours cosmiques irradiés. Or: la linéarité progressive de l'alphabet, (et d'autres codes homologues, comme c'est la mathématique et la logique traditionnelles), est la structure dont on signifie le processus, l'évènement, l'histoire; et le dialogue est la méthode de ce qu'on appelle "la politique".

INTRODUCTION - I.

Le fait de l'établissement de nombreuses écoles supérieures pour la formation de communicologues, ou de l'établissement des départements pour une telle formation dans de nombreuses écoles supérieures comme c'est le cas ici, est, au fond, surprenant. Car ne parle-t-on pas d'une "crise des humanités" ? Comment donc expliquer que tout un système nouveau d'enseignement de disciplines nouvelles ou moins nouvelles s'établisse à présent, et qu'il provoque tout un paramètre de nouvelles professions académiques basées sur des techniques enseignées dans ce système ? Des professions comme Public Relations, le Marketing, la programmation des Mass média, et qui se veulent toutes, d'une façon ou d'une autre, des professions "Humanistes" ? peut être ne connaît-on pas les dimensions de ce phénomène, lequel comme c'est le cas souvent, prend son départ en Amérique, et je cite donc la ville de Sao Paulo comme exemple. Quand nous avons fondé, en 67 la première "Faculté de Communication et Humanités", nous avions 50 étudiants 8 enseignants, et le propos vague de former une élite pour critiquer et intervenir dans la vulgarité des mass media, avec l'espoir d'en élever le niveau. A présent, moins de dix ans plus tard, cette école est devenue une institution avec des milliers d'élèves, des centaines d'enseignants, et elle se localise dans cinq tours de dix étages. Quatre autres écoles supérieures de communication ont été fondées à Sao Paulo. Des nombreuses professions ont été définies par la loi comme "professions communicologiques" : par exemple la programmation TV, la régie filmique et le journalisme à partir d'un certain niveau exigent maintenant un diplôme universitaire de communicologie. On peut affirmer quelles dimensions, le budget et la complexité du système d'enseignement de communicologie peuvent être comparés seulement avec ceux de la médecine et des écoles polytechniques.

Ce développement qui a commencé il y a moins de vingt ans au Etats-Unis ne déchire pas seulement la structure traditionnelle universitaire, mais il change aussi le choix des professions de la jeunesse étudiante. On ne doit pas le minimiser, comme c'est la tendance de toute mentalité réactionnaire. Car quand les mêmes gens qui, il y a dix ans, auraient étudié la philosophie, les lettres, l'histoire, la sociologie, les beaux-arts ou la musique, étudient à présent dans les écoles de communication, et quand des disciplines considérées, il y a dix ans comme "luxe social" deviennent,

2

tout d'un coup, la base pour des carrières bien payées, sans doute un changement profond dans la scène culturelle s'est produit.

Comme première approximation on pourrait dire que les écoles de communication sont les instituts à substituer, dans un futur pas très lointain, toutes les écoles supérieures pour les disciplines dites "humaines". C'est à dire : les facultés de philosophie, de lettres, les écoles des Beaux-Arts, les conservatoires etc... Cette substitution sera due au fait que la théorie de la communication permet, pour la première fois de rassembler toutes ces disciplines apparemment hétérogènes. D'un tel point de vue la dite "mort de la philosophie" et les dites "crises des humanités et des arts" ne sont que le passage de ces disciplines dans les facultés de la communication. Mais une telle première approximation ne peut pas nier le fait que le transfert de la philosophie ou de la peinture dans une école de communication, (pour ne donner que deux exemples), change profondément le caractère de ces disciplines. Car dans une telle école la philosophie et la peinture cessent d'être des disciplines indépendantes l'une de l'autre, elles deviennent, les deux interdépendantes, tout un contexte interdisciplinaire apparaît, et toutes les disciplines dite "humaines ou de l'esprit", deviennent, dans ce contexte des aspects spécifiques de la communication. Il est évident que c'est une telle transformation du caractère des disciplines humaines par leur transfert dans les écoles de communication qui enlève le climat de luxe dans lequel elles se trouvaient auparavant, et qui explique pourquoi l'Establishment" est prêt à payer les dépenses des écoles et les salaires des fonctionnaires qui sortent de ces écoles.

Une telle considération mène à la conclusion suivante : le processus de la technicalisation, qui s'est étendu à partir des sciences naturelles vers l'économie et la politologie durant la vingtième siècle, a à présent atteint aussi les arts et les dites "sciences de l'esprit", et les écoles de communication sont les endroits où l'établissement forme les techniciens de la culture. Des écoles techniques supérieures de la culture. Elles peuvent l'être, car la culture est devenue hautement technicalisée grâce aux nouveaux moyens de communication. Nous nous trouvons donc, en observant le développement récent des écoles de communication, face à une révolution culturelle incomparablement plus efficace et profonde que la chinoise. En effet : la révolution est tellement profonde, que nous avons des difficultés à en saisir l'impact. La preuve : il y a toujours, à côté des écoles de communication des facultés de philosophie, des écoles des beaux-arts etc..., c'est à dire des anachronismes.

.../...

Une telle conclusion peut nous plonger dans un pessimisme noir. Tout art et toute "spiritualité", (on conclue), est au service d'un appareil culturel de la communication de masse, ou bien il est marginalisé archaïquement dans des îlots de l'alienation sociale. Toute littérature et musique, toute peinture et sculpture, toute philosophique et sociologique, ou bien sert à la programmation de la TV ou à l'organisation des vitrines, des "grandes surfaces" ou bien elles se désèchent dans l'isolation ridicule de la dite "avant-garde". Mais un tel pessimisme noir, (qui est pessimiste seulement pour ceux qui n'acceptent pas la tendance vers la technocratie), n'est pas inévitable. Car on peut se demander si les écoles de communication sont nécessairement des endroits pour former des fonctionnaires culturels comme des public relations des éditeurs de magazines illustrés et des spécialistes en marketing. On peut se demander si les connaissances et les techniques qu'on enseigne dans ces écoles ne peuvent pas être utilisées, également, comme armes contre le progrès de la culture vers la massification totalitaire. En d'autres mots : on peut se demander si l'établissement, en payant ces écoles, ne court pas de risque, (peut être calculé), de former non seulement des fonctionnaires de la culture, mais aussi des dé-mythificateurs de cette même culture.

La réponse à une telle question possible se trouve dans la théorie de la communication. La question demande, en effet, s'il y a, à présent, la possibilité d'une culture qui ne soit pas massifiante. En conséquence, les dizaines et centaines de milliers de jeunes gens qui s'inscrivent, à présent dans les écoles de communication, obéissent à deux motifs opposés. D'une part ils veulent obtenir des moyens pour pouvoir participer de l'appareil culturel d'autre part ils veulent utiliser les mêmes moyens pour démasquer cet appareil et certainement pour éviter sa dictature. Cette ambivalence ne caractérise pas les étudiants seulement, mais elle marque tous les aspects des écoles de communication et les plonge dans ce climat curieux de tension permanente. Il s'agit dans les écoles de communication, d'écoles techniques supérieures de la culture qui ne veulent pas l'être. C'est cela qui permet un certain optimisme. L'inquiétude qui règne dans les écoles de communication est une preuve existentielle que rien n'est encore joué.

L'observation des écoles de communication nous met face à face avec une révolution culturelle. Mais bien sûr : les écoles ne sont que des symptômes d'un changement profond. En les observant, on peut constater de quel changement il s'agit. Le développement technique a produit des moyens de communication qui exigent l'utilisation de codes dont la structure et le fonctionnement sont différents de ceux du code alphabétique. Le code alphabétique a été la base de la culture occidentale moderne. C'était une culture écrite et imprimée.

La marginalisation de ce code par des codes nouveaux représente une révolution de la situation culturelle. Les nouveaux codes ne sont pas composés, comme c'est le cas de l'alphabet de signes clairs et distincts, mais de surfaces. Les surfaces qui forment un code peuvent être appelées des "images" et les nouveaux codes peuvent être appelés "techno-imaginaires". Comme il s'agit de codes nouveaux, on ne sait pas encore bien comment les manier. Les écoles de communication sont les endroits où on l'apprend. C'est pourquoi elles sont des symptômes d'une révolution culturelle, comme les écoles pour scribes étaient des symptômes d'une révolution culturelle plus ancienne, (au temps de l'invention de l'alphabet).

L'importance du code dans une culture ne peut pas être exagérée. Tout code donne au monde une signification spécifique, (le codifie à sa manière), et tout code structure la pensée, les désirs et la sensibilité d'une manière spécifique. Par exemple : le code alphabétique codifie le monde comme contexte et le processus linéaires, historiques dont la sensibilité de l'homme moderne par une logique, éthique et expérience vitale spécifique. Si ce code est marginalisé, comme c'est le cas à présent), cela implique une transformation dans la signification du monde et dans notre manière d'être dans le monde. C'est pourquoi il s'agit d'une révolution culturelle.

x signification est le devenir, et il structure la pensée, les désirs et x

Ce n'est donc pas par hasard si les problèmes de la communication passent à occuper, à présent, le centre de l'intérêt épistémologique, politique et artistique, et que la théorie de la communication ? passe à former une espèce de parapluie pour les disciplines auparavant dites "humaines". Car l'essentiel de la révolution culturelle par laquelle nous passons est le changement des formes par lesquelles la culture est communiquée. La théorie de la communication devient ainsi une espèce d'ersatz de la philosophie du passé. Une "meta-théorie", Mais, bien sur, sans les présentations et le climat de la philosophie du passé. Et cette observation permet qu'on retourne au point de départ de cette conférence :

Le développement récent des écoles de communication dans le monde occidental, et d'abord aux États Unis, est un symptôme d'une révolution culturelle profonde. Non seulement parce que ces écoles déchirent la structure universitaire traditionnelle. Non seulement parce qu'elles provoquent des disciplines nouvelles et parce qu'elles relient les disciplines d'une nouvelle façon. Et non seulement parce qu'elles provoquent toute une série de nouvelles professions. Mais parce qu'elles assument le fait de l'apparition de codes nouveaux. Et cela confère à ces écoles leur caractère ambivalent : elles forment les mandarins du futur, mais aussi les analystes critiques du futur.

Je pense que l'effort de rendre consciente une telle ambivalence n'est pas la pire méthode pour commencer un cours de la théorie de la communication dans une école comme la notre.

THEORIE DE LA COMMUNICATION - V. FLUSSER

L'IRRUPTION DU TECHNO-IMAGINAIRE

Dire que les mass media dominant notre scène est une banalité qui cache la réalité qu'elle prétend révéler. Si nous voulons saisir la spécificité de notre situation, il nous faut éliminer de telles banalités et essayer de la comparer avec des situations précédentes. Nous vérifierons, alors que ce n'est pas l'évolution des machines et des appareils, y compris les appareils de communication, qui distingue notre scène de la précédente, mais l'irruption d'un style nouveau. Bien sûr : les machines sont devenues plus nombreuses, plus petites et moins chères, mais la vie quotidienne n'a pas changée fondamentalement par ce développement. L'invasion de la vie par les machines est un événement du commencement du siècle, et c'est pourquoi le progrès de la technique n'est plus tellement intéressant. Bien plus intéressant est à présent la naissance d'un mouvement style qui se caractérise par l'omniprésence de la couleur dans notre environnement?

La scène avant la deuxième guerre était grise. Nous le savons non seulement parce que les documents qui sont conservés de cette époque sont gris : les textes, les photographies et les films. Mais nous le savons aussi grâce aux restes que cette époque nous a laissés : les édifices, les outils, les vêtements. Par contre les choses qui nous entourent, nous sont en technicolor : l'architecture, les vitrines, les affiches, les kiosques, les conserves, les plastiques, les tissus, les gadgets, les calendriers, les stylos, les ongles de doigts, les films, la TV, les périodiques, les boissons. Une telle explosion de la couleur, un tel abandon du gris de la fonction et un tel engagement dans la multicolorité de la sensation marque, sans aucun doute un changement de style, et mérite d'être analysé.

Bien sûr : on peut simplifier le problème en appelant le nouveau style multicolore "la culture de la masse", et en disant que nous vivons, à présent, différemment, et que cette différence se manifeste en couleurs. Mais une telle affirmation provoque des doutes. Car "vivre différemment" implique l'idée d'une révolution. La fonction, et le but, des révolutions est de changer la vie. Y-a-t-il une révolution qui aie provoqué l'explosion des couleurs ? On dirait que les révolutions de notre siècle sont la russe et la chinoise.

.../...

Mais c'est précisément en Russie et en Chine que la vie continue à être grise (ou monocolore) et un visiteur occidental en pays socialistes est surtout impressionné par le manque de couleurs.

Une telle objection peut provoquer une argumentation opposée. On peut affirmer que la coloration de notre scène est un phénomène tout à fait superficiel, et que notre vie reste, au fond, la même, tandis que dans les pays socialistes la vie a changée profondément sous une surface plutôt figée. Mais il faut se méfier de tout argument qui méprise les apparences. Selon Goethe ce sont "le mystère", et toute recherche d'un changement invisible" est de la métaphysique. Si la fidélité aux phénomènes est la preuve d'une observation honnête, il faut admettre que la vie a changé plus nettement dans l'Occident qu'en Russie ou en Chine par rapport à la situation d'avant-guerre, et qu'on peut observer cela par l'irruption d'un nouveau style coloré. Donc : une révolution "culturelle" plus significative que la russe et la chinoise doit être en cours en occident, si l'affirmation que tout changement de vie est du à une révolution est correcte.

En effet: l'observation des couleurs qui nous entourent et dans lesquelles nous sommes plongés révèle une révolution violente dont nous sommes les témoins, les victimes et les agents depuis la deuxième guerre : une révolution dans les codes par lesquels nous communiquons les uns avec les autres afin de donner une signification au monde et à la vie dans le monde. L'explosion des couleurs est le produit d'une reformulation des codes, laquelle est, bien sûr, la conséquence d'une évolution technique de nos moyens de communication. Les couleurs sont des éléments d'un code qu'on peut appeler, pour des raisons qui deviendront plus claires au long de cette exposition, "le code techno-imaginaire". La coloration de nos murs, de nos boîtes à conserves et de nos chaussettes fait partie de la façon dont nous codifions le monde. C'est à dire : de façon dont nous donnons une signification au monde. Les couleurs des chaussettes ne sont donc pas seulement "un phénomène esthétique", (quoique rien ne soit "seulement esthétique"). Elles sont, au contraire, une manifestation de la façon dont nous pensons, sentons et désirons. Les symptômes d'une révolution culturelle. Si les chaussettes ont changées, c'est que les codes ont changés. Donc non seulement la "mode", ni seulement "l'art", mais tout phénomène culturel, la science comme la politique, l'économie comme la religion. Car si les codes changent, la culture entière change.

.../...

La découverte que notre révolution est un changement dans les codes, et non un bouleversement des structures économiques, ou sociales, ou politiques comme c'était le cas au 19<sup>e</sup> siècle, pose le problème des dites "infra-structures", lequel est peut être un typique pseudo-problème. Mais cette découverte explique aussi pourquoi la théorie de la communication donc la discipline qui étudie les codes, est devenue tellement centrale. Pourquoi les écoles de communication sont devenues aussi importantes que les écoles polytechniques et pourquoi elles tendent à remplacer, dans un futur proche, les écoles traditionnelles dites "culturelles", comme les facultés humanistes, les écoles d'art et les conservatoires. Car si nous voulons comprendre notre révolution, et si nous voulons y participer activement, il nous faut l'étudier au niveau de la communication. Il nous faut analyser et manier les nouveaux codes. La question, retardée jusqu'ici, s'impose : pourquoi l'explosion des couleurs est-elle, nécessairement, la manifestation d'un changement des codes ? Eh bien : parceque, avec la couleur, c'est la surface qui explose. C'est la surface, c'est-à-dire : la bi-dimensionalité, qui est le porteur de la couleur. Et c'est vrai même quand il s'agit de lignes ou de corps colorés. Par exemple : les statues colorées dans la Grèce antique, ou des lignes colorées dans les manuscrits médiévaux fonctionnent comme des surfaces du point de vue du message qu'elles portent. La coloration "superficielle" cache le message tri-dimensionnel des statues, (le marbre), et le message uni-dimensionnel des manuscrits, (les lettres).

Donc si notre situation est devenue colorée, c'est parceque les surfaces sont devenues des porteurs importants de messages, (ou, comme on dit à présent : des média importants). Nous sommes irrigués constamment par des messages qui se précipitent sur nous à partir de surfaces colorées comme , les affiches, les toiles de cinéma, les signes de circulation routières, les boîtes exposées dans les dites "grandes surfaces". Les codes par lesquels nous sommes informés au sujet du monde et programmés pour y vivre consistent, en grande partie, en surfaces colorées

Mais est-ce une révolution? les surfaces ont été toujours les porteurs de messages. Les murs de Lascaux, les briques de Mésopotamie, les vitraux des cathédrales, et les peintures en sont la preuve. Néanmoins il s'agit d'une vraie révolution, et cela pour deux raisons. (1) Pendant l'Age moderne, et plus spécifiquement avec l'invention de l'imprimerie, les surfaces sont devenues des média subordonnées à l'alphabet et à d'autres codes linéaires. Il est vrai que l'alphabet lui-même est issu d'une écriture pictorique, donc bi-dimensionnelle, mais il est devenu entièrement uni-dimensionnel, c'est à dire linéairement progressif.

La domination alphabétique a réduit le rôle des surfaces à la fonction d'illustration des textes. C'est pourquoi l'âge moderne est-il gris, les surfaces colorées, les peintures, les tapisseries, les fenêtres, ne sont que des illustrations des textes gris, lesquels sont les vrais porteurs des messages. Si donc à présent le monde redevient coloré comme il l'était aux Moyen Age, c'est parceque les rôles se sont renversés et les textes écrits redeviennent des "explications" des messages transmis par les surfaces. Et il s'agit là d'une vraie révolution dans les codes.

(2) Ce n'est pas tout. Les surfaces actuelles ne sont pas comme l'étaient les surfaces médiévales. Les différences sont nombreuses, mais il faut mentionner les deux plus importantes. Il y a, à présent, des surfaces immobiles dont les images bougent, (par exemple l'écran TV et le mur du cinéma). Et il y a, à présent, des surfaces sur lesquelles l'image s'imprime par réflexion (par exemple les photographies). En bref, les surfaces actuelles sont les produits d'une technique scientifique, et non d'un artisanat, (des oeuvres d'art).

Les codes sont des systèmes qui transmettent des messages pour ceux qui les connaissent, c'est à dire : savent les déchiffrer. Les codes unidimensionnels sont déchiffrés d'une façon très spécifique : ils sont "lus". Il faut suivre la ligne de l'alphabet, des chiffres arabes ou du code Morse pour saisir le message : il est reçu diachroniquement. Les codes bidimensionnels, par contre, offrent leur message d'un seul coup, d'une manière synchronique, quoiqu'on puisse, à la suite, analyser ce message par une étude plus détaillée de la surface. La réception du message dans les codes unidimensionnels est le produit d'une synthèse, et dans les codes bidimensionnels d'une analyse. Eh bien : la manière dont on reçoit un message caractérise l'information contenue. Les messages transmis par les codes linéaires ont un caractère diachronique, synthétique, processuel, en bref, historique. Et les messages transmis par les codes bidimensionnels ont un caractère synchronique, analytique, quantique, en bref, a historique. L'univers signifie par les codes unidimensionnels est un contexte d'évènements, et il peut être conçu. L'univers signifie par les codes bidimensionnels est un contexte de scènes, et il peut être imaginé. ("Concevoir" = avoir déchiffré un message linéaire "imaginer" =avoir déchiffrer un message bi-dimensionnel.

Pendant le moyen age le monde était concevable, car il y avait des textes linéaires qui en portaient l'information. Mais il était surtout imaginable car la majorité des informations était codifiée par des surfaces. Les textes linéaires disponibles, (en notation alphabétique, mathématique et logique), avaient pour but de rendre concevable le monde pour une élite qui avait déchiffrer ces codes. Ces textes étaient donc des commentaires pour expliquer un monde parfaitement imaginable. Pendant l'age moderne le monde était concevable, et devenait toujours plus concevable grâce aux informations toujours plus nombreuses et facilement accessibles, codifiées en alphabète; (surtout en forme de livres pendant la première moitié de cet age et en forme de journaux et périodiques pendant la deuxième moitié) Mais le monde devenait toujours moins imaginable, car les surfaces porteurs des messages étaient incapables d'accompagner un tel "progrès" furieux des textes linéaires. Bien sûr, le but des surfaces était, pendant tout l'age moderne celui de rendre imaginable le monde conçu, c'est à dire, d'illustrer les textes linéaires. Et pour attendre ce but, les surfaces ont essayées, surtout pendant la deuxième moitié du 19 et la première moitié du 20 siècle de devenir aussi "progressistes" que ne l'étaient les textes. Mais étant donné leur structure, cela n'était pas possible. (d'ailleurs, cet effort pour rendre imaginable un monde conçu est ce qu'on considerait, pendant l'age moderne, comme le "pouvoir révélateur" ou la "force desaliénante" des arts plastiques). A la fin de l'age moderne l'incapacité pour imaginer le monde est devenue catastrophique. Pour m'en donner que deux exemples : l'incapacité d'imaginer l'information contenue dans les messages scientifiques était une menace pour la science, et l'incapacité d'imaginer l'information contenue dans les messages journalistiques était une menace pour la politique.

A présent, bien sûr, la situation est devenue entièrement différente. La grande majorité des informations que nous recevons est codifiée en surfaces colorées. On pourrait donc croire que le monde est redevenu imaginable. Mais il y a là une difficulté. Imaginer, c'est avoir déchiffré un message bidimensionnel. Mais on se déchiffre pas les messages des surfaces actuelles par la même méthode par laquelle on déchiffre les surfaces traditionnelles. On ne reçoit pas le message d'un film comme on reçoit celui d'un vitrail, ni d'un programme de TV comme on reçoit celui d'un tableau, ni d'une affiche comme on reçoit celui d'une enluminure. Car la structure des surfaces n'est plus la même. Donc le monde est redevenu imaginable, mais non à la manière médiévale. Les codes qui nous entourent et qui donnent une signification au monde sont, bien sûr, redevenus imaginaires, mais d'une façon révolutionnairement nouvelle, ils sont techno-imaginaires.

historique, et celui signifié par les codes bidimensionnels un caractère a historique, il faut distinguer entre les codes bidimensionnels imaginaires et techno-imaginaires. On peut dire que l'univers signifié par les codes imaginaires traditionnels a un caractère pré-historique, car ils sont antérieurs à l'invention de l'alphabet, et l'histoire est une conséquence de l'alphabet. Et on peut affirmer que l'univers signifié par les codes techno-imaginaires est post-historique, car ils sont le produit d'une connaissance linéaire scientifique, donc de l'histoire, et l'histoire fini avec la suppression de l'alphabet par ces codes. On peut donc affirmer que l'irruption des codes no-imaginaires ouvre la porte à la post-histoire, comme l'irruption des codes linéaires a jadis ouvert la porte à l'histoire proprement dite. Mais toute affirmation de ce type est douteuse pour la simple raison que nous ne comprenons pas encore la révolution dont nous sommes les témoins. Par exemple, nous ignorons le rapport entre les codes techno-imaginaires et les codes linéaires dans le futur. Quel rôle aura la bande vidéo ou les hologrammes, dans la recherche scientifique ? Rendra-t-elle imaginable le monde conçu par la science, ou, au contraire, le monde deviendra-t-il inconcevable ? Ou, les informations télévisées, rendront elles imaginables les textes politiques des journaux, ou au contraire, auront elles une influence dépolitisante ?

Ou, par exemple, nous ignorons le rapport entre les codes techno-imaginaires et les codes imaginaires traditionnels dans le futur. La peinture ou la gravure, deviendra t elle une sorte de bande dessinée vidéo pour rendre imaginable au sens traditionnel l'univers techno-imaginaire, ou, au contraire, les codes techno-imaginaires absorberont ils les codes traditionnels pour finir avec l'imagination au sens traditionnel de ce terme ? En somme, la "fin de l'histoire", comme elle s'annonce par l'irruption des codes techno-imaginaires, sera t-elle l'élévation de la science, de l'art et de la politique à un nouveau plan, ou sera t-elle la substitution de la science, de l'art et de la politique par la manipulation des surfaces techno-imaginaires

L'ignorance dans laquelle nous nous trouvons par rapport à la révolution dans laquelle nous vivons est parfaitement normale. Le nouveau est toujours incompréhensible, car nous ne possédons pas de modèle pour le comprendre. C'est pourquoi il y a des observateurs qui nient l'existence même de la révolution, elle ne s'adapte pas à leurs modèles de "révolution". Et d'autres observateurs qui s'interprètent la révolution de façons divergentes, chacun fabrique son propre modèle, (domination totalitaire des mass-media, village cosmique, politisation universelle, technocratie désiréologisée etc...), sans qu'on puisse établir un consensus quant à ces modèles.

.../...

Mais malgré cette ignorance il est évident que les conséquences de l'irruption du techno-imaginaires dépendront, en partie de la manière dont ce code sera manié, c'est à dire, comment, par qui dans quel but il sera manié. C'est cet aspect du problème qu'il faut étudier, si on veut éviter de devenir un receveur passif des messages qui se précipitent sur nous provenant des surfaces colorées qui nous entourent.

Théorie de la communication: École d'Art et d'Architecture, Tübingen.

Media I. (Discours)

Après avoir considéré (trop rapidement) le problème de la codification comme problème fondamental de la communication humaine, on peut poser la question: comment fonctionnent les codes dans la communication? La question est simple, mais la théorie de la communication, dans son histoire brève mais complexe, a réussi de la rendre difficile. Pour des raisons que j'ignore on a choisi le téléphone comme modèle (conscient ou non) de la communication, et cela a donné l'analyse suivante: Il y a, dans la communication, un "émetteur" (le microphone dans lequel on parle), un "récepteur", (la partie du téléphone qu'on met à l'oreille), un "canal", (les fils qui font fonctionner le téléphone), un "code", (la langue qu'on parle quand on téléphone), un "message", (ce qu'on dit), des "bruits", (les interférences pendant la conversation téléphonique), etc. Et le téléphone lui-même, en tant qu'appareil et en tant que raisecautéléphonique ~~xxxx~~ est le "medium" de la communication.

Le téléphone comme modèle de la communication est malheureux. Il est à la fois trop simple, (dans la plupart des communications la distinction ici faite n'est pas possible), et trop spécifique, (il y a des communications qui n'appartiennent pas à l'espèce de la communication téléphonique). Mais on ne peut plus échapper aux catégories téléphoniques quand on discute la communication. Par exemple: les catégories "émetteur" et "récepteur" ne sont pas très utiles quand il s'agit d'un vrai dialogue, mais on ne peut plus les éviter, et la catégorie du "bruit", (tellement utile pour la théorie de l'information), est totalement inutile quand il s'agit d'analyser le message par gestes. Le plus grand malheur du modèle "téléphone" est le concept "medium" qui est devenu une véritable peste et qu'on emploie pour des raisons mystérieuses dans le pluriel latin "media" qu'on prononce à l'anglaise. Il s'agit d'un concept inutile dans la grande majorité des communications dites "primitives", mais lesquelles sont toujours les plus importantes. Par exemple: quel est le "medium" de la communication entre deux amoureux? Mais le concept est devenu inévitable, et la seule défense est de le définir pour le rendre moins magique. La définition suivante est donc proposée: les media sont les structures, (matérielles ou non), dans lesquelles les codes fonctionnent. Par exemple: la langue française fonctionne dans le téléphone, dans la classe primaire, dans le supermarché, mais elle ne fonctionne pas dans la photographie, dans la danse, dans la musique de chambre. Le téléphone, la classe primaire, le supermarché sont des "media" pour le code de la langue française.

Dans les écoles de communication les études des media, ("media studies"), forment le centre du programme pédagogique. La TV, la presse, L'affiche, le marketing etc. sont étudiés, car il s'agit de media dans lesquels

les étudiants trouveront leurs emplois. C'est à dire: le critère de l'analyse des media dans les écoles de communication est leur attraction économique pour les futurs communicologues. Ce n'est pas un critère très scientifique. Mais il y en a d'autres, et le plus intéressant est d'analyser comment les media organisent le processus de la communication.

Sous ce critère on peut distinguer, vaguement, deux grandes classes de media: dans la première les messages coulent à partir d'une mémoire vers des autres; dans la seconde diverses mémoires collaborent pour élaborer un message. La première classe peut être appelée les media discursifs, la seconde les media dialogiques. Des exemples pour la première classe: les affiches et les cinémas. Pour la seconde classe: les bourses et les places des villages. Les exemples montrent comment la classification dépend de l'attitude des participants du medium beaucoup plus que du medium lui-même. L'affiche devient dialogique si on la couvre avec des graphitti, et le cinéma, si on jette des pierres contre l'écran. La bourse devient discursive si on ne participe pas de la licitation, et la place du village si on y va pour écouter le discours d'un politicien. C'est une découverte importante. Il n'y a rien de métaphysique dans le "pouvoir des media": ils fonctionnent comme nous le voulons. Seulement, bien sûr: il faut vouloir pour qu'ils fonctionnent d'une façon différente de la proposée. Les media qui dominent la scène sont, dans la grande majorité, discursifs. Non parcequ'ils sont "nécessairement" ainsi, mais parceque ceux qui les possèdent les veulent ainsi. Pour changer ce fait, (cette domination totalitaire des media discursifs), il faut vouloir le changement.

Le propos des media discursifs est la distribution des informations. Le propos des media dialogiques est l'élaboration des nouvelles informations. Les deux propos sont négativement entropiques: par les discours la quantité des informations augmente, et par les dialogues l'information est formée. Il est évident qu'il s'agit d'engrener les deux classes de media. Les media discursifs prennent les informations à être distribuées par les media dialogiques et les media dialogiques élaborent les informations nouvelles à partir des informations préalables distribuées par les media discursifs. Par exemple: les journaux distribuent les informations élaborées dans le parlement, et le parlement élabore les informations nouvelles, (les lois), à partir des informations distribuées par les journaux. Mais une telle synchronisation des deux classes de media n'est pas toujours facile. Il y a des périodes où les dialogues prédominent: par exemple l'Ancien régime. Ce sont des périodes élitaires par manque de distribution d'informations. Il y a des périodes où les discours prédominent: par exemple la nôtre. Ce sont des périodes de la solitude par manque de dialogue. Le problème de la révolution française était celui de rompre les circuits fermés des dialogues. Notre problème est celui de rompre le flux totalitaire des discours.

On peut distribuer les informations par des méthodes différentes. Et on peut distinguer quatre types de méthodes de distribution, donc quatre types de media discursifs. Mais un aspect est commun à tout medium discursif: les informations à être distribuées doivent être préservées des bruits qui interfèrent entre les émetteurs et les récepteurs. C'est à dire: l'information reçue doit être à peu près la même que l'information contenue dans la mémoire de l'émetteur, pour que le discours fonctionne. Ce caractère conservatif est fondamental pour toute communication discursive, mais on l'oublie souvent. Du point de vue de l'émetteur l'information "avance" dans le discours, (elle coule en "avant"), ce qui semble lui conférer un caractère progressif, quelquefois violemment progressif. Et le grand discours par lequel les informations coulent de génération à génération semble être le synonyme de l'histoire progressive de l'humanité. C'est faux. Du point de vue de l'information, (de l'originalité, du "nouveau"), tout discours est conservatif. Tout "progrès", (au sens d'une nouvelle information), est le produit des dialogues. Le propos même du discours est celui d'éviter l'apparition d'informations nouvelles par "hasard", c'est à dire: par l'interférence.

Les quatre méthodes par lesquelles les informations sont distribuées sont les suivantes: (1) Il y a des media qui distribuent les informations à travers des relais successifs. On peut les appeler les media pyramidaux. (2) Il y a des media qui distribuent les informations par fragmentation en morceaux. On peut les appeler les media en arbre. (3) Il y a des media qui distribuent les informations directement aux récepteurs. On peut les appeler les media théâtraux. (4) Et il y a des media qui irradient les informations vers un horizon indéfini. On peut les appeler les media amphithéâtraux. Des exemples pour (1): l'église catholique et les armées, pour (2): les instituts scientifiques et l'administration publique, pour (3) l'école et le cinéma, et pour (4) le cirque et la presse. Il est évident que McLuhan se trompe, (ou: nous trompe), quand il annonce un "village cosmique" grâce à la TV. C'est un cirque cosmique que la TV établie. Cette conférence considérera les media du type (1) et (2). Les type (3) et (4) seront considérés la prochaine fois.

(1) Les media pyramidaux sont caractérisés par un émetteur qui se trouve au sommet d'une pyramide, et lequel est souvent invisible aux récepteurs des messages. Il s'agit donc souvent d'un émetteur mythique, l'"auteur" mythique du message à être distribué. Ce message coule à partir de l'auteur vers des relais, dont la fonction est d'éliminer toute interférence qui puisse détourner l'information originelle. Cette fidélité à l'original est obtenue par la décodification et recodification du message dans les relais, lesquels sont disposés par degrés toujours plus amples. Le message coule de degré à degré jusqu'à une base, (d'habitude très vaste), de récepteurs. Un modèle mécanique d'un medium pyramidal est le réseau électrique qui distribue le courant dès la centrale électrique jusqu'aux ampoules individuelles.

Les media pyramidaux avaient une importance décisive sur la société occidentale dans le passé, et il faut analyser brièvement l'exemple le plus décisif, car très souvent imité: la république romaine. Au sommet de la pyramide se trouvait Romulus, l'auteur mythique d'un message à être distribuer, (les 'duodecim tabularum'). Le message coulait du sommet vers des relais de deux types: les "magisteria", lesquels interprétaient le message, (c'est à dire: le recodifiaient), et les "ministeria", lesquels éliminaient toute interférence du message. La pyramide avait donc deux types d'hierarchie: la magisterielle, (dont un exemple est le pontifex maximus), et la ministerielle, (dont un exemple est le censeur). Tout relais était lié aux relais inférieurs et aux récepteurs, (le "populus Romanus"), par des liaisons appelés "traditio", et il était lié aux relais supérieurs et au auteur mythique par des liaisons appelés "religio". Le propos de ce medium était distribuer le message correcte avec la plus grande fidélité, ("fidem rectumque colere"), c'est à dire: établir la présence de Romulus dans le "peuple"

Les caractéristiques d'un tel medium sont le clima autoritaire, l'organisation hiérarchique, la méthode traditionnelle, et le propos religieux. L'exemple romain le montre. Le clima est autoritaire, car tout relais est un "autorité", (auctoritas), au sens d'être investi du message de l'auteur. L'organisation est hiérarchique, car l'autorité diminue avec l'augmentation de la distance de l'auteur dans la pyramide. La méthode est traditionnelle, car le message passe par transmission graduelle, (traditio). Et le propos est religieux, car par relation, (religio), avec l'auteur tout récepteur lui maintient la fidélité, la foi, (fides).

Le rôle des media pyramidaux semble avoir diminué pendant l'Age moderne car la révolution humaniste et la réforme semblent dirigés contre les communications autoritaires et hiérarchiques. Mais il y a des symptômes qui permettent prévoir une renaissance de ce type de medium. Bien sûr: il y a, toujours, des media qui copient, plus ou moins délibérément, la pyramide romaine, et ~~ils~~ <sup>ils</sup> sont importants. Par exemple: l'église catholique, dans laquelle la place de Romulus est occupé par Dieu, celle des douze tableaux par la Bible, celle des relais magisteriels par les théologues, et des relais ministeriels par les prêtres, et laquelle se considère une "église romaine". Ou: les diverses armées nationales, des nombreux aspects autoritaires et hiérarchiques dans l'administration publique et privée etc. Mais ce ne sont pas les pyramides de cet ordre, lesquelles prononcent le rétablissement de la communication pyramidale dans le futur.

Pour des raisons que la théorie de la communication n'a pas encore bien analysé le vingtième siècle a produit toute une série de media pyramidaux qui ne s'assument pas des copies du modèle romain. Les partis communistes et fascistes en sont des exemples de la première moitié du siècle, et les diverses technocraties sont des exemples de la seconde moitié du si

ècle. Dans le cas des partis communistes et fascistes les caractéristiques de tout médium pyramidal sont relativement faciles à constater: ils sont au toritaires, hiérarchiques, traditionnels et religieux au sens élaboré. Mais dans le cas des technocraties l'analyse est plus difficile, car il ne s'agit pas de pyramides "pures". Il y a, dans les technocraties, des éléments provenant des médias en arbre et des médias amphithéâtraux, (lesquels seront ana lysés un peu plus tard). Et ce sont précisément les technocraties dans les quelles se prononce de façon troublante la renaissance de la communication par discours pyramidal. Il ne suffit pas d'analyser le danger du totalitarisme technocrate d'un point de vue politique, social, économique, ou philo sophique. Il s'agit, aussi, d'un problème communicologique. On en reparle ra, après avoir analysé les autres types de médias.

(2) Les médias en arbre peuvent être considérés comme transformation révolutionnaire des médias pyramidaux. À la place de l'auteur mythique il y a, dans ce médium, un circuit dialogique qui élabore une information à être distribuée. À la place des relais il y a des circuits dialogiques qui ana lysent l'information, la coupent en morceaux. Et à la place de la base de la pyramide il y a des récepteurs de messages diversifiés par coupures. Il ne suffit donc pas de dire que l'arbre est une pyramide inversée: le discours coule différemment. Et le propos de l'arbre est autre. Il ne s'agit pas de préserver le message originel avec fidélité, mais d'en découvrir un maximum d'informations par analyse.

Les arbres fonctionnent de la façon suivante: une information est élaborée dialogiquement dans un comité. Cette information est transmise à un nombre limité d'autres comités. Chaque comité analyse l'information d'un point de vue différent. Pour pouvoir le faire, chaque comité recodifie l'information. Toute analyse produit des morceaux, et chaque comité se con centre sur un seul morceau. Dans le dialogue qui suit l'analyse, des infor mations nouvelles par rapport au morceau choisi sont élaborées. Ces infor mations sont transmises à d'autres comités en succession théoriquement infinie. Mais à chaque instant du discours il y a une quantité spécifique d'in formation disponible dans l'arbre. Cette quantité est recue, en petits morceaux, par les récepteurs du médium de l'arbre.

Il est évident que l'arbre est la structure du discours scienti fique, et, en effet, il s'agit d'un médium qui a été opposé, il y a 400 ans, aux médias pyramidaux, et principalement à l'Église, pour pouvoir faire de la science au sens moderne du terme. Mais à présent se n'est pas la seule science qui communique ses informations par ce type de médium. La science est devenue le modèle d'un grand nombre de discours, et on peut observer des me dia en arbre dans les arts plastiques, dans la philosophie, et surtout dans les administrations publiques et privées qui se veulent, tous, "scientifiques". On peut affirmer que les espoirs qui inspiraient la construction des médias en arbre pendant l'humanisme ont été en grande partie déçus.

Le propos de l'arbre était de substituer le climat autoritaire de la pyramide par un climat de doute méthodique, l'organisation hiérarchique par une organisation démocratique, (chaque relais élabore sa propre information), la méthode traditionnelle par une méthode progressive, (chaque analyse produit des informations nouvelles), et l'attitude religieuse des récepteurs par une attitude critique, (chaque récepteur peut participer d'un comité). Ce propos a échoué pour les raisons suivantes:

Toute information, pour être analysée, doit être recodifiée, et chaque nouvelle information partielle est donc codifiée différemment. C'est à dire plus le discours en arbre avance, plus difficile devient la communication entre les différentes branches de l'arbre. La spécialisation isolante qui résulte de ce processus rend progressivement plus difficile toute tendance pour re-synthétiser les morceaux de l'information. C'est à dire: l'information se perd dans la spécialisation.

Les codes des divers comités spécialisés deviennent de plus en plus hermétiques, et il devient pratiquement impossible de critiquer les résultats des analyses, si on n'est pas spécialiste. Ainsi l'arbre redevient autoritaire malgré lui. Et il redevient hiérarchique au sens d'exiger une initiation difficile pour l'apprentissage des codes hermétiques.

La quantité d'informations produite par les media en arbre augmente très vite grâce à la spécialisation, et dépasse, très vite, la capacité des mémoires humaines. Chaque individu peut émagasiner une petite partie seulement de l'information disponible, et il est obligé d'accepter le reste par "foi". En effet, l'attitude du récepteur de ce type de medium redevient religieuse, et la foi dans la science est à présent aussi catholique que ne l'était la foi dans l'Église. Il y a, bien sûr, des mémoires artificielles cybernétiques, qui peuvent, en théorie, émagasiner toute information disponible. Mais il faut être spécialiste pour manipuler ces mémoires.

Il y a d'autres raisons pour l'échec du propos initial, avec lequel les media en arbre ont été construits. Elles seront analysées plus tard. Ici il suffit de constater que beaucoup des propos du discours en arbre sont devenus des mythes, ce qui permet la re-absorption des media en arbre, (de la science, de la technologie, de l'art, de l'administration etc.) dans les media pyramidaux comme celui de la technocratie. On peut donc affirmer que les media en arbre, qui ont été projetés pour substituer les media pyramidaux, commencent, à présent, à fonctionner comme supports auxiliaires des media pyramidaux du futur. Il est une des tâches de la théorie de la communication à montrer cette tendance fatidique.

Media II. (Continuation de discours)

Quatre types de media discursifs ont été distingués: les pyramidaux, les arbres, les théâtraux et les amphithéâtraux. Les types (1) et (2) étaient le thème de la dernière conférence. La présente aura pour thème les types (3) et (4), et la prochaine illustrera le type (4) par un exemple.

(3) Dans les media théâtraux l'émetteur se trouve face à face avec les récepteurs, comme s'il s'agissait d'un dialogue. Mais la position de l'émetteur n'est pas la même des récepteurs, comme c'est le cas dans le dialogue, (ce qui rend la distinction entre les deux inutile). Dans le medium théâtral il y a un mur derrière l'émetteur, et les récepteurs sont disposés autour de l'émetteur, (d'habitude en hémicycle). L'aspect décisif n'est pas la position des récepteurs: ils peuvent être relativement immobiles comme dans la classe ou dans le cinéma, ou ils peuvent se déplacer par rapport au mur derrière l'émetteur comme dans une exposition. L'aspect décisif est la position de l'émetteur, et plus spécifiquement le mur. C'est grâce au mur que le medium théâtral est fermé derrière l'émetteur, mais il est ouvert derrière les récepteurs. L'exemple classique d'une telle semi-ouverture théâtrale est le théâtre grec.

La fonction du mur est celle d'un appel: le mur appelle le récepteur pour qu'il envisage l'émetteur et devienne ainsi récepteur. Cet appel peut être charlatanesque comme dans l'affiche, subtil comme dans le fauteuil de la grand-mère, légalisé comme dans le tableau noir de l'école primaire, ou vulgaire comme dans le mur couvert de graphitti dans les toilettes. Mais en tout cas: l'appel est indispensable pour le discours théâtral. Le message de l'émetteur n'est pas reçu sans une décision du récepteur: le récepteur admet le message, il se dirige vers le message, il se veut récepteur. C'est cela la caractéristique du discours théâtral: il se dirige vers des récepteurs qui veulent recevoir. Ce n'est pas le cas dans les autres types de media discursifs.

Bien sûr: l'appel du mur peut être inévitable du point de vue du récepteur. Par exemple: l'affiche sollicite son adhésion par des méthodes subliminaires, et le tableau noir est soutenu par une législation punitive. La décision du récepteur n'est donc pas nécessairement libre. Néanmoins: il faut qu'il envisage l'émetteur, qu'il le regarde de face, pour que la communication s'établisse. Libre ou non: grâce à cette décision le discours théâtral rend le récepteur responsable du message qu'il reçoit. La responsabilité est la capacité du récepteur pour une réponse immédiate au message. Et "immédiate" ne signifie pas "sans medium", mais "dans le même medium du message". Le medium théâtral rend responsable, car il est le seul medium discursif qui permet des réponses immédiates, (par exemple: poser des questions au professeur, jeter des cailloux sur la scène, piquer la

grand-mère ou déchirer les affiches). Dans ~~tout~~<sup>aucun</sup> autre type de médium discursif l'émetteur est accessible immédiatement aux récepteurs.

Mais la provocation de la responsabilité n'est pas la seule fonction du mur. Il fonctionne aussi comme entonnoir, comme coquille, comme haut-parleur, comme mégaphone, à travers duquel l'émetteur se dirige à des récepteurs spécifiques: à ceux qui se trouvent dans le paramètre ouvert par le mur. En latin une telle fonction est appelée "persona": sonner à travers. Le mur personalise le message en se dirigeant à des adresses spécifiques. C'est à dire le message émagasiné dans la mémoire privée de l'émetteur traverse l'espace public ouvert par le mur pour atteindre des mémoires privées spécifiques. Il s'agit d'une publication du privé suivie d'une privatisation du public. Aucun autre médium discursif fonctionne de cette façon. Dans la pyramide et dans l'arbre il s'agit de publier des informations privées, et dans l'amphithéâtre il s'agit, (comme on le verra), de privatiser des informations publiques. Seul le théâtre ouvre un espace semi-ouvert qui permet la dialectique entre le privé et le public.

Les deux fonctions du mur théâtral, celle de provoquer la responsabilité et celle de provoquer la dialectique entre l'espace public et l'espace privé, peuvent être résumées: la fonction du mur est la politisation. Et cela permet de comprendre le propos des médias théâtraux: distribuer des informations parmi des récepteurs spécifiques, afin de les charger de la responsabilité pour ces informations. Donc: il s'agit d'un discours pendant lequel l'émetteur est engagé dans le récepteur. Il établit une relation entre émetteur et récepteur qui se caractérise par l'ouverture du récepteur à l'émetteur et par l'engagement de l'émetteur dans le récepteur, (par exemple: la relation "maître-disciple"), qui est entièrement différente de la relation autoritaire dans la pyramide, de la relation spécialisante dans l'arbre, et de la relation massifiante dans l'amphithéâtre. En bref: il s'agit, dans le médium théâtral, d'établir la relation politique entre l'émetteur et le récepteur, la relation qui permet un dialogue après le discours.

On a l'impression que le médium théâtral est la structure la plus ancienne du discours: on pense au vieux sage de la tribu qui raconte les mythes, ou on pense aux peintures sur les murs de Lascaux. Il n'y a pas de méthodes pour savoir si les médias pyramidaux et amphithéâtraux ne sont pas aussi anciens. Mais il est certain que le médium théâtral est la structure de la "paideia", c'est à dire: du discours grâce auquel les informations sont transmis de génération à génération. Ce n'est pas par les pyramides que les informations sont conservées, quoique les pyramides soient des conserves les plus efficaces, ces par les théâtres. Et surtout par deux types de théâtres: par la famille et par l'école.

À présent les médias théâtraux, tous, mais spécifiquement la famille et l'école, sont menacés par les médias amphithéâtraux. Ce n'est pas seulement

le théâtre au sens strict et le cinéma qui sont menacés par la TV, ni seulement les expositions de peintures qui sont menacées par les publications illustrées, ni seulement les concerts qui sont menacés par les disques. C'est la famille comme structure théâtrale, (mère-émetteur), et l'école, (professeur discursif), qui sont menacés par la structure amphithéâtrale de l'irradiation des messages. Il faut saisir l'impact d'une possible rupture du théâtre en amphithéâtre sur notre paideia: l'abolition de la relation "maître-disciple" ou "père-fils" et l'établissement de la fraternité amphithéâtrale, (avec un Grand Frère comme émetteur invisible), serait la fin de la politique, donc de l'histoire au sens strict. Pour le saisir, prenons le théâtre grec comme modèle du médium théâtral:

Devant le mur se trouve un semicercle, la scène, (skéné), sur laquelle l'émetteur agit, (drontes), et sur laquelle l'émission devient action, (drama). Autour de la scène il y a un semicercle plus vaste, (le pro-skenion), divisé en deux parties: la droite, (aná-strophé), et la gauche, (katá-strophé) et occupé par des récepteurs spécifiques, les chœurs, qui forment, dans sa totalité, l'orchestre. Chaque chœur a son porte-parole, le chorifié. Et autour de ce semicercle plus vaste qui envisage la scène il y a les rangs pour les récepteurs contemplatifs, (pour theoria) qui forment un vaste hémicycle sans limite définie. Les chœurs forment un stade intermédiaire entre l'émission et la réception, car ils 'apostrophent' le drame sans y pouvoir influir.

On retrouve ce modèle non seulement dans le théâtre moderne et dans le cinéma, (dont il est le prototype), mais aussi dans tout médium discursif adressé: c'est la raison pourquoi je l'appelle "médium théâtral". On le retrouve surtout dans la classe de l'école et dans la famille bourgeoise. Et il permet de voir assez clairement la différence avec le médium amphithéâtral. La différence entre la grand-mère qui raconte, le film qui projette ses images, le demagogue qui provoque, et le joueur qui fait un goal dans le foot-ball, le journaliste qui écrit un article, le speaker de TV: les premiers s'adressent aux récepteurs, les seconds l'ignorent. C'est pourquoi les masses qui vocifèrent quand le goal est fait ne sont pas un chœur, mais les petits-fils qui rient quand la grand-mère raconte une histoire drôle le sont. Les petits-fils, les spectateurs du film et le public du demagogue répondent, tandis que les spectateurs du football, les lecteurs du journal et les téléspectateurs réagissent. C'est pourquoi le football, la presse et la TV sont des mass-media, (provoquent des réactions et rendent irresponsable), et la famille, le cinéma et la demagogie ne le sont pas. (Contrairement à ce qu'on peut penser.) La rupture du théâtre par l'amphithéâtre transformerait toute réponse en réaction, tout chœur en masse hurlante. Et c'est pourquoi cela serait la fin de l'histoire: il n'y aurait plus ni d'écatastrophe ni de catastrophe.

La famille bourgeois et l'école bourgeoise était les media de la paideia occidentale pendant l'époque du capitalisme. La crise de l'école, (et non seulement celle de l'université), sera l'objet d'une conférence future. Ici il s'agit de considérer brièvement la famille, en tant que medium. Dans la famille idéale le foyer représentait le mur théâtral derrière le dos de la mère, autour de laquelle les fils formaient le semicercle des choeurs. Les messages emis par la mère représentaient, dans leur ensemble, les informations fondamentales de la civilisation. Ils traversaient l'espace public du salon familial pour être émagasiné dans les mémoires privés des enfants et pour conserver ainsi les dites "valeurs" de l'Occident. Bien sûr: ce théâtre familial était de quelque sorte intégré dans la pyramide patriarcale dont l'émetteur mythique était le père rarement visible, et laquelle se caractérisait par l'autorité, la hiérarchie, la tradition et la religion. Mais la famille patriarcale fonctionnait plutôt comme médium pour la transmission du capital et c'était son aspect théâtral qui fonctionnait comme médium pédagogique.

Cette famille idéale victorienne était déjà une forme décadente d'une famille médiévale dont les émetteurs étaient les grand-parents en retraite. Car dans la famille victorienne l'invasion des media amphithéâtraux perturbait déjà la structure théâtrale. La mère victorienne jouait au piano suivant des partitions irradiées amphithéâtralement, et elle lisait des contes de fées imprimés, donc massifiés, tandis que la grand-mère médiévale chantait des chansons populaires qu'elle avait reçues au théâtre familial précédant. Mais la transformation de la famille en cirque, l'abolition du mur théâtral par le journal et la TV, la fraternisation entre parents et fils grâce aux messages massifiants des mass-media qui détruisent les différences entre les générations, sont un événement récent. Il faut considérer les mass-media pour comprendre une telle transformation de notre paideia.

(4) L'irradiation des messages vers des horizons pratiquement illimités et sans adresse a été probablement toujours possible, et on peut considérer les danses magiques comme le prototype des media amphithéâtraux. Il y avait, dans le passé, des situations dans lesquelles les media amphithéâtraux jouaient des rôles importants, par exemple le cirque à Rome ou l'incinération des sorcières au Moyen-âge. Néanmoins il a fallu d'un développement technique pour que les media amphithéâtraux deviennent des mass-media au sens strict du terme, c'est à dire: des media massifiants. Quand même: on peut discerner toujours le climat magique, la qualité de sorcellerie et de cirque dans les media comme c'est la radio, la TV ou les dits grands événements sportifs. La culture des masses est une culture pré-historique.

L'émetteur dans les media amphithéâtraux est une mémoire posée n'importe où dans un espace vide, et elle irradie des messages à travers cet espace. Le récepteur dans les media amphithéâtraux est une mémoire qui se trouve dans un espace ouvert dans lequel les messages de nombreux émetteurs se superposent, et elle reçoit eux pour lesquels elle est syntonisée. Je

propos des mass media est la syntonisation des récepteurs avec les émetteurs et la synchronisation de tous les émetteurs pour obtenir une distribution universelle de toutes les informations. Le champ électromagnétique peut servir à la visualisation d'une telle structure: l'émetteur irradie des messages dans toutes les directions de ce champ illimité, et le récepteur syntonisé avec cette longueur d'ondes reçoit ces messages. Les émetteurs sont organisés de façon que leurs messages n'interfèrent pas les uns avec les autres grâce aux bandes de longueurs d'ondes.

Le champ électromagnétique n'est qu'un exemple. Le champ acoustique fonctionne pour le tambour tam-tam comme le champ magnétique pour la radio, le champ alphabétique pour la presse et le champ des images pour la publicité. Ce qui importe pour la compréhension de la fonction amphithéâtrale est l'élimination de toute possibilité de dialogue, et dans ce sens le concept de "champs" trompe. Les radio-amateurs peuvent dialoguer dans le champ magnétique, les tambours dans le champ acoustique, et la poste fonctionne dialogiquement dans le champ alphabétique. Le propos des médias amphithéâtraux est précisément de rendre des tels dialogues impossibles par la syntonisation de toutes les mémoires avec des émetteurs spécifiques. Elles deviennent ainsi des récepteurs capables de recevoir toutes les informations irradiées, mais incapables d'émettre et de communiquer les unes avec les autres. L'amphithéâtre est la structure de la communication parfaite entre émetteur et récepteur du discours, et de la totale absence de communication entre les récepteurs du discours. Aussi est-elle caractérisée par la totale irresponsabilité des récepteurs, c'est à dire: leur incapacité à répondre au discours par le même médium.

L'émetteur dans le médium amphithéâtral se cache derrière le message. Il n'est pas invisible comme dans le cas de la pyramide ou de l'arbre: il est oublié. Romulus, Dieu ou l'Etat sont invisibles dans les pyramides de Rome, de l'Eglise ou de la technocratie car le sommet est trop éloigné du récepteur, et l'origine des informations scientifiques, techniques et artistiques est invisible dans l'arbre de la science, de la technologie et de l'art, car on ne peut pas remonter les branches pour l'atteindre. Mais dans l'amphithéâtre on pourrait le voir: il est immédiatement derrière l'écran de la TV, derrière l'exemplaire du journal qu'on tient dans la main, derrière le disque qu'on écoute. Mais on l'oublie, il se cache. Quand on regarde la TV, on croit voir "le monde", quand on lit le journal, on croit lire "l'histoire", quand on écoute un disque, on croit écouter "la musique", quoiqu'on sache qu'on regarde, lit et écoute un émetteur, (dont le nom et l'adresse apparaît sur l'écran, le journal et le disque). La relation entre émetteur et récepteur dans l'amphithéâtre est l'opposé de cette relation dans le théâtre. Dans le théâtre ils se trouvent face à face, dans l'amphithéâtre ils s'ignorent l'un et l'autre.

C'est une relation dangereuse pour le receptr. Car grace à l'oubli de l'emetteur l'amphithéatre adquièrè pour lui le caractèrè d'une autonomie trans -humaine. C'est la puissance de "la presse", "la radio", "la TV", com me si les emetteurs n'étaient pas des hommes. Il ne s'agit pas d'une mythi sation comme dans les pyramides et les arbres: il s'agit d'une autonomisati on automatique. Donc d'une magification. L'oubli de l'emetteur ne rend pas mythiques les mass media, il les rend encore plus archaïques, c'est à dire: magiques. Il faut les de-magifier, non de-mythifier.

Bien sûr: on n'oubli pas l'emetteur: on écrit des lettres à la redac tion des journaux, on "répond" aux enquettes de la radio, et on telephone à l'emission de la TV. Mais des telles apparentes réponses, ("médiates", car elles ~~se~~ passent par des media différents), accentuent encore le caractèrè magique des mass media: il ne s'agit pas d'un dialogue. La "redaction du journal" n'est pas mon égal: j'écris des lettres et elle écrit le journal. Et même quand elle me repond par lettre, ("regrettant de ne pas pouvoir pub lier etc"), elle n'est pas entièrement humaine: elle est automatique. Cet automatisme magique se preserve même si je participe activement de l'emmis sion: se j'écris des articles pour les journeaux ou parle à la TV. Je ren contre, bien sûr, des "collegues", des rédacteurs et des operateurs TV, mais l'emetteur, lui, recul magiquement derrièrè le message. Donc: les mass me dia nous "primitivisent", (au sens pejoratif du terme), non tellement par leurs messages, mais par leurs automatisme magique.

Le propos des mass media est syntoniser tous les recepteurs aux mes sages irradiés. Il est évident que cela resulte en comportement programmé, et que ce comportement interesse à quelqu'un. Sinon, on ne dépenserait pas les sommes énormes exigées pour le fonctionnement des mass media. Donc: les vrais emetteurs sont ceux dont l'interêt est ce comportement programmé. Comm la structure des mass media ne depend pas du système politique dans lequel ils fonctionnent, (elle est la même en Amérique, en Union Soviétique, au Br sil et en Chine), l'interêt de l'emmeteur ne peut pas être "économique" au sens marxiste du terme. L'analyse marxiste ne suffit pas dans le cas. En effet: les mass media nient cette analyse. Ils établissent une situation où il y a, d'un coté, la masse de recepteurs dépolitisés, et de l'autre les programmeurs de l'emission, (les "consommateurs" et les "technocrates"). Ce n'est plus une division de "travail", et il ne s'agit plus de "classes" au sens marxiste. La de-magification des mass media, probablement la tache la plus importante pour toute thèorie de la communication à présent, exige des categories nouvelles, car le phénomène est nouveau.

La conférence suivantesera dédiée à la discussion de la TV du point de vue du recepteur. Elle representera un exemple des difficultés posées par l'analyse des mass media dont la solution dépasse, bien sûr, la compé tance de ce cours.

Media III. (TV comme exemple)

Du point de vue du receveur la TV est un meuble qui se trouve, parmi d'autres meubles, dans les appartements, les chambres d'hôtel, les salles d'attente, les cafés. Il ne s'agit donc pas d'un meuble spécialisé comme c'est le cas du lit ou du poêle, mais d'un meuble cosmopolite comme c'est le cas de la chaise. Il y a, néanmoins, quelques différences entre TV et chaise, lesquelles peuvent éclaircir la spécificité de la TV. Par exemple: il y a une tendance dans les chaises de former des ensembles bi-univoques avec l'ensemble des personnes dans la pièce: une chaise par personne. Mais la TV tend à agrouper toutes les personnes de la pièce autour d'elle et transformer ainsi les personnes en masse par rapport à la TV. Ou: la chaise a des fonctions moins définies que la TV. On peut s'y assoir, mais aussi déposer des objets, jouer aux cartes ou dépendre des vêtements. Son impératif "assied-toi!" est donc moins catégorique que l'impératif de la TV "regarde moi!" Ou: la chaise est un meuble traditionnel, est la TV ne l'est pas, ce qu'on peut constater en regardant les deux meubles. Par exemple: la chaise a quatre pieds au lieu de trois, (plus fonctionnels), car elle est zoomorphe, tandis que la TV n'a pas encore décidé si elle est un appareil scientifique, ou un objet d'utilité ou un objet d'ornement, et son design reflète cette indécision. En somme: la TV est un meuble omniprésent, massifiant, impératif, et non encore bien compris.

Il s'agit d'une boîte, dont deux côtés seulement sont intéressants. L'un est muni de boutons et touches qui évoquent l'impression du contrôle, comme c'est le cas du pilote par rapport à l'avion ou du président des États Unis par rapport à la guerre atomique. L'autre est une surface en verre qui semble un croisement entre un aquarium et une lentille de lunette. La boîte est liée au mur par un cordon en caoutchouc, ce qui évoque une fausse impression. On est mené à croire qu'il s'agit, dans la boîte, d'une pointe de ce filet incroyablement vaste et rarifié qui est le raisseau électrique, comme c'est le cas des lampes de table et des fers à repasser. En réalité, on le sait, la boîte utilise l'électricité seulement pour déclencher les fonctions du champ électro-magnétique dans lequel elle est plongée, et lequel est beaucoup plus vaste encore, mais beaucoup moins imaginable que le raisseau électrique. Malgré le fait que ce champ est à présent rendu visible grâce aux milliers d'antennes TV sur les toits des villes, des villages et des bidonvilles. Il s'agit, on le sait, dans la TV d'une boîte électronique, et non électrique. C'est à dire: d'une boîte "noire" au sens cybernétique.

La boîte est "noire", parcequ'on sait, à peu près, ce que va entrer si on presse un tel bouton, parcequ'on voit ce qui sort quand on regarde le verre, mais parcequ'on ignore ce qui se passe entre l'entrée et la sortie. On ignore les événements entre l'"input" et l'"output", et on peut parfaitement les ignorer en s'utilisant de la boîte. Quand elle ne fonctionne pas,

on appelle un spécialiste. Ce spécialiste met la main dans la boîte noire, tire et remplace des pièces, et elle se met à fonctionner, avec un peu de bonne chance. Mais le spécialiste ne sait non plus ce que se passe dans la boîte, et l'ingénieur qui a projeté la boîte le sait peu mieux, et ni même les inventeurs de la TV le savent. La boîte TV est comme la vache: on sait ce qui entre, (du foin), on sait ce qui sort, (du lait), mais personne, ni même les zoologues, savent exactement ce qui se passe entre foin et lait. Mais cela n'empêche personne à traire. C'est pourquoi la vache, (et la TV) sont magico-mythiques des "boîtes noires".

On peut dire qu'on joue avec la TV. Dans les jeux, il y a deux types de complexité: la structurelle et la fonctionnelle. Un jeu est structurellement complexe, quand ses éléments obéissent à des règles complexes. Un jeu est fonctionnellement complexe, quand il offre des combinaisons complexes au joueur. Un exemple d'un jeu structurellement simple et fonctionnellement complexe est l'échec: les règles qui ordonnent ses pièces sont simples, et les combinaisons possibles sont très nombreuses. La langue française est un autre exemple de ce type de jeu: ses règles sont relativement simples par rapport aux possibilités incroyablement complexes qu'elle offre. Par contre la digestion est l'exemple du jeu structurellement complexe et fonctionnellement simple: les règles qui ordonnent les éléments de ce jeu sont d'une complexité inimaginable, mais il en sort toujours la même chose. La TV est un jeu du même type: sa structure est d'une complexité qui dépasse la compréhension du joueur, mais en France, par exemple, il n'en sort que trois programmes relativement très simples.

On joue de la façon suivante: On commence par presser des boutons et des touches. Il y a un bouton qui fait qu'un des trois programmes se montre dans le verre. Il y a un bouton qui contrôle la luminosité du verre, et un autre qui contrôle le volume acoustique. Il en peut avoir d'autres boutons. Donc: le jeu commence par un choix. Il se peut que les personnes qui participent au jeu discutent le choix, qu'elles dialoguent. On a donc l'impression, (entièrement fausse), de la liberté. Cette impression est prétendue par la boîte, (c'est le propos des boutons), mais elle est fausse. Car il ne s'agit pas d'un vrai choix, mais d'une élection.

Ladifférence entre choix et élection peut être observée au restaurant. On choisit à la carte, car on produit, (synthétise), son propre menu avec les éléments disponibles. Mais on élit un des menus programmés par le restaurant. Quand on choisit à la carte, le dialogue entre les futurs diners est productif: il produit le programme du dîner. Quand on élit un des menus, il ne s'agit pas d'un dialogue productif, mais éliminatif: un parmi les programmes imposés sera réalisé, et les autres seront supprimés. C'est la tragédie des démocraties parlementaires: les élections partisans, c'est à dire des programmes imposés, éliminent tout dialogue politique au sens

exacte de ce terme. Et c'est le cas de la TV; c'est un jeu qui commence par l'élection d'un des programmes imposés et préalablement irradiés dans la TV et dans la presse.

Bien sûr: c'est un faux choix. Mais il est préférable au manque de choix. Pour saisir le problème, on peut comparer entre diverses situations. En France il y a trois programmes, dont les informations sont différentes, mais dont le message est à peu près le même. Aux États Unis il y a des dizaines des programmes, dont la qualité est très mauvaise et qui sont dominés par la publicité. Au Brésil il y a des programmes locaux très nombreux, (7 dans la seule ville de São Paulo), mais ils sont tous au service du gouvernement, et interrompus constamment par la publicité. Dans les pays socialiste le nombre des programmes n'a aucun intérêt; ils sont tous dirigés par le gouvernement. Mais il y a des coins privilégiés dans le monde, par exemple dans les Dolomites italiennes. On y peut recevoir des programmes italiens, yougoslaves, suisses, autrichiens et allemands. Des telles situations sont le produit d'une coïncidence non prétendue par les émetteurs. Mais elles sont la preuve que le faux choix peut devenir presque vrai, que la quantité peut sauter en qualité, que la liberté est un concept relatif, et qu'il ne faut pas mépriser les élections.

Quand un programme est élu par la pression de boutons, le verre s'illumine, des voix sortent de la boîte, et les joueurs regardent et écoutent. Apparemment, donc, la salle se transforme en salle de cinéma, la boîte se transforme en grand-mère qui raconte, et le jeu acquiert la structure du théâtre. Mais c'est une fausse impression. En réalité les personnes dans la salle ne forment pas un demi-cercle autour de la boîte, mais un petit secteur d'un cercle colossal autour d'un émetteur dont la boîte n'est qu'un relais dans la salle. L'essentiel du jeu est le fait qu'on oublie la structure amphithéâtrale dont on participe. Le but du jeu est faire comme si la boîte était une fenêtre ouverte au monde, quoiqu'on sache qu'il s'agit d'une fenêtre ouverte à l'émetteur. Les images et les sons qui émanent de la boîte sont codifiés pour symboliser des scènes du monde, la signification des messages qu'on reçoit est le monde. Donc: la boîte représente le monde dans la salle. Mais on sait, pendant la réception du programme, que ce code a été élaboré par l'émetteur pour tromper le récepteur, et qu'il s'agit, en effet, d'images et de sons qui signifient ce que l'émetteur désire, donc que la boîte représente l'émetteur dans la salle. On le sait, et on l'oublie. Cette ambivalence épistémologique et ontologique par rapport aux messages reçus est rendue possible partiellement par le caractère "boîte noire" de la TV, mais aussi par la programmation elle-même. Un programme récemment irradié peut servir d'exemple pour cette aliénation prétendue par l'émission:

Il s'agit d'un programme dont le thème est le procès London à Prague en 1952. On montre un film tourné par Costa-Gavras, dans lequel M. London est représenté par M. Montand. Un speaker sur l'écran dit que le film

a été tourné à la base d'un livre de M. London, et sousson control. Le speaker, en le disant, est entouré par diverses personnes qu'il présente aux telespectateurs, et dont une est, selon le speaker, M. London lui-même. Après la projection du film, auquel assiste, selon le speaker, deux millions de personnes dans des diverses salles à manger, à coucher et à faire autre chose, et M. London lui-même, (on ne dit pas si M. Costa-Gavras et M. Montand assistent, eux aussi,) un "dialogue" s'établi au sujet du film, auquel participent les personnes autour du speaker, et auquel un invite les telespectateurs à assister par telephone. Effectivement, une voix transmet, periodiquement, des "résumés" des questions posées, selon ce qu'on dit sur l'écran, par certains telespectateurs.

Il y a, dans le programme, les niveaux de réalité suivants: (a) la réalité de la reception dans la salle, y compris l'image sur l'écran, (b) la réalité dans la salle d'émission, avec le speaker et les personnes autour de lui, y compris M. London, (c) la réalité des telespectateurs dans d'autres salles de reception, et qui sont reçus avec la réalité de la salle d'émission, (d) la réalité du procès London à Prague, dont le programme parle, (e) la réalité du livre de M. London et laquelle represente le procès, (f) la réalité du film et laquelle represente le livre, (g) la réalité de M. London sur l'écran, qui represente à la foi la réalité de M. London au procès, de M. London comme auteur d'un livre, et de M. London comme représenté par M. Montand dans le film. Et il y a probablement d'autres niveaux de réalités encore. Ce qui importe est l'impossibilité d'une distinction entre ces diverses réalités, l'impossibilité de toute ontologie. Pour le recepteur, existentiellement, il n'y a qu'une seule réalité: celle de l'écran. Tout le reste est de la metaphysique. Donc: l'écran ne represente pas des differentes réalités, il est la seule réalité.

Cela parait être une exageration. Il y a des critères, (pourrait-on dire), qui permettent une ontologie. Par exemple: la qualité de l'image du film et différente de la qualité de l'image de la table du dialogue, et dans le film lui-même on peut distinguer des images "documentaires" de l'occupation russe de Prague. C'est vrai: on constate une multiplicité de niveaux du réel. Mais c'est précisément le problème: on le constate, mais cela reste sans effet. L'aliénation ne consiste pas dans l'incapacité de toute distinction entre les divers degrés de fictivité, mais dans l'incapacité d'une distinction effective entre la fiction et le réel. Fiction et réalité deviennent des synonymes: il est sans aucun intérêt qui est le "vrai" M. London, et ce qui c'est "vraiment" passé à Prague. La question même a perdu toute signification. C'est cela l'aliénation.

Après cet exemple on peut commencer à comprendre en quoi consiste le jeu de la TV: sortir du contexte quotidien, dans lequel on est constamment sollicité à faire des distinctions ontologiques, et plonger dans un contexte dans lequel toute fiction devient réelle, et toute réalité devient fic-

tive. Le code techno-imaginaire n'est donc ni un code dont les symboles signifient une telle ou telle réalité, ni un code dont les symboles signifient d'autres symboles, mais un code dont les symboles signifient la confusion délibérée entre fiction et réalité. Le propos de la TV, comme de tout médium amphithéâtral, est la distribution de messages qui confondent la fiction avec le réel, pour empêcher toute action sur le réel.

Ayant saisi la fonction du code techno-imaginaire dans la TV, on peut analyser les divers programmes qui nous sont "proposés", (c'est à dire: imposés): dans le menu qu'on élit par la pression des boutons il y a (a) des informations, des téléjournaux etc. (b) des programmes artistiques en direct, des danses, des shows, des représentations théâtrales, (c) des conférences, des programmes éducatifs, des tables rondes, en direct ou enregistrés en bande vidéo, (d) l'apprentissage des films, (e) la publicité, laquelle peut elle-même prendre la forme d'un des programmes énumérés, et (f) les émissions pendant lesquelles les programmes eux-mêmes sont annoncés et commentés. Il s'agit donc apparemment d'un menu qui consiste de divers niveaux ontologiques dont les dites "informations" sont le plus réel, et dont la publicité est la moins "objective".

Etant donné le caractère du code techno-imaginaire nous savons que cette distinction dans le menu du programme est, elle-même, une confusion ontologique, est qu'elle l'est délibérément. Par exemple: les informations ne sont pas nécessairement plus proches du réel qu'un film, car elles sont, en partie, elles-mêmes des films. Ou: la publicité n'est pas nécessairement plus intéressée et moins objective que le reste du programme, car le reste du programme est, lui aussi, une sorte de publicité. C'est à dire: le propos de la diversité du programme ne peut pas être celui de proportionner aux récepteurs des différentes types d'information: par exemple des informations scientifiques, artistiques ou politiques. Il doit s'agir d'un propos différent.

Nous pouvons distinguer, parmi les messages qui émanent de l'écran, trois types selon l'analyse syntactique: des informations indicatives, (par exemple dans les dites "informations" et dans les conférences), des informations optatives, (par exemple dans les shows et les concerts), et des informations impératives, (par exemple dans les discours politiques et dans la publicité). Le propos des programmes est de faire en sorte que toutes les informations indicatives et optatives fonctionnent en fonction des informations impératives, et ce propos est atteint grâce à la confusion entre les niveaux ontologiques. En autres mots: le propos de tout programme est programmer les récepteurs pour un comportement spécifique dont le modèle est une série d'informations impératives soutenues par des informations indicatives et optatives ad hoc irradiées.

Une critique communicologique des programmes en TV ne doit donc pas

analyser le niveau artistique, l'engagement politique, ou le niveau scientifique du programme. Si elle le fait, elle devient, elle-même, victime de la confusion prétendue par la TV. Le programme au sujet du procès London n'est ni un film bon ou mauvais, ni une propagande communiste ou anti-communiste, ni une documentation plus ou moins historique des événements à Prague. Tout se la ne sont que des prétextes. Le programme est un discours dont le propos est programmer les récepteurs pour un comportement dans lequel toute distinction entre bon et mauvais, entre communiste et anti-communiste, entre vrai et faux devient sans intérêt. Toute critique communicologique doit analyser jusqu'à quel point le programme a réussi dans ce propos.

On doit donc admettre, (chose difficile), que pour le fonctionnement de la TV, (comme, d'ailleurs, pour tout mass medium), le critère épistémologique, esthétique et politique est subordonné au critère de la massification par modèle de comportement. Un programme est "bon" à la mesure où il programme les récepteurs. La qualité de l'image, la rapidité de la projection, le type de symbole, la nivelation intellectuelle, esthétique et morale, l'universalité du code, voilà des critères que la théorie de la communication doit appliquer aux programmes.

C'est à dire: le communicologue doit participer de la réception du discours qui émane de la boîte, muni des instruments que la théorie lui offre. Il y a là des problèmes méthodologiques dont on parlera au long de ce cours. Mais il est clair, si on considère l'exemple de la boîte TV, et si on le généralise pour tous les mass media, que l'effort doit être entrepris avec urgence. Car sans doute: la qualité magique de la boîte noire, l'effet massifiant de la structure amphithéatrale, la fonction aliénante du code techno-imaginaire, et la perfection de la programmation impérative finiront, dans un futur dangereusement proche, par tuer toute capacité analytique et critique, y compris celle de la théorie de la communication.

Media IV. (Dialogues)

Le dialogue est ce processus par lequel des informations emmagasinées dans des diverses mémoires sont synthétisées pour devenir une information nouvelle. Quels sont les media qui servent à ce processus? La question peut être formulée par deux manières: (a) Quels média servent effectivement aux dialogues, et (b) lesquels peuvent être employés dialogiquement? La formulation (b) provoque une réponse surprenante: les media techniques ont été conçus, originellement, comme moyens dialogiques, et la radio et la TV en sont des exemples. L'usage discursif du radio était inconcevable au temps de son invention, et on croyait avoir construit un téléphone sans fils. Et quant à la TV, les inventeurs pensaient avoir possibilité le dialogue audiovisuel illimité. La transformation des media techniques en mass media discursifs n'est donc pas une conséquence de leurs propriétés techniques, mais des décisions de leurs propriétaires. C'est pourquoi la formulation (a) de la question permet une réponse assez claire: nos dialogues se passent, à présent, presque exclusivement par des moyens pré-techniques, comme ce sont les cafés, les clubs, les salles de réunion, et l'utilisation dialogique des moyens techniques, comme c'est le cas des walkie-talkies, des vidéos ou des magnétophones est l'exception. Ceux qui contrôlent les moyens de communication n'ont pas l'intérêt de franchir la révolution communicationnelle aux dialogues.

Le propos de cet exposé n'est pas l'analyse de ce fait. Des considérations futures seront réservées à la discussion de la situation dans laquelle nous dialoguons archaïquement comme au temps de Rome, (sauf dans le système téléphonique et dans la Poste), tandis que nos discours se servent des méthodes les plus avancées de la technique. Il faut réserver du temps à une telle discussion, car il est clair que tout espoir d'éviter le totalitarisme massifiant par programmation discursive réside dans une ouverture des media techniques aux dialogues. Mais avant de pouvoir faire une telle analyse, il faut saisir l'essentiel du dialogue, ce qui est le propos aujourd'hui.

Nous dialoguons toujours à peu près comme les Anciens, dont le médium dialogique le plus important était la place du marché. Mais cette affirmation est une négation de soi-même: la place du marché ne nous est plus accessible. Pour deux raisons: la révolution industrielle a fait éclater les villages et les petites villes dont la place du marché était le centre. La concentration dans les métropoles et la dissémination dans les banlieues ne sont pas des structures qui permettent le dialogue sur le marché. Et la révolution communicationnelle a fait envahir les succédanés du marché, (les foyers, les maisons de culture, les salles de fêtes, etc.), par des media discursifs qui coupent le dialogue. Les haut-parleur

les juke-boxes, les écrans de cinéma et de TV omniprésents détournent le propos dialogique de tels institutions. Car une des fonctions les plus importantes des mass-media est d'être, tout comme les drogues, "habit-forming": on ne peut plus se passer d'eux. On ne peut plus supporter le silence de la solitude: il y a toujours le transistor. Et quand on prétend de vouloir dialoguer, (comme aux cafés, aux fêtes ou aux campings), on y va en réalité pour recevoir des discours, (lire des journaux ou écouter la radio). C'est pourquoi nous ne dialoguons pas tout à fait comme les Anciens: nos dialogues se passent contre un bruit de fond des discours.

Nous disposons, à présent, de deux structures dialogiques: du cercle et du réseau. Dans le cercle les participants au dialogue se trouvent réunis autour d'un centre vide, dans lequel l'information nouvelle à être produite sera posée. Des exemples sont la place du marché, la table ronde, le parlement et le laboratoire. Le centre vide, l'aspect caractéristique de cette structure, est conçu, selon le cas, comme consensus, comme raison d'Etat comme hypothèse opératoire, etc. Dans le réseau tout participant au dialogue en forme un centre, et la synthèse de la nouvelle information se fait par diffusion dans le domaine du réseau entier. Des exemples sont la Poste le téléphone, la vidéo, les systèmes d'ordinateurs. Les réseaux sont des media techniquement évolués, les cercles des media traditionnels. La différence structurelle décisive est le fait que les réseaux sont des structures plus ouvertes que les cercles. Il est évident que le dialogue en cercle ne peut plus jouer le rôle dominant qu'il avait dans le passé: les media discursifs l'absorbent à présent pour s'en emparer ou pour l'anéantir. L'espoir d'une opposition effective aux media discursifs est dans une élaboration disciplinée des réseaux dialogiques. C'est cela le défi: les réseaux sont là, et tout amphithéâtre est un réseau virtuel.

Il est vrai que le dialogue en cercle ne fonctionne pas de la même façon du dialogue en réseau. Si le futur réussira à éviter la domination totalitaire du discours, et si le dialogue se re-instaurera, ça sera sûrement le dialogue en réseau. Cela imposera une reformulation de toutes nos catégories traditionnelles du dialogue. Par exemple: la catégorie "politique", qui est une catégorie dialogique, ne sera plus la traditionnelle, c'est à dire: si le futur évitera la dépolitisation totalitaire, la politisation future ne sera pas, sûrement, la nôtre, mais elle aura une structure non encore imaginable. Néanmoins il y a, dans la structure du cercle comme dans la structure du réseau, l'essentiel du dialogue: l'élaboration des informations nouvelles. Et comme le cercle est la structure que nous connaissons beaucoup mieux que le réseau, il peut servir ici comme modèle pour l'analyse du dialogue tout court. Et comme la place du marché est le cercle dialogique par excellence, on a choisit le marché comme modèle.

Le marché grec, l'agora, qui est le centre du village, de la polis, est à la fois le lieu et un des thèmes de la réflexion philosophique socratique. Il est donc une des racines de notre pensée. Il s'agit d'un endroit qui sert à l'échange. Les habitants du village y échangent des objets, et des gens de dehors y arrivent pour échanger des objets avec les habitants du village. Il s'agit donc d'un cercle relativement ouvert. Des objets arrivent par voiture, par bateau, et sortent vers des horizons non définis. Néanmoins: la place du marché, cet "espace politique", cette "république" au sens exacte du terme, n'est pas un espace ouvert ~~comme~~ comme c'est, par exemple, un port. (Quoique le port grec soit, lui aussi, un cercle, comme on peut le voir à Marseille). Car le droit de participer activement à l'échange est limité. Par exemple: les femmes, les esclaves et les barbares n'ont pas ce droit. Les Anciens sont convaincus, et Platon le formule de la façon la plus claire, que la limitation de l'espace public est une nécessité, et que, sans une telle limitation, il n'y aura pas de dialogue. Si les esclaves pouvaient participer de l'échange, cela ne serait pas une "libération des esclaves", mais la transformation de la société entière en masse d'esclaves. Une telle conviction est en désaccord avec les conceptions politiques modernes, et c'est pourquoi elle nous choque. Mais elle ressort nécessairement de la conception du dialogue maintenue par les Grecs. Et il faut admettre le suivant: la vision d'une masse d'esclaves par pénétration illimitée de l'espace public est une vision prophétique:

Le marché est entouré par des maisons privées, (oikai), dans lesquelles domine l'ordre privé, (oikonomia). C'est à dire: l'ordre de la répétition éternelle. Les femmes et les esclaves font des choses pour les consommer et consomment des choses pour pouvoir les refaire. C'est l'ordre du travail et du repos, du jour et de la nuit, de la semence et de la récolte, de la naissance et de la mort. L'ordre de l'absurde. Mais il y a un sens dans cet ordre: il permet au maître de la maison de pouvoir consommer sans travailler. Grâce à l'ordre économique le maître de la maison est libre de faire des choses immédiatement inutiles, et de quitter la maison pour échanger ces choses sur le marché. C'est dans ce sens que pour les Anciens l'économie est la base de la politique, et l'esclavage est la base de la liberté. Parcequ'il y a des femmes et des esclaves, l'espace politique de la place du marché, c'est à dire la liberté, est devenu accessible au maître de la maison.

La vie du maître obéit à un rythme différent de celui de l'esclave. L'esclave obéit au rythme de l'animal, (zoón oikonomikón), car il dort pour travailler et travail pour dormir, mange pour digérer et digère pour manger, et naît pour mourir et renaît dans ses enfants. Mais le maître obéit au rythme de la manufacture, (techné), qui a la forme d'une flèche

(biós), car il n'y a pas de répétition, mais de vols vers un but. La vie du maître est un "biós politikós". Elle consiste de phases linéaires qui commencent par le choix d'un matériau pour une forme spécifique, (par exemple: de l'argile pour un vase), et finissent par la perfection de l'oeuvre. Après cette perfection, le maître a le loisir, (scholé), pour contempler le vase et y reconnaître la forme idéale, (theoria). Une telle contemplation théorique est le but de la vie politique, et les phases productives de la vie sont donc seulement une méthode pour atteindre le loisir. Contrairement à notre morale de production ces phases sont conçues négativement comme manque de loisir, (ascholiá).

Pendant son loisir le maître peut quitter l'espace privé de sa maison, (son "idiotía"), et pénétrer l'espace public du marché, c'est à dire il peut devenir citoyen. Sur le marché il rencontrera d'autres citoyens qui se promènent aussi oisivement comme lui-même. C'est pourquoi la politique, le loisir et l'école sont presque des synonymes, (scholai). Ils sont le contraire du repos, qui est privé, idiotique, car ils sont inutiles. Chaque citoyen peut, s'il le veut, apporter l'oeuvre qu'il vient de finir, pour le monter aux autres, (le publier). Le propos de la publication, c'est à dire de l'exposition de l'oeuvre à partir de l'espace privé dans l'espace public, est la comparaison de l'oeuvre avec d'autres oeuvres. Cette comparaison est un échange. Pendant l'échange on constate combien l'oeuvre vaut par rapport aux autres oeuvres. Cette constatation de la valeur de l'oeuvre, de sa "norma", équivaut à la découverte de la forme derrière l'oeuvre, et ~~à~~ la comparaison entre l'oeuvre parfaite et sa forme. La philosophie grecque n'est pas d'accord quant à la réalité des normes ainsi découvertes, si elles sont des "mères éternelles" comme chez Socrates, ou des résultats de l'échange, comme chez les sophistes. Mais en tout cas: la normalisation par échange, (ce que les Romains appelaient plus tard la "legislatio"), fournit les directives pour tout jugement de valeurs, donc pour piloter les affaires, (kybernein). C'est la découverte des lois.

L'aspect décisif d'un tel processus dialogique n'est cependant pas son climat de loisir théorique, ni la publication du privé, ni la normalisation grâce à laquelle on découvre des valeurs pour pouvoir gouverner. Encore plus important est le dévoilement de la vérité, (aletheia). Cette fonction épistémologique du dialogue est toujours reconnaissable pour nous, malgré notre incapacité d'accepter, comme le font les Grecs, que les idées sont des données éternelles cachés derrière les apparences, et découvrables par le dialogue normalisateur. Car pour nous, comme pour les Anciens, normaliser n'est pas, nécessairement, trouver le dénominateur commun plus petit de tous les participants du dialogue. Normaliser peut être aussi trouver une information nouvelle dans laquelle sont synthétisées, par saut et sur un niveau plus élevé, les informations partielles échangées pendant le dia-

logue. Donc, pour nous comme pour les Anciens, la normalisation peut aboutir à la découverte d'une vérité nouvelle. En effet, ce caractère dialectique du dialogue est la justification de la vie politique: par l'échange des opinions, (doxai), nous nous approchons toujours de la vérité. La politique est donc, au fond, la méthode dialogique pour surmonter, par étapes, toutes les opinions et pour atteindre la sagesse, (sophia). C'est la raison pourquoi Platon exigeait que, dans la polis utopique, les philosophes soient rois.

Ce qu'on échange sur le marché sont des formes plus ou moins réalisées dans un matériau qui n'est pas nécessairement "matériel", c'est à dire: des oeuvres, matérielles ou non. Ces formes sont, dans la terminologie communicologique, des "codes". "Normaliser" c'est, dans la terminologie communicologique, traduire d'un code à un autre, (échanger des vases pour des souliers, des idées d'une cosmovision pour les idées d'une cosmovision différente). Et dans la terminologie grecque les formes plus ou moins réalisées, c'est à dire: les formes qui informent et ordonnent les objets à être échangés, sont des "logoi". "Logos" est souvent traduit par "mot" ou "parole", mais c'est au sens de "parole comme élément d'un code, d'un langage" que le terme "logos" doit être compris. C'est pourquoi il s'agit dans l'échange sur le marché d'un "dia-logos", dont le but est découvrir la vérité par la méthode logique. Et je pense que c'est cela l'essence du dialogue.

Si on considère le marché grec comme modèle de nos media dialogiques on ne le reconnaîtra pas facilement dans les dialogues de la masse réceptive, (dans les campings, les réunions dites politiques et sociales etc.). Car il y manque le climat du loisir théorique, la publication des oeuvres préalablement élaborées, et surtout la recherche de la vérité. Mais on reconnaîtra le modèle dans les dialogues de la dite "élite", (dans les laboratoires scientifiques, les dialogues entre artistes, les réunions des administrations d'entreprises etc.). On pourrait donc croire que nous nous trouvons toujours dans la situation ancienne: une masse d'esclaves qui vit dans le rythme de l'économie, (la société de consommation), et une élite de maîtres, (artistes, techniciens, théoriciens), qui vit politiquement dans le dialogue. Le seul résultat de la révolution communicologique serait, selon une telle vision, la perfection de méthodes pour mieux irradier les informations élaborées dialogiquement au niveau de l'élite, et donc une manipulation plus parfaite de la masse des esclaves par l'élite des maîtres. En somme: on dirait, selon une telle vision, que la révolution communicologique a transformé les discours, mais qu'elle a laissé les dialogues plus ou moins inchangés.

Une telle vision serait une erreur. Les dialogues de l'élite actuelle sont aussi éloignés du modèle grec que ne le sont les dialogues de la masse actuelle. Les deux sont constamment irrigués par des discours

omniprésents. Il n'y a pas de vrais dialogues dans la masse pour une raison nouvelle, laquelle est une conséquence de la révolution communicologique: tout participant de la masse receptrice dispose de la même information que tout autre, et où il y a identité d'information, tout échange dialogique devient bavardage. Et il n'y a pas de vrais dialogues dans l'élite, malgré les apparences, car l'élite ne dispose plus d'une place du marché, d'un vrai espace public, politique. Les dialogues se passent dans des coins dispersés, souvent plus ou moins secrets et inaccessibles, et ils sont codifiés dans des codes de plus en plus hermétiques. La révolution communicologique a eu pour conséquence la spécialisation des dialogues élitaires ce que veut dire leur dépolitisation. Et les dialogues non-politiques ne sont pas des vrais dialogues au sens grec du terme.

Notre situation est donc la suivante: au niveau de l'élite la révolution communicologique a transformé le dialogue en multitude de circuits fermés spécialisés et difficilement communicables les uns avec les autres, et au niveau de la masse elle a transformé le dialogue en bavardage. Le résultat est surprenant: comme tout participant d'un dialogue spécialisé peut élaborer des informations nouvelles seulement dans le domaine de sa spécialisation, il est réduit, dans tous les autres domaines, au rôle d'un récepteur des messages discursifs. Il n'est donc pas un "homme politique" au sens grec, mais un esclave: il participe de la vie économique, de la société de la consommation, sauf quand il s'agit de sa spécialisation. Et cette spécialisation est, elle-même, une fonction de la vie économique. Donc: du point de vue grec, notre société est une masse d'esclaves dans laquelle il n'y a pas d'espace public, de dialogue. Il n'y a pas de loisir au sens de contemplation, il n'y a pas de valeurs, il n'y a pas de recherche de la sagesse. Tout participant de notre société est programmé dans sa vie idiote par une "doxa" quelconque, et les programmeurs des diverses orthodoxies et hétérodoxies sont des spécialistes et d'autres idiots pareils.

Mais le point de vue grec n'est pas le seul possible par rapport à notre situation. Non seulement pour une raison évidente: les Grecs ignoraient la structure de réseau pour le dialogue, (ils n'avaient pas de téléphone, et le courrier fonctionnait mal dans l'antiquité, malgré les épistoles de St. Paul). Mais aussi parce que les Grecs ignoraient, curieusement, un aspect décisif du dialogue: la reconnaissance d'autrui, le "tu". C'est un aspect qui était le thème central de la réflexion juive, de la Bible. Et il sera le thème de la conférence suivante.

Media V. (Dialogues II)

Le dialogue en cercle a été analysé par la tradition occidentale d'une manière profonde dès la philosophie socratique. Le dialogue en réseau n'a pas été un des thèmes de notre tradition, car il a joué un rôle mineur avant la construction des réseaux télégraphiques et téléphoniques et avant le fonctionnement effectif de la poste. Par contre, il y a une analyse du dialogue, plus ou moins explicite, dans la tradition judéo-chrétienne, et la quelle jette une lumière surprenante sur les problèmes existentiels du dialogue en réseau. Comme la dernière conférence a suggéré que le dialogue en réseau représente un espoir pour éviter le totalitarisme massifiant, la conférence d'aujourd'hui reprendra la tradition juive pour ouvrir une avenue à la compréhension du dialogue en réseau.

Il y a une ontologie très spécifique qui soutient le judaïsme, et laquelle explique le concept d'un "peuple élu", telment est elle unique. Cette ontologie n'est pas liée au monothéisme: le monothéisme n'a rien de spécifiquement juif. Il est commun chez les dits "primitifs" et il ne distingue pas vraiment les Juifs des autres idéologies classiques. Par exemples: la stoa et le neo-platonisme, les concurrents du paleochristianisme, étaient au fond monothéistes, et il y a des éléments nettement polythéistes dans le judaïsme et encore plus dans le christianisme. La spécificité de l'ontologie juive n'est donc pas dans sa foi en "un seul Dieu", mais elle est dans la manière dont le judaïsme croit en ce Dieu. Dieu n'est pas l'objet de la foi juive, (on ne croit pas qu'il y a Dieu comme on croit qu'il y a des électrons ou des êtres vivants sur des planètes inconnus), mais Dieu est le support de la confiance juive, (on croit en Dieu comme on croit que l'ami ne mente pas et l'épouse ne trompe pas). La base de l'ontologie juive n'est pas: "il y a un Dieu", mais "Dieu est mon écu".

La différence radicale entre une telle ontologie et l'ontologie grecque, (par exemple), peut être réduite à la différence entre la deuxième et la troisième personne grammaticale, entre "tu" et "il". Pour l'ontologie grecque, (et pour toutes les ontologies classiques sauf la juive), la réalité est l'objet, le "problème", de la vie. Elle est le monde, ou elle se cache derrière le monde, ou elle est inaccessible, ou elle est niée. L'homme assume son identité, il devient un "je", par rapport à cette réalité. Une dialectique s'établit entre l'homme et la réalité, (le monde) dont une des thèses est le "je" de l'homme, et l'autre est le "il" du monde. Cela impose à toute ontologie classique, sauf à la juive, un caractère métaphysique. Des idéologies comme c'est le réalisme ou l'idéalisme en sont des exemples. Pour l'ontologie juive, par contre, la réalité est un appel Divin. L'homme assume son identité, il devient un "je", quand Dieu l'adresse, l'appelle par "tu". L'existence humaine est fondée sur la parole que

Dieu lui adresse. L'homme est un "je" pour lui-même, parcequ'il est un "tu" pour Dieu. Ainsi s'établit une relation dialogique entre Dieu et l'homme, laquelle est la réalité. Car Dieu, Lui aussi, existe seulement (au sens d'être un "je"), quand l'homme lui adresse la parole, l'appelle par "tu". C'est pourquoi Angelus Silesius peut dire: "Je sais que sans moi Dieu ne peut vivre ni un instant. Car si je cesse d'exister, Lui doit rendre son esprit par nécessité". Et c'est aussi pourquoi Buber peut dire: "Si on me demande: y a-t-il un Dieu?, je répond: non. Si on me demande: crois-tu en Dieu?, je répond: oui".

La spécificité de l'ontologie juive par rapport à toutes les ontologies classiques est donc le fait que pour elle l'Être n'est pas un "objet", (tò on), mais une relation intersubjective. Il ne s'agit pas, dans l'ontologie juive, comme dans toutes les autres, d'une ontologie "essentielle", donc métaphysique. Il s'agit d'une ontologie existentielle. Les questions métaphysiques ne la concernent pas. Des questions du type: "Y a-t-il une réalité "vraie" derrière les apparences?", ou: "Comment peut on connaître la réalité?" ne sont pas des questions juives. Les questions qui se posent dans l'ontologie juive sont du type: "Que veut dire tout cela?", ou: "Quelle est la signification de ma vie?". C'est pourquoi l'horizon de toute ontologie sauf la juive est l'agnosticisme et le scepticisme. Mais l'horizon de l'ontologie juive est l'absurde. C'est cela le "diable".

Tout cela, bien sûr, est implicite dans la tradition chrétienne qui soutient la civilisation occidentale. Et tout cela irrompe, périodiquement, à la surface de notre civilisation, laquelle est officiellement informée par des catégories grecques. Chaque fois qu'une telle irruption judéo-chrétienne arrive, (et il s'agit toujours de moments critiques), c'est comme si notre civilisation se rappelait de ses fondations existentielles. Des telles irruptions ne sont pas nécessairement théologiques dans leurs formes. A présent il y a une irruption de l'ontologie juive qui ne prend pas la forme d'une théologie, mais plutôt la forme d'une philosophie et d'un art: la phénoménologie et l'existencialisme. Il est vrai que cette irruption s'annonce par le livre de Martin Buber "Une vie dialogique", lequel peut être considéré une oeuvre théologique. Mais dans ce livre on ne parle pas "de" Dieu, (ce qui défine la théologie), mais on parle avec Dieu en s'adressant à nous. A présent, donc, l'irruption de la tradition judéo-chrétienne prend la forme d'une recherche de relations significatives entre les hommes, et non celle d'une théologie. En ce sens toute opposition à la massification totalitaire par les media discursifs peut être diagnostiquée comme une irruption de notre tradition judéo-chrétienne, reprimée par la technologie.

Ce n'est pas surprenant. Car l'ontologie juive implique une anthropologie spécifique. Si l'homme est l'autrui de Dieu, et si Dieu est l'aut-

rti de l'homme, alors tout homme est l'autrui de tout autre homme. C'est quand quelqu'un m'adresse la parole et m'appelle par "tu" que je m'assume et que je deviens "je". En ce sens tout appel qui part d'autrui vers moi est, pour moi, un aspect de l'appel Divin. La relation dialogique entre les hommes est la manifestation de la religiosité juéo-chrétienne, ou, pour le dire à l'envers: l'anthropologie selon laquelle l'homme devient lui-même dans le dialogue avec autrui se manifeste dans le juéo-christianisme comme religion. C'est cela la signification de la phrase biblique selon laquelle l'homme est un "image de Dieu": c'est en regardant la face d'autrui, et seulement en la regardant, qu'on voit un aspect de la face Divine. Et c'est aussi la signification de l'affirmation radicalement juive que le seul chemin vers Dieu est l'amour du prochain. Il ne s'agit ici ni d'une humanisation de Dieu, (d'une théologie anthropomorphe), ni d'une divinisation de l'homme, (d'une anthropologie théomorphe), mais d'une anthropologie dialogique religieuse, (d'une sacralisation d'autrui). Et c'est cela la base de la civilisation occidentale.

Il est important de faire une distinction nette entre cette anthropologie implicite dans le juéo-christianisme et des idéologies du type "philanthropie" ou "humanisme". Il ne s'agit pas, ici, d'un amour abstrait de "l'homme", ni d'un amour de toute l'humanité. Il s'agit de se reconnaître très concrètement dans l'autrui par la reconnaissance d'autrui. Dans une telle anthropologie il ne s'agit du tout de l'homme ou des hommes, il s'agit de toi et moi. C'est pourquoi la Bible ne dit pas: Aime l'humanité, ou: Aime l'homme, mais: aime ton prochain, et aimez-vous les uns les autres. Il est donc une erreur que de vouloir identifier la catégorie "politique" dans la pensée grecque avec la catégorie "cité" dans la pensée juive. Il est vrai que pour les deux la vie politique est la vie dialogique, et que pour les deux c'est cela la vie dans le sacré. Mais le propos du dialogue grec est la découverte de la vérité, et le propos du dialogue juif est la reconnaissance de soi-même dans autrui. C'est pourquoi le propos de l'État grec est la conquête de la sagesse par superation des opinions. Et le propos de l'État juif est l'établissement du royaume de Dieu, c'est à dire: la réalisation véritable de l'homme par l'amour d'autrui. Voilà la différence entre la politique au sens grec et au sens juif: au sens grec la politique est utopique, et son propos est la vision des idées éternelles. Elle est théorique. Au sens juif la politique est messianique, et son propos est la réalisation de l'homme en tant que "je" d'un "tu". Elle est existentielle. Bien sûr: dans la civilisation occidentale les deux concepts de la catégorie "politique" co-existent, et ils se mélangent. Mais on n'est pas parvenu à les synthétiser. C'est au fond l'explication de la contradiction idéologique qui caractérise tout engagement politique occidental: la contradiction entre la théorie et l'existence.

Donc: la tradition juive analyse le dialogue d'une manière différente de celle de la tradition grecque. Tandis que la philosophie socratique met l'accent sur l'information nouvelle qui naît du dialogue, la Bible met l'accent sur l'attitude dialogique. Les Grecs sont intéressés au thème du dialogue, au message qui en sortira. Les juifs sont intéressés à la méthode du dialogue, à l'oscillation entre l'appel et la réponse à l'appel. Les Grecs veulent voir l'idée immortelle qui se dévoile grâce au dialogue, c'est à dire: le dieu. Les juifs veulent écouter et répondre à la voix éternelle qui provoque le dialogue, c'est à dire: Dieu. Et c'est pourquoi les catégories grecques sont centrées sur la découverte de la vérité, et les catégories juives sur la prise en charge de la responsabilité.

Les deux analyses du dialogue ne sont donc pas contradictoires, mais complémentaires. On se demande pourquoi la civilisation occidentale n'a pas réussi à les synthétiser. Toutes les synthèses entre la racine grecque et juive de notre civilisation, à commencer par le christianisme, et à finir par le marxisme, ont échoué dans l'effort pour l'élaboration d'un modèle de la "bonne vie". Mais quand on se demande pourquoi, on trouve que l'échec prend une forme curieuse. Quand il s'agit d'analyser des dialogues bi-valents comme c'est le rapport entre deux amoureux, nous appliquons toujours les catégories juives: la reconnaissance d'autrui, la reconnaissance de soi-même dans autrui, la responsabilité, l'amour. Le thème d'un tel dialogue ne nous paraît pas intéressant. Mais quand il s'agit d'analyser des dialogues en cercle, comme la place du marché et la table ronde, nous appliquons toujours les catégories grecques: l'échange d'opinions, la normalisation, l'élaboration d'une information nouvelle. Alors, on commence à soupçonner que l'échec d'une synthèse est lié aux structures des media dont nous disposons pour nos dialogues. Et l'hypothèse suivante s'impose: dans notre civilisation les media dialogiques traditionnels sont de deux classes. La classe des dits "dialogues intimes", lesquels sont adaptés aux catégories juives, et la classe des dits "dialogues politiques" lesquels sont adaptés aux catégories grecques. C'est pourquoi du point de vue grec nos dialogues intimes sont faux, (ils ne sont pas politiques), et du point de vue juif nos dialogues politiques sont faux, (ils ne mènent pas à la reconnaissance d'autrui). Nous sommes tous juifs dans nos rapports existentiels, et nous sommes tous grecs dans nos rapports politiques. C'est cela la contradiction interne qui nous caractérise.

Si on accepte une telle hypothèse, les nouvelles structures dialogiques en réseau qui commencent à s'établir gagnent un intérêt fascinant. Car certainement il ne s'agit pas de structures adaptées aux catégories grecques du dialogue, mais néanmoins de structures politiques. On peut donc poser la question suivante: si et quand le réseau téléphonique, tele-

graphique, postal, et peut-être aussi le réseau de tv en cable, des bandes vidéo, des Telex, des ordinateurs entreliés etc., commencent à ouvrir des trous dans la masse des communications discursives et évitent ainsi la dépolitisation qui nous menace, une vie politique sera devenu possible, dans laquelle les catégories grecques et juives se complètent? Une vie politique à la fois utopique et messianique? La question n'est pas aussi absurde qu'on peut croire, car le réseau est une structure bivalente comme c'est le rapport entre deux amoureux, donc adaptée aux catégories juives, mais il est aussi une structure publique comme c'est la place du marché, donc adaptée aux catégories grecques.

L'hypothèse selon laquelle nous disposons à présent, et pour la première fois dans l'histoire occidentale, de media qui permettent des dialogues à la fois publiques et intersubjectifs demande qu'on analyse les réseaux d'une manière très précise. Bien sûr: il est facile de constater la différence évidente entre un dialogue téléphonique et un dialogue au marché: dans le dialogue téléphonique on est structurellement obligé à se concentrer sur un seul partenaire à la fois, tandis qu'au marché on peut maintenir un dialogue simultané avec plusieurs personnes. Et on peut en déduire que le dialogue téléphonique impose cette reconnaissance d'autrui, cette adresse de la parole vers un "tu", qui est la caractéristique du dialogue au sens juif du terme. D'ailleurs: quand on choisit un numéro, on fait un appel vers autrui, c'est à dire: on est dans le climat juif. Mais des telles analyses sont insuffisantes. Il faut les pousser beaucoup plus radicalement.

Cette conférence a commencé par l'affirmation suivante: le dialogue en cercle est un des thèmes de la réflexion occidentale, et le dialogue en réseau ne l'est pas. Il est possible, au niveau de l'argument que nous avons atteint dans cette conférence, de saisir combien il nous faut qu'un Socrate du réseau téléphonique vienne à compléter le Socrate de la place du marché. Et si nous regardons la scène qui nous entoure, l'urgence d'une telle analyse en profondeur du réseau est confirmée. Nous constatons partout l'apparition de nouvelles media dialogiques qui tendent vers la structure en réseau, et qui ont pour but une politisation en un sens nouveau. Par exemple: les soviets, les kibbuzim, les gangs et fraternités de motocyclistes, les nouvelles structures de la famille en groupes, et, dans un autre sens: les journeaux sur les murs chinois, des événements du type Woodstock, les mouvements comme c'est le dit "art sociologique", la technique de l'animation culturelle. Il s'agit, partout, d'une opposition plus ou moins consciente au totalitarisme discursif, et d'une recherche plus ou moins empirique d'une vie politique plus existentielle et moins théorique que celle du passé. Donc: il s'agit d'une recherche de la vie dialogique au sens juif du terme. Il est urgent de

comprendre ce qui se passe d'un point de vue communicologique, et de fournir une base théorique, (au sens de: stratégique), à tous ces essais. Il s'agit d'un défi lancé à tout communicologue: l'analyse du dialogue en réseau équivaut à l'élaboration d'une stratégie pour la conquête d'une vie responsable et significative, et contre la manipulation des mass media.

Ce qu'on vient de dire n'est pas, bien sûr, une glorification des réseaux. Cette conférence n'a pas pour but d'annoncer la venue prochaine du royaume de Dieu. Comme, d'ailleurs, la conférence au sujet des mass media n'avait pas pour but d'annoncer la fin des temps. Il n'y a rien de Divin dans le téléphone, comme il n'y a rien de diabolique dans la TV. Il ne s'agit que d'outils. Toute autonomisation d'un outil, (comme c'est souvent le cas dans les analyses de la TV et d'ordinateur), est une erreur ontologique. Néanmoins: il faut prendre à sérieux les outils, car ils nous conditionnent. Il faut les prendre à sérieux, précisément pour éviter leur autonomisation. C'est pourquoi je vous ai proposé, dans ce cours, une analyse phénoménologique de la boîte TV, et c'est aussi pourquoi je vous propose, pour la prochaine conférence, une analyse phénoménologique du téléphone. J'ai pris la TV comme exemple des media discursifs en amphithéâtre. Je prendrai le téléphone comme exemple des media dialogiques en réseau. Et j'espère de vous donner, ainsi, une base pour une future analyse plus profonde du dialogue, c'est à dire: de la vie politique.

Theorie de la communication: Ecole d'Art et d'Architecture, Luminy.

La symbolisation II

Pendant le dernier cours, et après avoir considéré certains aspects de l'activité symbolisante, deux questions se sont posées: (a) Y a-t-il un code (ou: des codes) universel? et (b) y a-t-il un ordre hiérarchique selon les niveaux des divers codes? La première question a été répondue, provisoirement bien sûr, par l'affirmation suivante: Il n'y a pas, dans l'histoire de l'humanité, un exemple d'un code universel bien réussi, car au niveau de l'expérience immédiate toute convention codifiante est pratiquement impossible. Mais à présent des codes universels ont été élaborés sur deux niveaux différents: sur le niveau de l'élite il s'agit de codes formels, (la logique symbolique, le code mathématique etc.), et sur le niveau de la masse il s'agit de codes techno-imaginaires. Pour la première fois dans l'histoire l'humanité entière peut donc communiquer sans être obligée à recourir à la méthode trompeuse de la traduction. Une culture universelle humaine est devenue possible, et une telle culture sera structurée par les codes universels: au niveau de l'élite elle sera formelle, ("vide"), et au niveau de la masse elle sera imperative, (totalitaire). On peut resumer cette réponse: La communication humaine est "artificielle", (c'est à dire: conventionnée), et c'est pourquoi l'espèce humaine ne dispose pas, comme les autres espèces de méthodes naturelles pour une communication universelle. Les fourmilles et les souris de la même espèce "communiquent" sans difficulté partout et toujours, tandis que l'humanité a élaboré des codes différents, et est donc divisée en diverses cultures. Mais la capacité pour conventionner des codes est spécifique pour tout homme, et c'est pourquoi une convention universelle entre tous les hommes est possible. Et, pour la première fois dans l'histoire, elle se fait sur deux niveaux différents.

Toute réponse à la deuxième question, (l'ordre dans les niveaux des codes), exige la formulation exacte de termes. On a déjà défini le terme "code": tout système composé de symboles. Des exemples: la langue française, le code Napoléon, le style byzantin, la logique aristotélique, la double comptabilité. Le terme "code" est quelquefois employé avec une signification plus vaste. On parle, par exemple, d'un code génétique, ou d'un code de comportement animal. Un tel emploi peu exacte du terme résulte en confusion. Le système de transmission génétique n'est pas un "code", car les éléments dont il est composé, les molécules d'acide nucléique, ne sont pas des symboles. Ils ne signifient pas des molécules protéiniques, ils les causent, et dire qu'il s'agit d'un code est une allégorie anthropomorphique. Le système du comportement animal n'est pas un "code", car les mouvements des animaux dont il est composé ne sont pas des symboles. Ils ne signifient pas, ils "montrent", et dire qu'il s'agit d'un code est une anthropomorphisation du comportement animal.

Etant donnée la définition de "code", il est évident qu'on peut classifier les codes selon deux critères: selon les types de symboles dont ils sont composés, et selon les types de règles qui systematisent les symboles. Si on appelle la somme des symboles qui composent un code son "repertoire", et si on appelle la somme des règles qui systematisent le repertoire d'un code sa "structure", on peut dire que les codes peuvent être classifiés selon le critère repertorien et le critère structurel. Les deux classifications seront différentes l'une de l'autre, car le même type de repertoire peut être structuré de diverses manières, et le même type de structure peut ordonner des symboles de divers types. Par exemple: sous le critère repertorien la langue française et la langue chinoise peuvent être classifiées dans une classe, (appelée "langue"), car il s'agit de deux repertoires composés de symboles qu'on peut appeler "mots"; mais sous le critère structurel ~~à l'exception de la langue française~~ une telle classification n'est pas très bonne, car les règles qui ordonnent les mots dans la langue française peuvent être classifiées dans une classe, (appelée "logique"), et qui ne comporte pas les règles qui ordonnent les mots dans la langue chinoise, (sauf si on redefinit le terme "logique"). Ou: sous le critère repertorien le code Morse et le code des tambours tam-tam peuvent être classifiés dans une même classe, car leurs symboles sont des sons longs ou courts produits par frappe; mais sous le critère structurel il s'agit de deux codes très différents l'un de l'autre. Il est donc évident que les codes proches sous le critère repertorien ne le sont pas nécessairement sous le critère structurel, ce qui pose le problème de la relation entre repertoire et structure du code. On en reparlera. Et il est aussi évident qu'il faut appliquer les deux critères, et établir les deux classifications, si on veut s'orienter dans les codes qui nous entourent.

Quand on a commencé à faire une théorie de la communication, on a d'abord appliqué un critère repertorien. On s'est demandé: peut-on classifier les codes selon les nerfs sollicités dans le receveur par les symboles dont les codes sont composés? On a donc distingué entre des codes visuels, auditifs, olfactifs, audiovisuels etc. Le critère était apparemment évident, (au moins du point de vue de la réception d'un message codifié), mais le résultat d'une telle classification n'était pas très utile. Dire que la danse, l'architecture, l'alphabet et la photographie sont des codes qui appartiennent, tous, à la classe "codes visuels", n'est pas dire une chose utile pour l'analyse des codes. On a donc abandonné ce critère en large mesure dans la théorie de la communication, mais dans la littérature populaire qui accompagne la théorie le critère continue à être appliqué, et on parle partout des "codes audio-visuels".

D'autres critères repertoriens se sont révélés plus efficaces, et il en faut mentionner deux. On peut classifier les repertoires des codes selon des dimensions des symboles dont ils sont composés. On peut

Spéciaux

ainsi distinguer entre codes unidimensionnels, (p.e. Morse), bidimensionnels, (p.e. photographie), et tridimensionnels, (p.e. gestes). Et on peut classifier les répertoires des codes selon la position des symboles dans le temps. Quand les symboles coulent dans le temps, on peut appeler le code "diachronique", (p.e. la danse, la langue parlée), et quand le temps coule par les symboles, on peut appeler le code "synchronique", (p.e. l'architecture, la langue écrite). Une telle diversification des critères repertoriels permet l'établissement d'un catalogue de codes assez utile. Par exemple: si on dit que le code de la sculpture est tridimensionnel, synchronique et tactilo-visuel, et que le code du théâtre est tridimensionnel, diachronique et audiovisuel, on a donné un outil pour analyser les codes. Un outil qu'il faut, bien sûr, raffiner encore beaucoup plus, avant de l'utiliser.

Mais on a découvert que les critères structurels sont encore plus efficaces pour une classification utile des codes. Pour les appliquer, il faut distinguer entre deux paramètres dans la structure de tout code. Tout code a des règles qui ordonnent les symboles par rapport <sup>à</sup> des autres symboles dans le code. Il s'agit d'une espèce de 'règle du jeu' du code, et on peut appeler ce paramètre de la structure son paramètre "syntactique". (P.e. l'orthographe dans le code alphabétique). Et tout code a aussi des règles qui ordonnent les symboles par rapport à ses significations. On peut appeler ce paramètre de la structure son paramètre "sémantique". (P.e. le dictionnaire dans le code alphabétique). Les deux paramètres s'impliquent mutuellement, et ils peuvent se compliquer. Par exemple: le paramètre syntactique peut avoir des divers niveaux de complexité, et le paramètre sémantique peut s'invertir contre le syntactique. (Dans la langue française il y a des règles syntactiques au niveau de la syllabe, du mot et de la phrase, et il y a des mots en français dont la signification est une règle syntactique, par exemple le mot "ou".) Aussi: aucun code est "bien construit", c'est à dire: il y a, dans tout code, des contradictions internes dans le paramètre syntactique et le paramètre sémantique de sa structure, et aussi des contradictions entre les deux paramètres. On a cru pouvoir faire un code "bien construit", celui de la logique symbolique, dont la structure syntactique est parfaitement définie, et dont la structure sémantique est parfaitement "denotative", (on en reparlera). Mais on a dû reconnaître l'impossibilité d'une telle entreprise. Donc: on peut classifier les codes selon des critères syntactiques, des critères sémantiques, et il faut toujours considérer qu'aucun code est "pur", ("bien construit").

Les classifications des codes selon les critères syntactiques résultent, d'une façon générale, en trois classes de codes: les indicatifs, les impératifs et les optatifs, (exemples: le code ~~Napoleon~~ de l'arithmétique, le code Napoleon, le code de la musique grégorienne). Il y a des codes qui appartiennent aux trois classes, (p.e. la langue française).

Une telle classification, dont le propos est réduire toute message à sa structure pour en découvrir l'"information", est d'une importance fondamentale pour l'analyse des communications, (au sens de : desidéologisation), mais elle n'est pas utile pour le propos ici suivi: un catalogue hiérarchique des codes. On peut également utiliser des critères syntactiques pour une classification selon la "traduisibilité" entre les codes selon la thèse déjà présentée: la traduction est une fonction de la proximité structurelle des codes. Ainsi on trouvera dans les langues parlées, par exemple, trois grandes classes syntactiques: les langues agglutinatives, les langues isolantes, et les langues flexionnelles, et par rapport aux codes techno-imaginaire on trouvera deux grandes classes basiques: les codes progressifs, (film, TV, bandes dessinées), et stationnaires, (affiches, vitrines, photographies). Mais ceci, quoique très important pour d'autres propos, ne l'est pas pour un catalogue hiérarchique. Il y a d'autres critères syntactiques également révélateurs, et on en reparlera. Mais ce sont les critères sémantiques qui se révèlent les plus utiles pour le propos ici poursuivi.

Il y a des règles, dans tout code, qui ordonnent la relation entre le symbole et sa signification. En gros, on peut distinguer deux types de règles sémantiques: un type qui ordonne la méthode par laquelle le symbole va représenter sa signification, et un autre type qui ordonne la méthode par laquelle le symbole va être représenté par un autre symbole. On peut appeler le premier type: "les règles sémantiques statiques", et le deuxième type: "les règles sémantiques dynamiques". Les deux peuvent servir comme critères pour des catalogues hiérarchiques des codes.

Pour la sémantique statique tous les codes peuvent être classifiés entre deux extrêmes: les codes dénотатifs et les codes connotatives. Un code est dénотатif quand tout symbole représente une seule signification, et quand toute signification est représentée dans le code par un seul symbole, c'est à dire: quand la relation entre code et univers (de discours) est bi-univoque. Un code est connotatif quand tout symbole représente un paramètre de significations, et toute signification est représentée dans le code par divers symboles, c'est à dire: quand la relation entre code et univers (de discours) est équivoque. Les deux extrêmes sont des cas de limite: aucun code est totalement dénотатif, ni même le code de la logique symbolique, c'est à dire: tout code est ouvert à l'équivoque, (à une "interprétation"). Et aucun code est totalement connotatif, ni même le code des rêves, c'est à dire: aucun code permet une interprétation "subjective". Mais on peut classifier les codes selon leur proximité d'une de ces limites. On aura une hiérarchie, dans laquelle les codes scientifiques occuperont des places proches de la dénотation, et les codes artistiques des places proches de la connotation. C'est une classification utile, car elle

permet l'élaboration des stratégies. Si le propos de la communication est de transmettre des messages à être reçus avec un minimum d'équivoque, on va choisir un code plus au moins dénotatif, et si le propos est permettre au receptriceur un maximum d'interprétations, on va choisir un code plus ou moins connotatif. Un tel catalogue des codes permettra l'orientation entre les divers media de communication, car on trouvera le propos du medium, si on en découvre la place que son code occupe dans la hiérarchie "dénotation-connotation".

Pour la sémantique dynamique tout code peut être défini selon le degré de son "abstraction" ou "théoreticité". La limite extrême d'une telle hiérarchie serait un code dont tous les symboles représentaient des expériences concrètes, c'est à dire: où il n'y aurait pas de symboles représentant d'autres symboles. Un tel code sans aucune "abstraction" ou "théoreticité", donc un code très proche du concret, serait extrêmement pauvre et totalement inutile. Russel pense que le code de la langue anglaise, si réduit à son niveau concret, consisterait en trois symboles: "this, that, thot", (à peu près en français: "ceci, cela, cequi"). Un tel code serait inutile, car l'expérience concrète est incommunicable. Pour communiquer, il faut des symboles, et les symboles sont, par définition, des abstractions, (des "représentants"). En ce sens un code concret est une contradiction de termes. Il ne l'est pas au sens d'une limite extrême d'une hiérarchie des codes. Il s'agit d'une limite et d'une limitation de la communication: on peut se rapprocher de la communication de l'expérience concrète sans jamais pouvoir l'atteindre. (L'argument de Wittgenstein contre tout mysticisme, c'est à dire tout effort pour communiquer l'expérience concrète est le suivant: "Dire que j'ai mal aux dents n'a pas de sens. Dire que tu as mal aux dents a encore moins de sens").

Audessus de cette limite extrême d'un code "concret" impossible, on peut construire une hiérarchie des codes selon le critère de l'"abstraction" de ses symboles. On aura d'abord des codes "observationnels" dont tous les symboles représentent des phénomènes observés ou observables. Une sentence du type "Fifi ici", où "Fifi" est un nom de chien, et "ici" est un nom d'un lieu appartient à un code de cette ordre. (Bien sûr: les noms propres, lesquels seront les seuls symboles admis dans un code observationnel, ne représentent pas une expériences concrète, mais des phénomènes déjà auparavant conventionnés pour être nommés.) Il se pose le problème si certains codes apparemment observationnels, comme c'est la cas de la photographie ou du geste, sont effectivement composés de noms propres, ou si une photographie et un geste ne peuvent pas, aussi bien, représenter des symboles abstraits, donc ne pas être des noms propres, mais des termes "théoriques" au sens à être élaboré immédiatement.

Sur le niveau des codes observationnels on peut construire d'autres

niveaux dans la succession suivante; on aura des codes dont les symboles représentent de noms propres, par exemple: "ce chien est dans cet endroit". On appellera des tels symboles des "noms théoriques au premier ordre". Ensuite on aura des codes dont les symboles représentent des symboles représentant des noms propres, par exemple: "les chiens sont quelquepart". C'est à dire: on peut construire une hiérarchie des codes selon le degré de la théoreticité de ses symboles. Le problème est très connu dans la logique et dans l'epistemologie. En logique il s'agit du problème de la généralisation, (induction suivi de la déduction). En epistemologie il s'agit du problème de la "vérité" et de la "falsifiabilité", (y a-t-il une connaissance au niveau de la théorie, ou doit-on réduire toute sentence théorique au niveau observationnel pour la falsifier?). Mais dans la théorie de la communication le problème est plutôt ontologique; il s'agit de différencier les codes selon leur proximité du concret, c'est à dire selon leur relative "fictivité". C'est la question du mensonge et de l'art, et non seulement la question de l'erreur et du modèle théorique, qui se pose pour la théorie de la communication. C'est pourquoi le critère proposé par la sémantique dynamique est le plus intéressant pour la classification des codes.

Il est devenu possible de résumer provisoirement les considérations au sujet de la symbolisation: L'homme est un animal qui possède la faculté pour reculer du monde, et pour conventionner, à partir de ce recul, des symboles. C'est cette faculté, et non un tel ou tel code effectif, qui caractérise l'espèce humaine. Il n'y a pas, donc, nécessairement, un code universel pour toute l'humanité, laquelle est, au contraire, divisée en cultures mutuellement incommunicables, sauf par traduction. Mais, étant donnée la faculté universalement humaine, des codes universels sont possibles, et à présent on les fait. C'est cela la "révolution en communication": la transformation de l'humanité en une seule société grâce aux codes universels, comme c'est la mathématique et le code techno-imaginaire. On peut organiser les codes jusqu'ici conventionnés selon divers critères pour s'y orienter. Les critères repertoriels permettent de distinguer des codes unidimensionnels, bidimensionnels, tridimensionnels, diachroniques, synchroniques, et des codes qui sollicitent divers nerfs dans leurs récepteurs. Les critères structurels permettent de distinguer des codes indicatifs, impératifs et optatifs, des codes comme divers types de jeux, (agglutinatifs, isolants, progressifs, stationnaires etc.), des codes connotatifs et denotatifs, des codes plus ou moins abstraits et théoriques. Tout code exige un meta-code pour être codifié. La question qui demande l'origine des codes, (de la faculté humaine pour reculer du monde), n'est pas bonne. Aussi: l'expérience concrète n'est pas codifiable, donc incommunicable, et vouloir le faire n'est pas la bonne stratégie. Mais il reste des nombreuses bonnes questions et bonnes stratégies dans le domaine de la communication.