

Metaxu

Une conversation à propos de *La Maison du Dehors*

Fabien Giraud

Vincent Normand

01. La situation *Metaxu*
02. La conque
03. Le fracas
04. La guerre
05. Une ligne d'écume
06. L'érosion
07. La relation
08. Un exorcisme
09. Physique de la séparation
10. Rétroversion de la sphère
11. L'habacle
12. Réverie de l'homme rétroversé
13. Le cristal
14. L'unité prémoderne
15. L'œil nu
16. L'éclatement des sphères et les deux démesures
17. Ulisse et les objets écrits
18. La mesure moyenne (La souille)
19. La cuisse de Louis XIV
20. Les laboratoires
21. Le malentendu fossile
22. L'institution du vide
23. Le monde englouti
24. Les énergies fossiles
25. La transition vitreuse (La fraîcheur sèche)
26. La fin du voyage
27. Le sentiment océanique
28. La totalité perdue
29. Un océan de débris
30. L'unité prémoderne II
31. L'œil nu II
32. L'éclatement des sphères et les deux démesures II
33. L'image d'Épinal
34. Le colporteur
35. Prestige de la démesure
36. La fréquence des images
37. L'usine Lumière
38. L'invention des ouvrières
39. Contre-dépouilles (La caméra-fusil)
40. Les pleurs des ouvrières
41. Le flux lacrymal
42. U-Matic, Sony, 1969
43. L'arche Beaubourg
44. La sphère du présent
45. Revers de l'optique
46. Le Disjoint
- 47.
48. Introduction

01 – *Metaxu* est le lieu depuis lequel nous parlons. Une caméra tourne sur son axe. Elle enregistre une conversation entre deux visages qui se détachent d'un fond de parole occupé par un dégradé de couleur. Le script de cette conversation est reproduit sur une machine linotype pour faire l'objet d'un livre. Interrompu par des fragments du fond de parole coloré, ce livre lui-même coupe en deux le catalogue d'une exposition dont il se présente comme le commentaire.

02 – S'il fallait dresser un autre cadre à cette scène, ce serait celui d'une plaine dans la vallée de l'Indus, quelques siècles avant notre ère. Sur cette plaine, deux immenses armées se font face. À perte de vue, elles opposent leur splendeur. Au-devant des bataillons, dressés sur leurs grands chars attelés de coursiers blancs, les hommes de combat soufflent dans leurs immenses conques. Et dans toute la vallée, tambours et timbales, tambourins et trompes retentissent puissamment dans un tonnerre sonore. Et, se répercutant, ce formidable fracas, de la voûte du ciel jusque sur la terre, brise le cœur des guerriers en attente du sang versé.

04 – Ainsi commence la Gîtâ, texte sacré des brahmanes indiens du IIe siècle, ainsi commence également ce que les hommes sont venus à nommer ensuite « débat », « dialogue » ou « guerre ». Il faut imaginer que tout se fige ici. Avant les premières salves de flèches, avant le feu des lances et la ruée vers la mêlée des hommes en sursis. Toute la violence à venir se replie alors dans l'écart qui sépare les deux armées en attente. Entre elles, se creuse une vallée plus grande encore que celle du fleuve sacré, et au milieu de ce paysage, seuls restent la vibration et le fracas d'une énorme conque. Autour d'elle, plus d'armées ni de guerriers, plus de glaives scintillants ni de chevaux drapés de perles, mais la pure ondulation d'une membrane minérale, la résonance d'un souffle dans une voûte de coquillage.

Ici, nul coquillage mais, en guise de conque, deux micros Sennheiser, une caméra Sony PMW-F3, un objectif 50 mm à longueur focale fixe T2, un capteur super-35 restituant les images sur une surface de 1 920 par 1 080 pixels, un *workflow codec* Mpeg-2 Long-Gop à 35 megabits seconde, un pied rotatif équipé d'un moteur, un fond de couleur imprimé sur un traceur Epson, une structure de bois et de carton dressée dans un appartement parisien.

05 – Le terme « metaxu » est le nom grec de l'intermédiaire, de l'intervalle qui sépare les choses du lieu de leur représentation. Il nomme les entre-deux d'un monde dans lequel le regard prémoderne est pris dans un rapport de proportion. Quand l'homme d'avant la modernité recherche des similitudes entre les choses naturelles et la parole divine, les metaxus ordonnent la mesure des écarts dans une situation où tout ce qui se trouve sous ses yeux est disjoint. Les techniques d'écriture et de représentation dont s'est dotée la modernité, en faisant passer ce monde disjoint dans les étendues du langage spécifique des sciences et de l'art, ont dressé cette région intervalle des metaxus comme le lieu d'un discours second, celui du commentaire et de l'exégèse. Ces techniques de transfert et de retranscription, en soumettant aux nouvelles lumières du regard moderne l'hétérogénéité du monde, traduisent son entrelacs vertigineux dans le calme plat des catégories écrites. On pourrait voir dans la figure d'un philosophe comme Denis Diderot le point culminant de cette histoire : après la visite du salon, le critique revient chez lui écrire le vide entre les images.

Dans cette écriture seconde qui doit faire remonter à la surface du présent une unité première enfouie, la modernité invente une rive depuis laquelle regarder ces fragments hétéroclites, dont les metaxus ont désormais pour rôle d'écrire les rapports. La ligne d'écume du langage vient mordre sur toutes les plages du visible. Le metaxu doit alors être un pont, l'arche reliant des rives séparées tout en les gardant intactes, pour se solidifier comme un objet de relation, un remède aux fractures, aux coupures, l'outil de réunion des choses séparées. Le présent requerrait donc la médiation du langage. Au musée, par exemple, les metaxus sont partout où il faut faire entendre à l'oreille du visiteur la signification de choses désormais muettes. Dans les lieux où le temps de l'expérience est ordonné par le spectre de vision de l'œil d'un spectateur, le metaxu est devenu le présent.

06 – Une érosion.

07 – Le metaxu serait alors une catégorie malléable, extensible, une forme gonflable, si bien qu'elle gagnerait les objets eux-mêmes, et qu'on pourrait simplement décrire ces objets par les rapports qu'ils entretiennent avec ceux qui les regardent. Les objets, ainsi gagnés par leurs metaxus, cesseraient d'exister hors d'une mesure dont l'œil humain serait l'étalon.

Au contraire.

08 – *Metaxu* est un exorcisme. Il œuvre à une dépossession. Il travaille nos corps, nos images et nos paroles. Il replie d'abord les mots sur la voix, les couleurs sur les visages, les fonds sur les figures, pour dresser progressivement une scène aride, un vaste paysage déserté et plat. Il vide ainsi lentement le cadre de tous nos résidus, et fait de notre absence la seule raison de son mouvement.

09 – Nous avons grandi en apprenant que la modernité s’était effondrée. Le pont s’est écroulé. Ici, on veut poser que *Metaxu* n’est pas le nom d’une forme relationnelle souple qui colmate les écarts, mais d’une physique de la séparation. Non pas le flux, mais la technique de sa rétention. Dans le paysage de cette conversation, *Metaxu* est l’émergence d’une région constituée d’une accumulation de ruptures qui altèrent ce qu’elles séparent, le nom d’un champ dynamique où les textes et les objets passent et travaillent les uns sur les autres. C’est dans ce lieu agité de mouvements tectoniques, de collisions continentales, de divergences océaniques et d’îles désertes, depuis les gouffres et les béances qui s’y déploient, que nous voulons parler et reprendre notre souffle.

Quelque chose de la prémodernité remonte. Dans les révolutions répétées de la caméra, la répétition des mots prononcés par deux visages vient à se boucler sur le présent de leur élocution. Dans l’apparente continuité du dégradé de couleur, une autre mesure révèle le précipité de coupures qui s’y sont sédimentées. Entre les valeurs colorées remonte le noir qui était invisible à l’œil nu.

10 – Souvent, on se figure le présent comme une sphère. Et à l’intérieur de cette sphère, une vaste voûte couverte de miroirs. Et sous cette voûte, géode inversée, la réfraction infinie d’une lumière homogène. Et dans cette lumière, l’éclat de nos gestes et la résonance de nos paroles.

Au plus simple, une sphère est un élément du monde dont tous les points de surface se trouvent à distance égale d’un centre. On dit qu’un point est intérieur à la sphère quand la distance qui le sépare du centre est plus petite que celle d’un point de surface. On dit qu’un point est extérieur à la sphère quand la distance qui le sépare du centre est supérieure à celle d’un point de surface. Tout ce qui ne répond pas à cette règle définit un intérieur et un extérieur à la sphère. Et par là même, un dedans et un dehors à notre présent.

De ce principe d’exclusion et d’étanchéité de la sphère, nous avons fait le refuge et la stabilité de notre monde. Sans lui, le présent sortirait de ses gonds et la solidité de sa forme rejoindrait l’indéterminé du fond, et de toute sa clarté intérieure ferait de la nuit, entraînant nos gestes, nos mots et nos figures dans le même mouvement de désolation. Pourtant, les mathématiques contemporaines ont contredit ce principe et démontré que toute sphère porte en elle-même la possibilité de sa rétroversion, et qu’ainsi, par un mouvement complexe de plissement et de torsion de sa forme, la sphère du dedans peut à tout moment couler dans son dehors, et par conséquent notre présent, avec elle, se déverser hors de lui-même.

Peut-être est-ce par peur de l'abstraction donc, qu'un homme dans une voiture roule dans la nuit. Et si par un accident dont nous ne connaissons pas la cause une brèche dans l'homme laisse sortir un de ses organes à l'extérieur de lui, et que cet élément de chair vient à tomber si bas qu'il se prend dans l'essieu de la voiture, et que par son mouvement de rotation l'axe de métal se met à entraîner et à tirer les organes de l'homme au-dehors de lui, et si dans l'horreur de ce moment-là, quand la voiture s'est arrêtée, et qu'il regarde autour de lui ses organes tapissant l'intérieur de l'habitacle, alors qu'il n'est plus qu'un chiffon de peau négligemment versé sur un siège de mousse, et qu'aucun corps et qu'aucune charpente ne le contiennent plus au-dedans et que dans sa stupeur et le silence et les volutes sanglantes et l'étourdissement, l'homme se met à rêver.

Alors il y a 500 millions d'années, la matière organique commence sa lente minéralisation, et des masses informes de vie gélatineuse qui jusqu'ici avaient régné, agglomérats de nerfs et de muscles, sont précipitées dans une solidification soudaine, et forment autour d'elles-mêmes de grandes charpentes osseuses, pour les tenir et les dresser bientôt au-devant du monde. Le vivant effectue alors son premier croisement avec le monde minéral dont il s'était extrait. On dit depuis peu que c'est de la condensation dans les minéraux de petites molécules que se seraient formées, il y a plus de 3 milliards d'années, les macromolécules rendant possibles l'émergence et le déploiement du vivant.

Les stromatolithes sont à l'image de ce premier arrachement à l'ordre minéral. À partir d'eux, et des bactéries logées dans le repli des sédiments, la vie entame sa lente et progressive colonisation du monde inerte. Et quand plus tard, vers le milieu de l'ère primaire, de larges plaques viennent à se solidifier autour de l'organisme gélatineux des poissons ostracodermes et que, 300 millions d'années après, les premiers vertébrés font basculer cette enveloppe osseuse à l'intérieur de leur corps, et que, sous l'effet des forces de préhension et de prédation, se déploie la forme d'une mâchoire, et que de cette mâchoire s'arrache et se débloque l'esquisse d'une tête et que dans sa voûte intérieure, à l'extrémité de toute cette charpente, se suspend la chair d'un tout petit cerveau, c'est encore cette même emprise de l'inorganique sur le vivant, et c'est déjà le vaste mouvement du mort qui saisit le vif. Et quand, pendant plusieurs millions d'années, les formes multiples du vivant aquatique viennent à s'échouer sur les rivages arides et qu'autant de vies minuscules et pas encore rampantes meurent dans le même mouvement, et que de ceux qui survivent, les nageoires ensablées se transforment progressivement en pattes, et que ces membres, bientôt libérés et déployés au-devant d'un corps presque dressé, saisissent une pierre pour la frapper, c'est toujours le même mouvement d'emprise du mort qui saisit le vif. Et quand enfin de tous les éclats de la pierre enserrés dans sa main l'homme vient à se former, et que de ces débris de roche il lance sa conquête du monde, et que plus tard, la nuit tombée, il se tient tenu et tendu dans l'habitacle d'une Citroën C3 blanche, et que par un funeste accident il vient à retourner ses entrailles et à déployer sa chair contre la voûte solide de métal et de plastique, c'est toujours le même mouvement du mort qui saisit le vif et, dans un creux minéral, la même rêverie infinie d'un homme rétroversé. Sûrement avait-il vu des images à la télévision de ces cerveaux mis à nus et comme épluchés de leur couverture d'os et de peau. Et dans sa rêverie, il se figurait l'entrelacs infini de petits boudins de chair comme compacté dans une voûte de tête. Il s'imaginait que la pensée circulait à l'intérieur de tous ces replis, que les replis, à l'endroit où ils se coudaient pour se courber sur eux-mêmes, formaient une sorte de rampe d'accélération comme la torsion de la route dans un circuit de formule 1, et que la pensée devait elle aussi adhérer le plus possible à la paroi pour monter au plus haut et gagner de la vitesse dans sa redescente. Elle atteignait alors des vitesses inattendues, montant au plus près de la bordure des logos. Toshiba Samsung Vodafone. Et s'élançait dans une accélération hyperbolique le long du tunnel qui la mènerait jusqu'à la prochaine courbure de chair.

Il se figurait la pensée comme une sorte de matière visqueuse, difficilement saisissable ou identifiable comme objet. C'était plutôt une sorte de liquide, une pâte à la densité changeante. Sa consistance instable nécessitait un mouvement permanent afin que jamais elle ne se mette à coaguler ou à se freiner en durcissant. Il imaginait avec terreur ce que serait le point d'arrêt de ce fluide. Quand la matière devenue trop visqueuse se freinerait elle-même et se barrerait la route. Les replis deviendraient alors tout intérieurs, un bouchon se formerait et tout le liquide en ralentissant se durcirait. La matière agglutinée et plissée sur elle-même perdrait de la vitesse, plis contre plis, elle n'aurait bientôt plus assez de force pour se dépasser et continuer sa course en avant. Comme engluée sur elle-même, elle finirait fatalement par s'immobiliser totalement. Ce point d'arrêt de la pensée, ce ne serait pas pour autant la mort comme il se l'imaginait, mais autre chose, une mise en suspens du monde, une pause au sein de sa vie. Dans l'éventualité d'un tel événement, il pensait à ce qui pourrait bien lui advenir à lui, allongé dans l'obscurité et comme abandonné par sa propre pensée.

Il se représentait lui-même comme une sorte de sentinelle veillant depuis la muraille de sa conscience sur le flot de la pensée. Aussi loin qu'il pouvait se souvenir, il avait toujours ressenti la nature étrangère de ces deux éléments, la radicale indifférence de leurs mouvements à sa présence. Il se figurait conscience et pensée comme deux forces extérieures à lui. Rien en essence n'en déterminait la propriété ou l'appartenance. Rien en elles ne présupposait cette forme temporaire qu'il s'imaginait être lui. Ce qui les définissait, au contraire, c'était une nature sauvage, brutale et informe, un Dehors radical et comme animé de puissances obscures et insaisissables. Dans cet océan de noirceur, il imaginait une rive, et sur cette rive, une maison, et dans cette maison, une chambre où tous les mouvements indifférenciés du Dehors venaient à se rencontrer et à se nouer. Cette chambre, c'était le refuge autant que le point d'origine de son monde. En elle, toute la sauvagerie et le tumulte de l'extérieur se concentraient en un point unique et stable, une zone de croisement centrale et invisible entre lui et sa pensée.

Enfant, son père lui avait montré l'existence d'un tel point dans son œil. Il lui avait appris à faire circuler son doigt devant son regard et à en guetter la disparition ponctuelle.

Ce point vide, où le doigt au-devant de lui s'évanouissait à son regard, c'était le lieu où l'œil rencontrait la vision. Il se figurait l'existence d'un même point pour la pensée.

La chambre juchée de toute sa hauteur sur la rive en était le lieu. Et, comme blotti dans un de ses recoins, il goûtait la fraîcheur et le calme de cette vaste pièce, et en faisait le fragile séjour de son existence.

C'est sûrement à ce moment précis que l'essieu se met à tourner sur son axe une dernière fois, et que la chair de l'homme, comme un chiffon, se serre à nouveau contre l'acier, entraînant avec elle tout l'entrelacs du cerveau. Tous les ourlets de chair, contenu des ventricules se défont et déversent leur drapé au-dehors. Les murs de la chambre animés du même mouvement se froissent et s'entraînent dans leur chute. La maison aspirée de l'intérieur se disjoint et s'écroule, la rive elle-même, prise d'une érosion subite, s'effondre par grands pans dans l'océan alentour. La rêverie d'un homme rétroversé dans l'habitacle d'une voiture trouve son point de dénouement. Et son voyage, sa destination réelle : la maison du Dehors. Et pour lui, alors, ce n'est plus le partage du rivage et de la mer ou le vertige devant les gorges d'une rivière, mais c'est une disjonction plus grande encore, un écart sans rive et un océan sans continent. Et dans les crevasses de la séparation, quand une pierre vient à tomber et que devant lui elle se fend, et que devant cette fente dans la pierre il se penche, il découvre qu'elle n'a de noyau que la fissure elle-même, et qu'aucun homme, aucune pensée, aucun émoi n'a touché ses parties vieilles de millions d'années, et que dans toutes les fines couches qui témoignent du lent mouvement de sa constitution dans le durcissement de la lave, sa pensée n'est qu'un événement parmi d'autres. Ni le dernier, ni le plus important dans la lente dérive minérale du monde au-dehors.

13 – Cette pierre existe donc en dehors de lui. Si, par exemple, il pense à un cristal, on peut dire que sa pensée est prise dans la succession d'inclusions qui ont contribué à former le cristal.

14 – Je pense à un autre homme se penchant sur une pierre en 1452. Pour lui, elle n'est pas encore une roche, elle ne surgit pas encore des gouffres de la Terre, ni des lents mouvements de refroidissement dans la viscosité du magma. Elle n'existe pas non plus en elle-même, dans la présence muette d'une chose posée au-devant. Elle est le nouage et le produit d'une perfection qui la transcende. Le point de rencontre de toutes les parfaites relations qui la traversent et la dépassent. La cosmologie prémoderne fonctionne par tissage et correspondance de tous les éléments qui la composent. L'échelle du savoir est la mesure de la perfection. Son objet n'est pas encore d'évaluer ou de dresser le champ des quantités, mais d'établir les rapports de qualité entre les choses du monde. Il existe, dans l'espace des correspondances et des mouvements d'affection qui traversent le monde, un point privilégié. Lieu de convergence des lignes qui, en le traversant, s'inversent sans en être altérées. Ce point de rencontre de tous les faisceaux de la perfection, c'est l'homme. Son œil est en proportion parfaite avec toute chose.

16 – Oui, mais alors toute une machinerie avant méprisée vient porter et soutenir l’auscultation du monde. Et c’est avant tout par une révolution optique, par la nouvelle finesse du verre poli et la précision de ses courbures que se déploie la science nouvelle de la Renaissance. Le regard du savant sur le monde ne se place plus désormais comme une révélation à l’échelle de sa vision, mais comme l’interprétation des signes émergents à la surface des lentilles de verre.

Quand, en 1609, à Venise, Galilée pointe une lunette vers le ciel, la surface de la Lune n’est pas du tout lisse, uniforme, et sa sphéricité très exacte, comme le dit la philosophie des Anciens, mais au contraire, inégale et rugueuse, pleines de cavités et de saillies, tout comme la surface de la Terre présente ici une chaîne de montagne, là de profondes vallées. Et la ligne de partage entre les ténèbres et la lumière n’est pas non plus tranchante et nette. Rien ou presque ne distingue plus en propre le paysage lunaire du paysage terrestre. Et rien ne donne plus désormais son caractère d’unicité à la Terre, périphérie au sein de toutes les périphéries.

Plus encore, la fébrilité et la moiteur de l’œil de Galilée collé au verre révèle une infinité de points lumineux qui n’étaient pas donnés à la vision. Elle révèle des profondeurs et des rapports d’échelle entre ces points qui viennent creuser la paroi de la voûte céleste, la soumet à une sorte d’inclinaison et de torsion infinie vers le lointain. La conception d’une nature comme hiérarchie illimitée de formes, comme miroitement infini de l’Être plein et infiniment gradué, implique l’existence de réalités minuscules et d’échelles du monde invisibles à l’œil et à l’observation de l’homme.

Très vite, la courbure du verre s’accentue, et toute une série de foyers optiques se développe entre l’œil et l’objet de son regard. Le microscope, comme il s’invente au milieu du XVII^e siècle avec le savant hollandais Antoni van Leeuwenhoek, est doté d’un dispositif à vis pour la mise au point. Le microscope révèle alors que la surface d’un objet n’est pas sa correspondance à l’échelle de sa forme globale, mais qu’il abrite en lui-même, dans l’ombre de sa matière, une infinité de mondes et de vies insoupçonnées jusqu’alors.

La chair du monde se fendille et se creuse. Tout un univers profond, dans les crevasses et les pores, remonte à la surface des formes. Et seules la limite de la courbure des lentilles, la netteté de son grain de verre et la précision d’un pas de vis semblent pouvoir arrêter cette avancée dans les strates infimes du monde. C’est alors, pour l’homme étourdi du XVII^e siècle commençant, l’ouverture à deux démesures de la vision. L’une amenée par le télescope et le décentrement du monde, l’autre, par le microscope et la profondeur infinie de la matière. Une sphère éclate au contact du sol quand une boule de verre tombe de toute la hauteur d’une table. Une sphère éclate également quand, avec un petit objet dur et pointu, on applique sur elle une force qui, par pression concentrée en un point unique, vient à en éventrer la membrane. Il faut voir le double geste de Galilée et de Leeuwenhoek comme une équivalente brisure. Ils ouvrent le savoir à la dé-mesure, au sens véritable et complet d’une défaite de la mesure.

17 – La Renaissance est dominée par le privilège nouveau d’une écriture qui révèle cette démesure à celui qui écrit. L’imprimerie, l’arrivée en Europe des manuscrits orientaux, ou l’apparition d’une littérature qui n’est plus faite uniquement pour la voix, font du langage un élément qui a pour nature première d’être écrit. Ce privilège de l’écriture, qui inaugure l’ère moderne au sens large, culmine à la fin du XVI^e siècle avec l’apparition du projet encyclopédique, à savoir l’entreprise de reconstitution de l’ordre des choses par l’enchaînement des mots. Une figure comme Ulisse Aldrovandi enregistre cette primauté montante de l’écriture dans ses systèmes d’accès au monde. Sa pensée préencyclopédique est une disposition qui, dès ses premiers balbutiements, consiste à recouvrir par la relation langagière le réseau de séparations révélées par l’écriture, la coupure entre l’œil et ses objets, la parole et ses supports. Ulisse dresse le langage comme un pont entre les choses et leurs mots.

Ulisse Aldrovandi est un amateur, collectionneur, enseignant, botaniste, zoologue, herpétologue, géologue et entomologue né en 1522 à Bologne, où il vit jusqu’à sa mort, en 1605. Dès 1570, et à mesure que son cabinet de curiosités s’agrandit, il publie ses découvertes, notamment dans les trois tomes de son *Histoire naturelle*, qui fondent la discipline. Son cabinet, attaché à l’université de Bologne, est consacré à la conservation de curiosités naturelles et à la confection de plaques xylographiques. Appelé immédiatement *museo* ou parfois même *teatro* au sein de l’université, ce cabinet regroupe, à la mort d’Ulisse, 18 000 « choses naturelles » et 7 000 spécimens de plantes xylographiées. Les classements d’espèces animales d’Ulisse se développent parmi un entrelacs inextricable de descriptions, de citations rapportées, de fables populaires et d’autres remarques. Elles se déploient selon des rubriques où les objets sont décrits par leur polysémie, équivoques, synonymes, étymologie, différences, forme, description, anatomie, nature, mœurs, tempérament, coït, génération, voix, mouvements, lieux, nourriture, physionomie, antipathie, sympathie, modes de capture, mort, blessures, remèdes, épithètes, dénominations, prodiges, présages, monstres, mythologies, dieux auxquels ils sont consacrés, apologues, allégories, mystères, hiéroglyphes, emblèmes, symboles, adages, monnaies, miracles, énigmes, devises, signes héraldiques, faits historiques, songes, simulacres, statues, usages dans la nourriture, usages dans la médecine, usages divers. Le microcosme d’objets du *museo* d’Ulisse tend à établir un lien à l’univers dont sont extraites ces choses naturelles, une relation à une nature didactique dont les énoncés proliférants sont tout entiers déterminés par l’impact optique. Pour l’œil d’Ulisse, encore pris dans la mystique de son siècle, et contemporain du privilège nouveau de l’écriture, il n’y a pas de distinction entre ce qui se voit et ce qui se lit. Il contemple une nature de fond en comble écrite. Le langage est déposé dans le monde. Il réside parmi les plantes, les herbes, les pierres et les animaux. L’*Histoire naturelle* d’Ulisse porte la marque de cette disposition prémoderne où les mots, les syllabes et les lettres s’enchaînent pour exprimer un autre discours qui, lui, reste secret. La nature qu’il étudie est une nature morcelée et divisée par une vérité hermétique qui porte à sa surface les marques déchiffrables de la parole qu’elle contient. La rencontre dans l’œil d’Ulisse de la narration cosmologique d’un monde fini et de la primauté nouvelle de l’écriture fait surgir une autonomie nouvelle, inédite, celle du regard du savant, l’autonomie de l’œil face à la nécessité de déchiffrer. Après avoir recensé toutes ces choses à lire, compilé ce qui en a été vu et entendu, recueilli l’épaisse couche de signes déposés sur elles, et puisque le régime de l’écriture invite à les déchiffrer, il faut, pour Ulisse, les faire parler. Dans son *museo*, dans les trois tomes de son *Histoire naturelle*, et dans le procédé nouveau d’un œil qui doit lire en même temps qu’il voit, Ulisse place au centre de sa vision cosmologique une activité de commentaire et d’interprétation. L’écriture qui s’y propage, il doit la faire proliférer, en comprendre le chevauchement et le moutonnement infinis, déceler le réseau de ressemblances et de similitudes qui la rend solidaire du monde.

Le système de savoir d’Ulisse veut restituer l’unité d’un monde que l’écriture est en train de révéler à sa dispersion. Son entreprise de lecture et de commentaire cherche la trame sous-jacente d’un texte primitif. Entre ce texte premier et l’infini de l’interprétation, l’œil d’Ulisse est un organe pris dans une technique de discours qui, tout en promettant la révélation d’une écriture première, en décale l’apparition par la somme nouvelle de commentaires qu’il pose entre lui et ses objets. Entre l’obscurité d’un monde fini inconnaissable et la promesse lumineuse que propose l’espace infini du commentaire, l’œil d’Ulisse est pris entre deux démesures. Entre ces deux démesures, Ulisse, en étendant le domaine de l’exégèse aux objets naturels, délimite le territoire nouveau de la science moderne. Dans son *museo*, les objets sont des signes, comme les échos lointains d’une langue perdue. Ses *naturalia* se mettent à exister d’abord par le discours qui tente d’en circonscrire les contours symboliques. Alors Ulisse n’est pas seulement un collectionneur d’objets écrits, mais celui qui écrit les objets. Son cabinet est une machine à écrire. L’objet de sa science se déplace des objets épars vers l’outil discursif qui en assure l’unité, l’œil qui interprète. Avec ces objets écrits, l’unité, qui était pour la pensée prémoderne le propre d’un monde fini, commence à se renverser, à se retourner comme un doigt de gant, pour devenir le privilège de l’œil qui en déchiffre le désordre.

18 – Cet œil, justement, ce n’est plus celui du regard de la prémodernité, celui qui agissait comme révélateur de la perfection des cercles du divin et comme point focal des échelles du monde, mais un œil assisté du langage et comme prolongé et gonflé de toute une armada d’instruments et de prothèses. Ce sont ces mêmes instruments, imprimerie, télescope, microscope, qui, dans leur tentative de rapprochement du monde et de sa vérité, ouvrent l’homme à la démesure d’un univers sans principe. C’est ce premier cyborg, œil-lentille, parole-écriture, qui doit se confronter à l’effondrement de la finitude et de l’unicité du monde. L’homme appareillé est produit des démesures. Partout autour de lui, à toutes les échelles de l’être, s’ouvre l’impensable de l’infini. Au sein de ce nouveau monde, étiré et comme traversé de toutes les démesures, il faut inventer une vision moyenne, horizontale, il faut trouver une échelle propre à l’homme, une mesure adéquate à son existence. En peinture, la perspective s’invente pour faire passer l’incommensurable dans l’espace mesuré du cadre. Elle invente et instaure une nouvelle échelle de vision au milieu des démesures. Elle ordonne et agence une nouvelle distribution du regard au sein des débris du monde. La perspective est l’invention d’une mesure médiane. Elle présuppose un point fixe du regard à hauteur. De ce point immobile, elle déploie les faisceaux qui en ordonnent l’étendue et les limites. Les lignes qui en émanent convergent toutes vers un point unique placé sur la courbure du monde. Le point de fuite agit par pression et torsion de tous les faisceaux du regard. Il cadre et entraîne la vision dans une course abstraite vers l’horizon nouveau. Cette pression nouvelle qu’invente la perspective sur la vision des hommes aura pour effet principal le départ des navires sur les mers au long des XV^e et XVI^e siècles. S’invente alors, comme fruit des démesures et des sphères effondrées, un voyage horizontal et médian entre tous les points inconnus de la nouvelle cosmologie. Et on quitte les côtes portugaises, quand on invente le sextant et que, depuis un port d’Europe, on le pointe vers les étoiles du ciel et la destination de fuite. Quand on tisse une triangulation entre nous et ces deux inconnus du ciel et de la mer, on découvre que tout voyage est constitué de trois points, et qu’il faut une tension triangulaire continue pour élaner les navires sur les mers. Au-dessus des mers, quand de larges nuages couvrent le ciel et masquent les repères étoilés des voyages triangulaires, et que le sextant ne fonctionne plus, les hommes se fracassent sur des îles où s’égarent et se perdent les richesses.

Un bateau s’échoue quand il touche un haut-fond, ou quand une grande roche se dresse sous les eaux. Et la travée se déchire en copeaux humides, et la nef s’éventre et déverse le contenu de sa soute vers les fonds. Il se peut qu’un corps soit déposé dans le même mouvement. Jeté sur le sable avec tout le vrac, varechs, algues, oripeaux du XVIII^e siècle. Alexandre Selkirk, marin écossais du début du XVIII^e siècle, que la fiction nomme Robinson, fut un de ces hommes échoués sur le rivage. Il s’éveille sous une lumière verticale, une chaleur assommante et le tournoiement des mouches. Face contre sable, il ouvre un œil torve sur la scène. Le cadre est traversé en son centre par une ligne brûlante, elle scinde la vision en deux parties distinctes : sur la gauche, une masse écumeuse de bleu tumultueux, sur la droite, une vaste muraille de broussailles vertes. La rive est ce lieu de partage entre le désordre de la mer et la profondeur végétale de l’île. Et Robinson en sera l’habitant malheureux autant que l’inventeur. Il faut voir en Robinson non pas le simple habitant contraint et malheureux d’une île déserte, mais le véritable découvreur et inventeur de la rive. Jusqu’à Robinson, une rive n’est pas un lieu en soi mais une ligne de partage entre deux éléments, un espace frontalier et liminal entre deux entités distinctes. Rivage ou grève, elle n’est jamais qu’un espace transitoire entre deux états, transition entre l’élément liquide et la fermeté de la terre, ou ligne visuelle de passage entre le monde d’ici et le très haut. Elle est une frange incertaine que l’on traverse sans s’arrêter. Robinson est l’inventeur d’une rive d’un genre nouveau. Il en fait le lieu d’un séjour. Le refuge entre toutes les démesures qui ensèrent et menacent sa solitude. Pour comprendre cette invention, il faut se figurer l’idée de l’océan que se font les hommes de cette période. L’océan est produit du Déluge. Pour tous, il est la marque angoissante de la Faute. Il rappelle aux hommes l’événement divin qui les a séparés à jamais de l’unité première. La mer et les créatures qui habitent ses gouffres alimentent tout un imaginaire de l’effroi. La littérature du XVII^e siècle est baignée de l’horreur visqueuse de ces créatures de cauchemar nées de l’eau noire et montées du monde chaotique des cavernes ténébreuses. L’air aussi est infesté de ces abysses de peur. Et de tous ces abords, émane la puanteur d’un charnier, comme un relent de l’agonie des bêtes lors du retrait des eaux funestes. C’est cet océan noir qui déverse Robinson sur l’île. Au milieu de sa déraison il entreprend d’explorer l’île. Et c’est au détour de l’une de ses avancées intérieures dans l’île que Robinson découvre la souille. Une souille désigne un lit de boue dans lequel les sangliers sauvages viennent se vautrer. Enseré par une visqueuse chaleur, ses gestes contraints par la densité de la boue alentour, s’enivrant de l’odeur pestilentielle qui règne à sa surface, Robinson s’abandonne à la souille. Peut-être est-ce par la proximité inhabituelle d’une densité de corps avec une masse de boue que se produit en lui un sentiment étrange de fusion avec la matière de l’île. Dans la souille, structures et tenons de son monde se mêlent à l’informe de la vase, tous les récits, toutes les lois et les ordres de l’homme se mettent en suspens. Et le corps immergé dans le limon, des lentilles d’eau à la commissure des yeux, il regarde glisser les jours à travers le feuillage au-dessus de lui. Depuis ce point hors du temps, il expérimente une régression infinie. La tête renversée vers le ciel, au milieu d’un nuage de moustiques, il goûte à sa propre démesure et s’abandonne à un monde sans échelle. Parfois, par loisir, il laisse couler la matière de ses excréments au-dehors de lui, et les selles qu’il sent glisser entre sa cuisse et la vase le rappellent à son corps d’homme. Dans la torpeur de cette liquéfaction, il livre son hébètement à toutes les fines sensations de bordure. Son immobilité absolue le mêle au croupi des eaux stagnantes. Il s’imagine immense et flasque, délivré du volume et de la pesanteur de son corps d’avant et comme flottant au milieu de son absence. Peut-être, avant de sombrer de nouveau dans la souille, entend-il aussi son nom au loin.

Robinson.

Ce qui pousse Robinson dans la souille, c’est le désespoir et le découragement face à la surdité de l’océan et le mutisme de l’île. Tous les axes du monde, ciel, terre, mer, semblent se refuser à lui, repliant chacun de ses mouvements vers le centre unique et démesuré de sa solitude. La souille est le point de rencontre de toutes ces lignes barrées. Elle est, pour l’homme des conquêtes et des victoires sur le monde, l’épreuve d’une défaite absolue. Le cœur sombre et visqueux du siècle des Lumières. Le XVIII^e siècle est le temps de l’exploration du monde comme extension. C’est le moment où s’organise un mouvement général de cartographie de la nature. C’est à travers ses entreprises encyclopédiques que se tracent toutes les lignes de partage entre les choses du monde. La complexité du monde est lacérée par les frontières des catégories, tout se morcelle en la multitude de parcelles et de territoires du savoir. On dresse des listes infinies au cœur du vivant. Le règne naturel autrefois unifié se hérisse alors de séparations verticales et tranchantes. Et entre les végétaux, et entre les animaux, et entre les minéraux, s’élèvent de grands murs pour en cloisonner les espaces. On assiste à l’édification d’un monde solide, rigide et fixe. Tout semble vouloir se dresser dans l’immuable de la pierre ou la solidité du barrage. Et par sa force et sa masse, contrer la puissance des fluides. La souille est un point liquide au cœur des étendues arides de la modernité. Elle marque un point intensif, où aucune des mesures et des valeurs de l’époque ne semble pouvoir s’appliquer. Elle ne se réduit pas à une étendue de boue ni même à la surface d’une mare mais définit un état visqueux et fuyant de la matière. La viscosité ne se laisse réduire à aucune étendue, elle est livrée, par nature, à un changement permanent de tous les points qui la composent. Tout, en elle, s’oppose aux démarcations et aux frontières. Sa mesure, c’est celle des glissements entre les pressions et les densités qui l’animent. Ce qui la définit, ce n’est jamais un poids ou un volume, mais la quantité de variations ou d’écarts entre un état de la matière et un autre. Elle ne répond d’aucun étalon, ni d’aucune échelle propre, mais du mouvement continu des différences. Il faut donc imaginer Robinson aux prises avec deux démesures. Entre celle de l’océan d’où il vient et celle de la souille où il va. La rive s’érige entre ces deux pertes. Elle s’élève, pour Robinson, comme la muraille de défense contre toutes les déraisons. C’est alors que ce qui était le vide d’un lieu transitoire, ignoré de tous et absent des cartes, devient, pour Robinson, le territoire du salut. Cette rive, c’est d’abord en lui qu’il l’élève. Et c’est du fond de la souille, et du cœur visqueux de l’île, qu’il en monte les bordures et la solidité. Une rive intérieure, donc, comme une vaste saillie stable et aride qui vient couper les fluides. Un vaste plateau minéral, immuable et inerte au sein de toutes les variabilités. La rive est la constante de son monde. Depuis elle, il reconstruit la base d’une société et d’une raison dont il est le seul destinataire. Il est tout à la fois banquier, artisan, éleveur, géographe, propriétaire, notable. Il est le point depuis lequel s’ordonnent les valeurs de l’île, là où s’inventent et s’appliquent avec une implacable sévérité la loi et la justice. Depuis la rive, Robinson règne à nouveau sur un monde de principes et de nécessité. Depuis elle, il redresse les structures et construit le refuge et l’habitat d’une nouvelle mesure du monde. Depuis cette rive sans île ni océan, ce lieu de séparation absolue, il bâtit la maison d’une nouvelle conscience du monde et d’un nouveau rapport entre l’homme et les choses. Dès lors, la rive devient le point de déploiement du savoir et de la connaissance du monde.

19 – Il n’est peut-être pas innocent que Daniel Defoe, depuis les lumières de son siècle, ait situé l’histoire de Robinson Crusocé dans une période historique dotée plus tard du nom de « baroque ».

Quand, en 1661, Louis XIV est spectateur et acteur de la fête donnée en son honneur à Vaux-le-Vicomte, lorsque, sur la scène d’un théâtre de plein air, il danse, et que sa cuisse est dévoilée aux yeux des spectateurs, le corps privé du roi définit le centre absolu de l’harmonie d’une scène publique où chacun prend sa place. Dans un pas de danse, l’apparition de ce morceau de chair partage et inaugure des espaces distincts dont il est le lieu de passage, la surface de saturation et le cadre de conversion. Ce fragment d’intimité dessine l’ordonnancement du jardin alentour, dispose la statuaire, définit le moment de l’unité. Il autorise tout. Le roi en scène est la figure dont la mesure détermine tout le système perspectif de la représentation. Sa cuisse est le mètre étalon d’un cadre qui dicte à la vision ses limites et ses possibilités. À Vaux-le-Vicomte comme à Versailles, le cadre du théâtre de plein air est le lieu à travers lequel la mesure de l’homme, figurée par le corps rayonnant du pouvoir absolu, se projette sur la nature. Dans les jardins, ce cadre fait correspondre un bosquet à une forêt, une fontaine à une source, une grotte à des cavernes. De l’expérience heuristique du parcours de la forêt qui irrigue la mystique humaniste du XVIIe siècle, on passe à la promenade ritualisée dans le jardin qui, dès lors, se présente comme un médium de sémantisation du paysage. La théâtralisation baroque du jardin est un art qui, en proposant localement une syntaxe de la nature, fait accéder ses étendues insondables au statut de paysage ordonné en lieux.

La conception baroque du théâtre fait de l’homme qui regarde celui qui, comme à travers une fenêtre, voit un monde d’objets liés aux reflets de lui-même. C’est à l’échelle de son œil que se géométrise la nature. Le baroque généralise ce procédé de rétroversion par lequel le regard passe par-dessus bord en devenant la fonction du cadre façonné à sa mesure. Ce qui, dans l’activité de Robinson, constitue une rive, celle depuis laquelle il regarde et classe, est du même ordre que la formation de ce cadre dans l’apparition de la cuisse de Louis XIV à ses sujets.

Cette reconfiguration anthropomorphique de la nature se joue, dans le baroque, au théâtre. Cet espace, qui apparaît comme retroussé sur lui-même, se détache comme un œil qui scrute le monde, devenu lui-même un ensemble de loges dans lesquelles le spectateur vient vérifier qu’il est absent de la scène.

20 – Les laboratoires qui s’inventent dans toute l’Europe des Lumières partagent cette disposition. Les laboratoires inaugurent un nouveau placement du regard. Ils inventent un point d’observation verticale, un promontoire pour le savoir et la connaissance du monde. Des pierres comme arrachées à la nature et au tissu de ses relations tombent dans de grands tubes de verre. Et ce n’est plus le point de fuite de la perspective qui, trois siècles plus tôt, avait fait partir les hommes sur les mers, mais une sorte de surplomb optique, un pic rocheux depuis lequel s’observe et se mesure le monde des étendues et des coupures. Depuis ce point de rive, la pensée s’invente une nouvelle géographie et un nouveau placement. Elle devient ce point aride au milieu du tumulte, elle se donne comme la nouvelle constante au sein de l’infini des variables. Désormais, elle ne fera plus appel à autre chose qu’à elle-même, aucun absolu au-dessus ou en dessous du monde, aucun principe à l’extérieur de son mouvement propre. Elle sera la chambre tout intérieure depuis laquelle résonnera le monde. Elle sera le point de nouage entre l’être et l’homme.

21 – Les « pétrifications », comme sont appelés les fossiles, les coquillages et les coraux dans les collections naturelles du début du XVIIIe siècle, y figurent en tant que curiosités, catégorie qui n’établit pas de distinction entre l’organique et le minéral, et qui ignore le processus transformant l’un et l’autre. Alors que l’excavation de ces fossiles et leur position dans les strates profondes de la Terre semblent attester que celle-ci a connu de lents et profonds bouleversements géologiques, apparaissent graduellement, en France et en Angleterre, deux théories scientifiques ignorant cette introduction du temps dans la formation terrestre : le catastrophisme et le diluvialisme.

Les diluvialistes attribuent les fossiles au Déluge universel. Dans cette théorie, les animaux se sont noyés et leurs dépouilles se sont mélangées dans un gigantesque marécage qui les a enfouies dans la terre. Les gaz émis par ces corps en décomposition ont provoqué des bulles se solidifiant en cavernes ou grottes. De cette manière, les énigmes paléontologiques et géologiques sont résolues. Avec la théorie des créations multiples, les catastrophistes, quant à eux, tentent de rétablir l’équilibre entre une Terre vieille de 6 000 ans et les preuves de plus en plus tangibles du contraire. Dans les textes de Georges Cuvier, par exemple, strates géologiques, fossiles et espèces disparues trouvent une explication et une origine commode dans l’engloutissement de continents entiers lors de ces bouleversements.

Ces deux théories scientifiques modernes voient dans les fossiles les stigmates d’une punition divine dont les collections naturelles sont le réceptacle. Échos d’une écriture primitive d’avant le Déluge, les collections naturelles sont les marques éparpillées de cette vision. Les fossiles, dont la paternité est localisée dans la main de Dieu, apparaissent comme des fragments portant l’invitation implicite à être restaurés à leur unité originelle. Dans cette épiphanie matérielle, les fossiles se lisent allégoriquement comme les résidus d’une trame narrative perdue, les fragments épars d’une écriture divine antédiluvienne.

La polémique sur les fossiles persiste pendant une grande partie du XVIIIe siècle, et atteint son apogée lorsque les Lumières interrogent l’utilité des collections naturelles encyclopédiques, qualifiant leurs classifications de chaotiques. En France, à la fin du siècle, les théories de Cuvier sont dénigrées, les analogies entre les fossiles et les reliques de la catastrophe sont écartées, leurs combinaisons magiques fuyant les lumières aveuglantes du désordre géologique révélé par le siècle du même nom. Leur origine se perd dans les ornières des voies qu’ils ont parcourues pour remonter à la surface du visible. Privés d’une généalogie mystique dont l’autorité se dissipe, déracinés de leur fondation religieuse, et détachés de ce lien signifiant avec l’univers, les fossiles, tels qu’ils apparaissent ensuite dans les collections naturelles du XIXe siècle, se donnent sur un mode allégorique et deviennent, à mesure qu’ils se recouvrent de poussière, les figures muettes du rachat d’une autre faute, non plus celle punie par le Déluge, mais celle qu’instaure ce déracinement.

22 – On invente et on construit un lieu à l’écart du monde et de ses mouvements. La rive du XVIIIe siècle dresse un nouvel espace pour le savoir. Et les laboratoires érigés sur ses hauteurs abritent en leur sein une vaste chambre pour la pensée. Le vide est l’air nouveau qu’on y respire. Le vide est ce par quoi viennent à s’effondrer les dernières présences du divin dans les sciences de la nature. Quand on enferme les oiseaux dans des cloches de verre et que, par la nouvelle pompe à vide confectionnée en 1659 par Robert Boyle, on retire progressivement l’air qui y circule, et qu’on extrait ainsi toute la substance interne à la sphère, jusqu’à la mort du petit animal, on prouve que Dieu n’est pas dans la totalité de ses attributs, qu’il n’existe rien de tel que l’Un indivisible et le Tout absolu. Le vide est ce par quoi tous les mouvements du XVIIIe siècle viennent à se rejoindre et à se lier. C’est lui qui circule entre les catégories et les étendues fragmentées du savoir. C’est en lui que la pensée, détachée des ordres du divin et des principes du monde, peut déployer véritablement ses dynamiques et ses puissances. Mais c’est surtout quand, en Autriche, on joint deux hémisphères de bronze en les vidant de l’air qui les sépare et en les joignant par le vide, et que la traction d’un attelage de 16 chevaux ne peut ni les fendre ni en défaire l’union, que l’on découvre le vide comme nouvelle force de la nature. Le vide est l’énergie incommensurable qu’on extrait de la rive.

Et c’est dans ces nouveaux laboratoires, quand le doigt de Dieu pointant vers les pôles vient à se couper, qu’on découvre dans la Terre les forces magnétiques qui font tourner les aiguilles. Et c’est à travers elles et la force naturelle d’attraction par les pôles, que le physicien anglais William Gilbert invente le concept et le nom « d’électricité ».

L’électricité est la première énergie fossile. Sa force, ce n’est plus la traction animale ni le cumul des muscles de l’homme ou la poussée des vents, mais la masse de la Terre elle-même comme puissance. Et c’est quand on enserre cette force dans une petite cage de verre qu’on invente la boussole et que les hommes repartent sur les mers.

Et c’est alors le début d’une nouvelle ruée des navires sur les mers, et la recherche de nouveaux mondes toujours plus vastes et d’or toujours plus pur. Et c’est donc un nombre croissant de bateaux et une surface de voilage toujours plus grande, et c’est l’Europe enrichie de ces voyages qui s’orne de tapisseries et de parures, et c’est le large développement des industries et des techniques chez les tisserands. Et c’est sous la pression grandissante des demandes et la finesse croissante des dessins et des trames que les systèmes de tissage se complexifient et viennent à s’enrayer. Et c’est quand les machines cassent, et que l’on cherche à simplifier les tâches et à limiter les erreurs et les pertes, que Joseph Marie Jacquard invente la carte perforée comme système binaire et mécanique de gestion des trames et des mouvements.

23 – Ce vide où se déploient ces trames se munit mécaniquement d’un négatif imaginaire. Après 1770, une catégorie de scientifiques éclairés, que l’on qualifie de « neptuniens », placent, au centre de la science géologique naissante, l’examen des fossiles et l’étude de la sédimentation des strates terrestres. C’est alors le long des côtes, sur les plages, qu’on vient lire les archives de la Terre. À la différence du catastrophisme et du diluvialisme, dans la théorie neptunienne, l’océan cesse d’être la relique de la catastrophe, la trace restante du Déluge, de la séparation initiale, et devient une force primitive responsable d’un relief perçu non plus comme le résultat d’une destruction brutale, mais comme le produit d’une lente concrétion sous-marine. Sur le littoral, l’étude attentive du sol permet de conclure à un assèchement progressif. Le présent cesse de figurer le but de l’évolution du globe, et s’expose comme sculpté dans des débris.

En 1780, au centre de Paris, les générations successives de cadavres enterrés dans le cimetière des Innocents sont déménagées hors des limites de la ville.

L’exploration sous-marine, qui commence sérieusement au milieu des années 1800, dans une Angleterre hostile au rationalisme des Lumières, contribue à remonter à la surface des formes de vie insoupçonnées, apportant une vision des profondeurs jusque-là inconnues. Il faut cependant attendre 1872 pour qu’un véritable voyage d’exploration des mers profondes soit organisé par la Royal Navy. L’expédition dure trois ans et demi, et permet de rassembler 4 417 espèces de plantes et d’animaux. Cette culture préindustrielle établit une polarité, matérialisée par l’opposition entre la menace de l’inconnu des profondeurs sous-marines et la sécurité d’une surface visible et ensoleillée. Le discours scientifique, alors même qu’il multiplie les outils de dissection rationnelle du monde, se met à explorer de cette polarité la face enfouie, invisible. La culture préindustrielle, tout en commençant à multiplier les médiations techniques, se tourne vers les mondes du dessous, et se munit alors d’un contre-espace, absent de la carte : le continent perdu.

On assiste, dans la première moitié du XIXe siècle, à la multiplication de livres d’enquête, d’exploration et de romans qui se donnent pour paysage l’Atlantique. Leur objet est la recherche d’un chaînon manquant à la civilisation humaine, la poursuite de l’élément clé qui viendrait en résoudre l’éparpillement. Le mythe antique du monde englouti refait surface. Dans cette littérature, le monde englouti surgit immédiatement comme une ruine, il tire son sens spatial du temps sous forme de décadence, et manifeste sa signification temporelle de l’espace sous forme d’accumulation de vestiges. Le monde englouti se donne, comme seule médiation, la perte, une perte présente dans les multiples récits de sa disparition et de sa destruction, et condensée graphiquement dans l’image de sa ruine.

C’est précisément dans sa ruine que le monde englouti atteint sa brillance la plus vive. Son état de suspension est lié à l’imagerie cristallisée des mondes miniatures des aquariums qui prolifèrent dans les intérieurs bourgeois de l’époque. L’exploration des fonds marins, la recherche d’un monde englouti deviennent impératifs quand l’illusion d’une cité utopique s’évanouit sur les plaines et dans les villes. Dans son constant mouvement entre apogée et destruction, la figure du monde englouti est une ruine qui dessine une figure instable dans l’espace. Son histoire se réécrit dans la répétition infinie de ce mouvement binaire. Cette répétition est le moyen que le XIXe siècle se donne pour penser un présent trop complexe à gérer sur un seul registre. Avec le surgissement des mondes engloutis, le siècle du romantisme induit la perte qu’il s’efforce de compenser à travers l’intensité du présent saisi par la technique industrielle. Le siècle ne recherche pas un monde englouti idéal. Il ausculte celui qui est abandonné dans l’épaisseur des catastrophes successives qui l’ont produit. Dans cette épaisseur, il imagine sa propre rédemption. Un océan de larmes enveloppe les mondes engloutis, la tristesse infinie du XIXe siècle s’y déploie : c’est que la densité de l’élément liquide semble pouvoir remplir le vide créé par la désintégration de la tradition.

24 – Le pétrole est l’énergie qui remonte, de sous la croûte, des mondes nouveaux. Composé d’éléments organiques piégés dans des formations géologiques, il est la puissance des morts issus des mondes engloutis. Il est le produit des débris et la force des pressions accumulées par leur sédimentation. Et quand il fait gicler la viscosité de sa matière noire dans le ciel immaculé du nouveau continent, il fait remonter la puissance démesurée de la souille au milieu du monde fini.

25 – Sur la grève, le long des cordons littoraux où les neptuniens se ruent pour déchiffrer les débris de l'évolution terrestre, on extrait la silice des plages brûlantes. Dans sa fusion, la fonte du verre permet de réintroduire, dans le domaine de l'exposition, ce qui était au cœur des collections de curiosités dans les cabinets de la Renaissance : la fraîcheur de l'émerveillement.

Le penchant de la culture industrielle naissante pour les aquariums provoque l'exode temporaire sur les rivages de tout un groupe de savants à la recherche de spécimens vivants ou morts. Les fouilles sur les plages se multiplient. Une foule de lecteurs se précipite sur les régions côtières. On passe aussi de nombreuses soirées « au microscope », et à lire des articles dans les journaux et périodiques spécialisés. Les aquariophiles débattent inlassablement du développement et de la reproduction des animaux et des plantes qu'ils avaient, jusque-là, coutume de voir sous la forme de spécimens isolés, mutilés, desséchés ou morts. Les spécimens récoltés sont le plus souvent insérés dans des aquariums domestiques si sophistiqués qu'ils deviennent de véritables « océans de salon ». Ces aquariums sont également insérés dans des réceptacles suspendus, ou utilisés sous forme de séparations dans des demeures luxueuses où l'on pouvait s'offrir des murs entiers conçus de la sorte. Les plus beaux spécimens morts, eux, sont, à la manière des fougères ou des anémones que les navires rapportent d'outre-Atlantique dans des bulles hermétiques, enfermés dans des globes de verre, les « sphères du souvenir ». L'apparition d'intérieurs domestiques flottants, remplis de trésors provenant des mers, constitue un œil mobile dont le prisme transforme tout en fossile de collection. En reproduisant, dans les distorsions du verre et de l'eau, le stade amorphe de la demi-conscience, les océans de salon et les sphères du souvenir deviennent les lieux de transit d'un présent arrêté pour apparaître comme une roche à l'œil humain, qui le confond avec des ruines.

En 1860, à Paris, on achève la construction du dernier passage couvert. En 1866, à Londres, on constate que les châteaux d'eau prévus pour les fontaines et cascades de l'aile nord du Crystal Palace, qui lui-même offrait près de trois mille mètres carrés de surface vitrée, n'ont pas suffi à éteindre l'incendie qui en a fait fondre le transept. En 1867, la première Exposition des art décoratifs et industriels du Havre ressemble à une immense grotte. Lors de la deuxième, la moitié de l'aménagement intérieur vise à imiter le passage de la mer Rouge par les Israélites. Le plafond et les deux murs latéraux sont modelés pour imiter de gigantesques vagues, soudain arrêtées dans leur progression, et au milieu desquelles le spectateur déambule, au sec, sur le fond marin mis à nu. Sur les deux grands pans verticaux reproduisant les eaux séparées, se logent de grandes surfaces de verre qui abritent des aquariums figurant des coupes dans l'océan. C'est l'un des effets les plus spectaculaires de la popularisation du verre : le spectateur, englouti dans la sécheresse de la transparence, considère le paysage sous-marin avec le détachement panoramique du promeneur.

Entre deux vagues, sur la plage, dans le sable, là où on cherchait un monde englouti, on trouve l'instrument d'exposition de la technique industrielle. La fusion de la silice met sous les yeux un monde nouveau, en même temps qu'elle enchâsse les fragments d'un monde perdu. Voir, c'est donc faire face à une vitrine. La silice connaît alors dans le verre deux types de fonte arrêtée. La première, architecturale, est celle d'une culture industrielle offerte au regard à un tel degré d'intensité que les parois de verre dont elle se munit semblent se courber vers l'œil des promeneurs jusqu'à un point de cassure. Et la seconde, symbolique, est celle par laquelle ces artefacts industriels embarquent l'œil humain dans l'illusion d'un retour à l'immersion liquide du regard dans un monde fluide.

26 – Et quand les nouveaux émigrés arrivent en masse à Ellis Island vers la promesse du pétrole et de son flot noir vers le ciel, et que les douanes américaines cherchent à recenser la multitude de la population, et que la machine d'un tisserand rencontre la boussole d'un marin, que la carte perforée de Joseph Marie Jacquard rencontre l'électricité de William Gilbert, et que les trous dans le bois deviennent le code binaire d'un système de calcul, alors, toutes les étendues et toutes les trajectoires semblent converger en un point unique et immobile. Ce point est une île où s'invente l'informatique moderne, où il n'y a plus d'inconnue au-delà des mers. Une île où le voyage se termine.

Ellis Island comme premier ordinateur.

27 – Alors que sur Ellis Island, les mécanismes du métier à tisser s’alignent sur la nécessité nouvelle de calculer le flux migratoire, apparaît en Europe le mouvement psychanalytique. Son paysage n’est plus celui de la navigation horizontale, mais l’objet d’un regard vertical dirigé vers le « monde renversé » du territoire inconscient, pointé vers le mythe artificiel du « continent noir ». L’objet de la psychanalyse naissante, comprise comme intervention médicale, est à rapprocher d’une entreprise de dégrisement. Le remède à l’ivresse des profondeurs du siècle romantique dont il veut détricoter les rouages mortifères. Le rétrovirus qu’il convient d’inoculer à un homme saisi par la technique morbide des machines de représentation, devenues des portes ouvertes sur le vide.

Dans la correspondance écrite qu’il initie en 1923 avec son ami Sigmund Freud, l’écrivain Romain Rolland oppose à la conception mécaniste du psychanalyste une vision qu’il nomme « sentiment océanique ». De ce sentiment, la technique, l’outil et la machine sont totalement absents. Le sentiment océanique nomme un état d’immersion liquide du sujet dans le monde. La pensée, ignorant les séparations, réside parmi les choses, perd toute direction, se détache de son axe et se met à tourner en rond, comme l’aiguille d’une boussole atteignant le pôle magnétique. Le sentiment océanique, ce serait l’absence de bornes perceptibles, un espace incommensurable dans lequel passe le sentiment d’union indissoluble avec le Grand Tout, un niveau liquide de la conscience où tout n’est que relation. Tous les objets, tous les artefacts viendraient médiatiser un sentiment d’appartenance au présent. Toutes les pensées des habitants de ce sentiment, toutes leurs sensations, jusqu’à la douleur et jusqu’à la joie, constitueraient les spectres du même rayon de lumière, décomposé au prisme de la conscience. Une chaise, une guêpe, une bouteille cassée seraient autant de poissons solubles dans le paysage sans ride de l’océan. Toutes les choses se présenteraient munies d’un dedans, d’une sorte de vie individuelle, d’une intériorité propre, rougeoyant d’un éclat émis de l’intérieur d’elles-mêmes.

Dans l’idéalisme souriant du sentiment océanique comme dans les déserts vides et froids où s’invente la méthode psychanalytique, une même altération marine est à l’œuvre.

Après tous les voyages transatlantiques, toutes les traversées venues s’échouer sur Ellis Island, cette île dédiée au calcul, le sentiment océanique est un regard en arrière porté par-dessus l’épaule, et nomme en négatif le désir de naviguer à rebours, de tirer les bords pour remonter le cours de l’infinité de strates techniques que la modernité a amassées.

Le sentiment océanique est le nom paradoxal de la construction d’un observatoire en ruines destiné à scruter l’infini, pour, depuis le sommet de cet amas de pertes accumulées, en percevoir clairement les obscurités, et y entendre par résonance les échos de ce qui est littéralement sans voix.

Au cours de la première guerre mondiale, on invente le sonar, dont le principe est basé sur les propriétés particulières de propagation du son dans l’eau, et qui est d’abord utilisé pour retrouver les navires disparus, qu’on appelle alors « contacts perdus ».

28 – Ce qui porte le nom de « sentiment océanique » est la résurgence technicisée de la totalité perdue du monde prémoderne.

29 – On pourrait dire du sentiment océanique qu’il naît de ses débris, qu’il est une manière d’accumuler et de se remémorer un monde perdu de vue. Celui que la littérature fantastique cherchait au fond des océans, celui qu’on venait contempler dans les premières expositions des arts industriels ou dont on enferma des fragments dans les océans de salon.

30 – Je pense à un autre homme se penchant sur une pierre en 1452. Pour lui, elle n’est pas encore une roche, elle ne surgit pas encore des gouffres de la Terre, ni des lents mouvements de refroidissement dans la viscosité du magma. Elle n’existe pas non plus en elle-même, dans la présence muette d’une chose posée au-devant. Elle est le nouage et le produit d’une perfection qui la transcende. Le point de rencontre de toutes les parfaites relations qui la traversent et la dépassent. La cosmologie prémoderne fonctionne par tissage et correspondance de tous les éléments qui la composent. L’échelle du savoir est la mesure de la perfection. Son objet n’est pas encore d’évaluer ou de dresser le champ des quantités, mais d’établir les rapports de qualité entre les choses du monde. Il existe, dans l’espace des correspondances et des mouvements d’affection qui traversent le monde, un point privilégié. Lieu de convergence des lignes qui, en le traversant, s’inversent sans en être altérées. Ce point de rencontre de tous les faisceaux de la perfection, c’est l’homme. Son œil est en proportion parfaite avec toute chose.

32 – Oui, mais alors toute une machinerie avant méprisée vient porter et soutenir l’auscultation du monde. Et c’est avant tout par une révolution optique, par la nouvelle finesse du verre poli et la précision de ses courbures que se déploie la science nouvelle de la Renaissance. Le regard du savant sur le monde ne se place plus désormais comme une révélation à l’échelle de sa vision, mais comme l’interprétation des signes émergents à la surface des lentilles de verre.

Quand, en 1609, à Venise, Galilée pointe une lunette vers le ciel, la surface de la Lune n’est pas du tout lisse, uniforme, et sa sphéricité très exacte, comme le dit la philosophie des Anciens, mais au contraire, inégale et rugueuse, pleines de cavités et de saillies, tout comme la surface de la Terre présente ici une chaîne de montagne, là de profondes vallées. Et la ligne de partage entre les ténèbres et la lumière n’est pas non plus tranchante et nette. Rien ou presque ne distingue plus en propre le paysage lunaire du paysage terrestre. Et rien ne donne plus désormais son caractère d’unicité à la Terre, périphérie au sein de toutes les périphéries.

Plus encore, la fébrilité et la moiteur de l’œil de Galilée collé au verre révèle une infinité de points lumineux qui n’étaient pas donnés à la vision. Elle révèle des profondeurs et des rapports d’échelle entre ces points qui viennent creuser la paroi de la voûte céleste, la soumet à une sorte d’inclinaison et de torsion infinie vers le lointain. La conception d’une nature comme hiérarchie illimitée de formes, comme miroitement infini de l’Être plein et infiniment gradué, implique l’existence de réalités minuscules et d’échelles du monde invisibles à l’œil et à l’observation de l’homme.

Très vite, la courbure du verre s’accentue, et toute une série de foyers optiques se développe entre l’œil et l’objet de son regard. Le microscope, comme il s’invente au milieu du XVIIe siècle avec le savant hollandais Antoni van Leeuwenhoek, est doté d’un dispositif à vis pour la mise au point. Le microscope révèle alors que la surface d’un objet n’est pas sa correspondance à l’échelle de sa forme globale, mais qu’il abrite en lui-même, dans l’ombre de sa matière, une infinité de mondes et de vies insoupçonnées jusqu’alors.

La chair du monde se fendille et se creuse. Tout un univers profond, dans les crevasses et les pores, remonte à la surface des formes. Et seules la limite de la courbure des lentilles, la netteté de son grain de verre et la précision d’un pas de vis semblent pouvoir arrêter cette avancée dans les strates infimes du monde. C’est alors, pour l’homme étourdi du XVIIe siècle commençant, l’ouverture à deux démesures de la vision. L’une amenée par le télescope et le décentrement du monde, l’autre, par le microscope et la profondeur infinie de la matière. Une sphère éclate au contact du sol quand une boule de verre tombe de toute la hauteur d’une table. Une sphère éclate également quand, avec un petit objet dur et pointu, on applique sur elle une force qui, par pression concentrée en un point unique, vient à en éventrer la membrane. Il faut voir le double geste de Galilée et de Leeuwenhoek comme une équivalente brisure. Ils ouvrent le savoir à la dé-mesure, au sens véritable et complet d’une défaite de la mesure.

33 – Mais il y a bien des images qui existent hors du cadre de cette défaite. Il y a celles que véhiculent les figures de la transmission orale, par exemple, les conteurs, ou celles qui viennent de la ville dans les campagnes, celles qu’apportent avec eux les vendeurs ambulants, qu’on voit dans les livres, les bulletins, les journaux, les pièces de mercerie, ou celles qu’on appelle « images d’Épinal ».

34 – Le colporteur est la figure moyenne issue des démesures. On le voit venir de loin, et dans un plissement d’yeux, on en reconnaît la silhouette. Il apporte avec lui les modes de Paris, les images des conquêtes et le récit des naufrages. Il instaure, au sein du paysage et dans la vie des foyers, une fréquence d’apparition des images. D’une saison à l’autre, sa venue s’étirant parfois sur de longs mois, les images se ternissent de l’usure des regards et de l’attente de son retour.

Figure de l’étranger et du passant, il est craint, aussi. On l’accuse des méfaits et des adultères, on l’accable de toutes les tromperies et de tous les vols. Parfois même, on voit dans l’image le colporteur besognant une jeune veuve dans l’obscurité d’une grange. Il a posé sa lourde boîte cartonnée sanglée de cuir contre le muret. Dans la cour, c’est la lumière, et le silence de l’après-midi. Et, collé contre un battant de porte, on regarde à l’intérieur la fraîcheur et l’ombre. Elle, a les jupons retroussés sur la peau, encore rougie par l’hiver et le travail de ferme. Lui est derrière elle, et son pantalon de toile épaisse et guenillée lui fait des plis aux chevilles. Penché sur son dos, il sue. Et entre ses doigts courts, il enserre la chair molle de ses fesses. Peut-être aussi se figure-t-il un point en dehors de la scène. Et une autre image. Et d’une ligne de regard venant couper perpendiculairement le sien, il voit un homme derrière une femme et contre ses reins et les mouvements cognés de son bassin l’homme de la femme fait claquer la blancheur des fesses et de son visage à elle, la bouche fendue brillante de dents sous les coups de son ventre, un œil révolté d’un plaisir qu’il imagine grand, il accélère sa saccade et, secouant sa peau de sueur penchée sur un dos froid, il plonge son sexe une dernière fois pour jouir au-dedans.

Et entre les images, naissent les bâtards.

35 – Le colporteur qui besogne une fille de ferme est dépassé par la vitesse d’un train. C’est le train d’un autre montreur d’images, Phineas Taylor Barnum, qui inaugure sa carrière d’homme de théâtre en Amérique en 1836, avec un théâtre scientifique et musical itinérant peuplé d’autres merveilles, venues d’ailleurs, des femmes de Patagonie ou l’éléphant Jumbo. À travers les provinces agraires et les villes ouvrières, dans la poussière des quais, des foules de travailleurs guettent l’approche fracassante du train et de ses quatre-vingts wagons marqués du sceau *Barnum*, nom qui désormais résonne comme la promesse nouvelle de l’arrivée imminente de ce qui n’avait jamais été montré.

En 1841, Barnum achète la collection de l’American Museum de New York et le rebaptise « musée Barnum ». La collection comporte une quantité importante de *naturalia*, d’animaux empaillés, de curiosités naturelles et artificielles parmi lesquelles 234 vitrines avec des ours, des poissons, des reptiles, et surtout des oiseaux. S’y ajoutent les collections de minéraux et coquillages, des ensembles d’outils amérindiens, des assortiments d’*artificialia*, une série de maquettes de navires, un cycle de peintures historiques, et des animaux marins qui permettent à Barnum d’ouvrir le premier aquarium public du pays. Ce mélange de registres disparates, comme dans les collections de merveilles du XVIe siècle européen, tente de transmettre l’idée d’une totalité par la quantité et l’hétérogénéité de ses éléments.

Dans la mise en scène de ces collections, Barnum popularise un dispositif qui sera plus tard nommé « diorama ». Derrière des parois de verre parfois larges de quinze mètres, se déploie le récit hétéroclite de l’évolution de la faune et de la flore terrestre. Le diorama de Barnum est une pièce dont l’un des quatre côtés est vitré, dessinant un espace clos construit pour la capture. Le diorama semble en effet articulé sur le régime photographique : à l’intérieur de la cage, chaque centimètre est couvert de détails tissant un grand récit naturel, avec toiles de fond fantastiques, sols couverts de matières organiques, et replis étroits remplis d’arbres et de plantes desséchés ou fabriqués, le tout opérant le transfert fidèle d’une situation imaginaire. Ses « Images en mouvement avec effets changeants » comprennent des salles panoramiques conçues en cosmorama avec plus de deux cents vues de villes et de paysages étrangers, ainsi que des vues d’aurores, de crépuscules et d’arcs-en-ciel.

En février 1860, trois mois après la publication de *L’Origine des espèces* de Charles Darwin, Barnum inaugure la pièce de théâtre *What Is It?* dont il affirme que le protagoniste principal, un homme singe trouvé sur les rives de Gambie, serait le chaînon manquant de l’évolution humaine. Au milieu de la scène, sous la lumière ronde de la poursuite, on pourrait alors voir se déplacer l’invisible, le point aveugle de l’humanité.

Avec les nouvelles acquisitions de Barnum, l’American Museum devient une infrastructure du gigantisme et se transforme en un lieu de promenade familiale où l’on vient admirer ce qu’il convient d’appeler les artefacts de la démesure : sont livrés pêle-mêle aux yeux des familles, des nains, des géants, Tom Pouce, une momie vieille de 2000 ans, des automates, la célèbre fausse sirène des îles Fidji ou encore les dépouilles de serpents de mer. Tous les objets semblent donc avoir été sélectionnés pour leurs qualités monstrueuses, et leur capacité à meubler les vides que les catégories des sciences modernes ne comblent pas. Le principe des objets du musée Barnum paraît être leur disproportion avec ce qui s’offre ordinairement à la vue du travailleur sédentaire de ce milieu de XIXe siècle américain. Mais cette démesure est radicalement différente de celles entre lesquelles sont pris des personnages comme Ulysse Aldrovandi et Robinson Crusoé. Le prestige nouveau des objets du musée Barnum ne tient plus à la manière dont ceux-ci témoignent d’une narration extraordinaire perdue, ni au territoire inconnu d’où ils proviennent, mais à tous les rouages optiques par lesquels la machinerie spectaculaire escamote leur démesure pour les présenter dans des dispositifs optiques indexés à la mesure de l’œil du spectateur, et à la fréquence de ses promenades dominicales.

Le spectacle théâtral de Barnum semble sauvegarder l’esprit d’exposition publique des anciennes collections, grâce à une mise en scène d’abord apparue dans les cabinets de curiosités. Ce qu’on y voit est monstrueux parce que ce qu’on voit n’intègre aucune taxinomie. Mais ici, le monstre s’expose selon une logique qui semble issue de la prestidigitiation, elle-même subordonnée à la catégorie plus importante de l’effet spectaculaire. Dans cette machinerie de musée, la démesure est l’étalon qui règle le mouvement des rouages et des ficelles d’un théâtre de la vision conçu à échelle humaine. Le gigantisme de l’entreprise de Barnum, en amenant sur les trains les figures monstrueuses, en les mettant sous les yeux des provinces dans sa ménagerie ambulante, rend la démesure soluble dans la rétine d’une ouvrière, un jour, vers l’ouest, sur un quai.

36 – C’est peut-être depuis ce quai que le XIXe siècle voit la disparition du colporteur dans la mécanisation du transport des images. Entre les images, se mettent à pulluler toute une série de rouages et d’engrenages dentelés. C’est d’abord le chemin de fer qui, par tout le mouvement de masse de ses pistons, réduit la fréquence de l’attente et la gestation des bâtards. Mais c’est également quand les armes Colt qui visent les hordes indiennes du Nouveau Monde se munissent d’une mécanique de roulement, d’une chambre du barillet à l’autre, et que le tir des balles se cadence et s’accélère, et qu’Étienne Jules Marey adapte son mécanisme dans son pistolet à images et qu’au même moment sous les balles tombe le dernier rhinocéros et qu’en remplacement de la matière de sa corne dans une boule de billard on invente la synthèse végétale nommée Celluloïd, et que, dans un mouvement de printemps, en 1895, tous ces mouvements et toutes ces fréquences viennent à se compresser devant une porte d’usine, que l’on invente le cinématographe.

37 – Cette porte, où convergent le Celluloïd des pellicules photographiques et le mécanisme de Marey, est précisément celle de l’usine devant laquelle on tourne le premier plan du cinéma.

38 – Le cinéma n’est pas l’invention du mécanisme d’entraînement cadencé de la pellicule pour restituer le mouvement du monde mais l’acte de production de corps, d’étendues et de rythmes nouveaux. Ainsi, le premier plan du cinéma n’a pas lieu à la sortie d’une usine de Lyon, le 28 mars 1895, mais six mois plus tard, quand, à la fin d’une même journée de travail, les ouvrières marchent à nouveau devant la caméra de leur patron. La première image de cinéma, ce sont donc ces femmes qui, répondant au souci dramaturgique des frères Lumière, se serrent dans le cadre et accélèrent la marche pour s’adapter au défilement de la bobine. C’est l’invention de cette physique nouvelle, fonctionnant par pression des durées sur les corps, condensation des espaces par les cadres. Il faudrait parler du cinéma comme on parle en archéologie, comme quand un chien tombe dans un trou et que des enfants voient des traces de mains sur les murs : on ne dit pas « la découverte des grottes de Lascaux », mais « l’invention de Lascaux ». Le cinéma, c’est « l’invention des ouvrières ». Et quand on refait la grotte de Lascaux, et quand on refait le film, et que les ouvrières ressortent de l’usine, c’est que toute origine est déjà une reprise.

Et quand, dix ans plus tard, vers 1905, on invente le gros plan et qu’apparaît le montage, l’image s’approche alors de l’intimité des visages. Le gros plan effectue des coupes et des partitions dans les corps. Il fragmente la matière en une infinité de parties signifiantes. Le montage intervient dans leur répartition. Il n’y a pas de gros plan sans comparaison des valeurs par le mouvement du montage, il n’y a pas de montage sans un découpage par le cadre. La nouvelle figure qui en émerge est le produit de toutes ces fragmentations. Ce nouveau corps n’est plus le spectre qui avance dans la lumière d’une fin de journée, ce n’est pas une figure qui naît du détachement dialectique d’avec son fond, mais une figure qui n’advient que dans le mouvement, qui ne cesse de se séparer, de se diviser en une infinité de parties. Et notre émotion dans une salle sombre et devant l’image, c’est ce spectacle permanent des écarts et des dislocations.

39 – Frederick Law Olmsted, avec Central Park, voulait guérir les New-Yorkais de ces écarts avec une dose prophylactique de nature. Le naturaliste et taxidermiste Carl Akeley, lui, leur propose, au début du XXe siècle, de retrouver le moment de l’origine dans l’instant de la rencontre de leur regard avec l’œil de verre de l’animal. Sur le côté de Central Park se trouve le Muséum d’histoire naturelle, articulé autour du mémorial consacré à Théodore Roosevelt, reproduction monumentale du jardin d’Éden. Dans ce mémorial, le citadin peut faire une expérience hygiénique : répéter le premier voyage, faire pour la deuxième fois l’expérience de la première naissance dans le sanctuaire de la nature. Le Muséum d’Histoire naturelle de New York est l’exposition de cette scène des origines, le lieu où, depuis les cloisons de verre qui séparent les yeux des hommes de ceux des animaux, peut s’entreprendre cette genèse.

Pour Carl Akeley, qui commence à travailler pour le Muséum en 1909, la taxidermie est l’artisanat qui lui permet de se souvenir de l’expérience du présent, le présent de l’instant décisif de la rencontre avec le primate. Avec les animaux naturalisés d’Akeley, le Muséum remplit, sur un mode inédit, son rôle scientifique de conservation, de préservation et de production de permanence. Akeley est allé en Afrique chasser et naturaliser les animaux exposés au Muséum, grâce à une technique de taxidermie qu’il commence à pratiquer dans les années 1880 avec l’empaillage grossier de Jumbo, le grand éléphant de Barnum. Jumbo l’éléphant avait été écrasé par l’emblème de la révolution industrielle. Un train. Le travail de taxidermie de Carl Akeley est visible dans l’African Hall du Muséum, dans lequel ce parcours originel se réalise lorsque la vue rencontre sans le savoir les vitres géantes des dispositifs verticaux d’exposition, les dioramas. Les dioramas sont avant tout conçus comme des récits, des éléments d’histoire naturelle. L’histoire y est racontée dans les pages de la nature et se lit à l’œil nu. La paroi de verre empêche l’entrée du corps, mais invite à la pénétration visuelle. À l’échelle de la perception humaine, il n’y a pas d’entrave à cette vision, pas de médiation. Le diorama, comme fragment d’une scène des origines, suggère d’ailleurs une vision sans limites, sans barrages, un panorama qui n’en finit pas de courber l’imaginaire vers le jardin primitif. Dans chaque diorama, un animal capte le regard du visiteur et le relie au plan de représentation, c’est-à-dire au côté de la vitre d’où cet animal semble regarder. L’animal est en alerte, sur le point de donner l’alarme en cas d’intrusion de l’homme, mais prêt aussi à soutenir indéfiniment l’échange de regards, le moment de charité, la rencontre originelle. Les animaux sont sur le point de disparaître, la communion visuelle au bord de la rupture. Le hall menace à tout moment de se dissoudre dans le chaos de l’âge de l’homme où il est venu s’échouer. Un visiteur croit voir s’animer la pupille du primate. Le regard tient, le visiteur ne cille pas, sa cornée s’assèche, il pleure. L’animal, méfiant, malgré le handicap de ses yeux de verre, prend soin de ceux qui regardent. L’animal est figé dans un moment de vie suprême et l’homme n’a plus à être émerveillé : il est pétrifié dans le présent étendu de la stupéfaction.

Le pouvoir du diorama tient dans ses effets magiques : ce que l’on a tant de peine à construire semble avoir été trouvé spontanément. Le diorama ne semble pas être un point de vue, il apparaît comme un oeilton sur la jungle à travers lequel on peut témoigner de la paix qui y règne, une paix non troublée par la technique guerrière de l’homme. Le diorama, au plus profond de sa magie, aboutit à la révélation, et cet art récompense le travail par la transcendance. L’épiphanie se présente alors comme un cadeau. Mieux : un présent. Un présent si étendu qu’il a tout érodé, tout englouti, que la vitre a disparu, et que c’est de l’autre côté, depuis le jardin, blotti au creux de ce dehors de substitution, que le spectateur contemple ses semblables. Avec le diorama, le Muséum se révèle comme une technologie visuelle, un organe synthétique articulé par un principe : une séparation qui se soustrait à la résolution de l’œil humain. Les coupures sont invisibles à cet œil contraint à la nudité, et c’est la relation qui, seule, tout au-devant, intègre le registre sensible. À l’inverse, les animaux naturalisés des dioramas du Muséum sont des concrétions, le résultat d’une accumulation de coupures superposées, la somme stratifiée de l’infinité de pressions exercées par les technologies du regard sur la nature originaire d’où ils proviennent. Et c’est dans l’instant de la rencontre de son regard avec la prothèse oculaire du primate naturalisé que le visiteur, au musée, trouve sa généalogie.

Cette généalogie apaisée est la cible vers laquelle tendent les excursions de Carl Akeley dans la jungle. Lors de ses voyages en Afrique, le naturaliste chasse avec un appareil photo. Mais il lui faut une caméra avec laquelle il puisse viser aussi aisément qu’on pointe une arme. Alors, outre ses inventions techniques en taxidermie, il met au point, à la fin des années 1910, un genre nouveau de caméra, baptisé « Akeley », et surnommé « caméra-fusil ». La spécificité de la caméra d’Akeley est le dispositif panoramique qui permet de la faire tourner dans tous les sens, de la même manière qu’on peut faire tourner un fusil sur un pivot, suivant une ligne de vision naturelle. Carl Akeley filme et tue les primates à hauteur d’homme. La science à l’œil nu que préconise le Muséum convient parfaitement à la caméra, finalement si supérieure au fusil pour assurer la possession, la préservation, la consommation, la surveillance, l’estimation, la mesure, et le contrôle de la nature. La caméra-fusil d’Akeley participe de l’effort du Muséum pour combler les brèches béantes dans un être déraciné. La caméra-fusil doit ainsi garantir le corps politique contre la disparition, cannibaliser la vie primitive jusqu’à ce qu’elle soit, en toute sécurité et permanence dans l’intervention hygiénique du Muséum, une image spéculaire, un fantôme.

Cette infrastructure optique est un système d’ingénierie narrative fondé sur le désir fatal de représenter. Les animaux naturalisés visibles au Muséum sont figés dans le moment de la rencontre de leur regard avec la lentille mortelle de la caméra-fusil. Avec cette interception du regard par l’appareil de visée, émerge un mécanisme de représentation non plus fondé sur un registre mimétique, mais sur une logique de la substitution, mécanique qui devient l’ultime trucage de l’illusion cinématique. La caméra-fusil fait de l’œil du visiteur un organe gagné par la technique de rétention terminale qui anime l’appareil, elle cimente la vue, la dresse en barrage. D’ailleurs, Carl Akeley est celui qui met au point un autre outil, le fusil à béton, qui fait de lui l’inventeur du béton projeté, technique qu’il utilise dans les années 1920 comme une technologie de support architectural pour la rénovation de bâtiments menacés par la ruine. Le fusil est ici une béquille. Alors, quand, devant les vitres des dioramas du Muséum, « barrage » et « béquille » se rejoignent en des trajectoires symétriques dans l’œil du spectateur, ils se révèlent être synonymes.

Toutes ces strates de processus techniques viennent se sédimenter sur les vitres des dioramas, qui eux-mêmes soustraient l’écart et la séparation à l’œil du visiteur. Avec sa caméra-fusil, Carl Akeley contribue à doter le Muséum d’un véritable *hardware*, c’est-à-dire de l’armature et de l’armement formant un faisceau de données techniques et de logiques technologiques qui convergent toutes vers l’œil du visiteur. Cet œil de spectateur abstrait, cet œil sans corps, sans tête, sans nerf optique, est, dès l’instant de la pression sur la gâchette de la caméra-fusil, intégré à la cascade d’événements techniques qui conduiront à sa rencontre avec l’œil de verre de l’animal. Quand Akeley photographie un primate, il tire à balles réelles dans l’œil endurci du visiteur de l’African Hall. L’objet de cette science à l’œil nu est en fait l’arsenal de prothèses techniques qui l’autorisent, et qui gèrent, pour le visiteur, la réception. L’une des fréquences du spectre de cette science, c’est l’intégration des mécaniques discursives de l’interprétation par l’institution du regard ultime, le musée.

40 – Le cinéma aussi a une origine où se répète sa fin.

Au terme du mois de grèves de mai 1968, les patrons demandent aux ouvriers de rentrer dans l’usine Wonder. Entre les portes de l’usine sur le point de se refermer et la caméra, il y a une femme en gros plan qui pleure et refuse de rentrer.

Et si le cinéma s’était défini comme une physique des mondes et de leur pression sur les visages, comme rapport des cadres et de leurs extérieurs, si la caméra était à la fois le passage et le révélateur de cette dynamique de formation des figures par ces pressions du dehors, et si l’image sur nos écrans, c’était la présence de l’altérité et du possible, alors la fin du cinéma, c’est quand cette dynamique vient à se rompre, et que l’image cesse son mouvement et interrompt sa promesse.

La dernière image, c’est un visage sans paysage et une femme qui ne fait face à aucun monde, c’est quand la caméra devient le hors-champ et que, dans un mouvement de convergence et de pression, monde, caméra et visage forment un point unique et fixe dans l’image. La fin du cinéma, c’est quand une porte d’usine va se refermer et qu’il n’y a plus pour nous de mondes possibles, les larmes en gros plan sur le visage d’une ouvrière. L’histoire du cinéma s’est déroulée entre deux battements de porte.

41 – Ce flux lacrymal en inaugure un autre, celui qui apparaît avec l'invention de la vidéo.

42 – U-Matic, Sony, 1969.

43 – En 1972, une autre usine est en phase de montage. Lorsque commencent les travaux de construction du centre Pompidou dans le quartier baptisé « plateau Beaubourg », mais qu’au XIXe siècle, on appelle encore « îlot insalubre n°1 », les concepteurs du bâtiment ont besoin de techniciens capables de surveiller le montage des poteaux, des poutres, des gerberettes, des contreventements et des tirants métalliques. On fait alors appel à des ouvriers issus de l’assemblage des plates-formes *offshore* d’extraction pétrolière. Au milieu de la ville, se superposent des plateaux transparents. On y accède par le dessous pour constater que la plateforme n’extraît rien, qu’elle est une usine sans ouvriers.

La tâche de cette transparence, c’est le travail de la machine, la relation de son activité interne avec ce que sa clarté permet de voir à l’extérieur. Dans la mise en continuité de deux espaces, celui de la conservation et celui de la circulation, on vient simplement entre les plateaux pour voir le visible. Cet objet transparent ne relève plus du parcours symbolique que l’African Hall du Muséum d’histoire naturelle de New York avait dû initier dans un ailleurs primitif pour venir s’échouer au cœur de la ville. Ces plateaux ne viennent d’aucune rive lointaine, à l’inverse, ils forment une cage optique qui semble conçue pour survivre à l’imminence d’une soudaine montée des eaux. L’instrument flottant de l’extraction pourrait alors résister à la fonte des pôles, pour naviguer indéfiniment sur les étendues fluides d’un présent sans limites, et devenir lui-même la promesse du rivage. Une terre peut-être s’offrira à ses yeux endurcis. Après cet autre déluge, l’arche transparente deviendra le pont mobile reliant des lieux engloutis qu’un assèchement progressif rendrait de nouveau hospitalier.

En 2010, à Metz, au plus près de la frontière, est inaugurée une autre version de l’arche, non plus conçue pour naviguer sur la surface sans accrocs du présent, mais pour retrouver sa fonction première de refuge, à travers le projet monumental d’un architecte spécialisé dans les structures d’abri d’urgence.

44 – Et quand, en 2010, les ouvriers sont depuis longtemps rentrés dans l’usine, et que, les portes si bien fermées, des hommes se retrouvent ensevelis à 700 mètres sous terre dans une mine chilienne, et que l’on emprunte à la médecine contemporaine ses techniques de vision, et que l’on perce un conduit dans l’épaisse matière qui les séparent de la surface, et que l’on introduit une caméra minuscule glissant vers les profondeurs, et qu’après plusieurs heures de descente, on voit apparaître la tête d’un homme dans toute la largeur du cadre, et que cette image arrachée aux profondeurs et à l’obscurité est diffusée sur toutes les télévisions du monde, et quand bientôt les ouvriers remontent avec eux à la surface de grands blocs de pierre dont on extrait le minerai de cuivre, et que de ce cuivre on fait une balle et que cette balle projetée à 600 m/s depuis un canon de métal enroulé se déforme sous l’acte de poussée du barillet et s’évacue en dehors de la chambre vers une cible au-devant qu’elle atteindra, selon le calibre et les conditions météorologiques, en une poignée de millisecondes et que là, c’est un corps de taille et d’envergure moyenne, portant des vêtements à la toile commune et à l’épaisseur faible, alors la pointe avant de la balle en écartera les fibres, et la saillie de métal dans la trame éventrera l’habit pour atteindre la peau dissimulée en dessous.

Et sa poussée, à peine ralentie par le tissu d’un tee-shirt que l’on dit « de marque », elle la poursuit contre la chair fermée d’abord puis percée de l’aiguille brûlante qui la déchirera jusqu’à son arrêt définitif dans le frein de la chair. Et dans l’organe déchiré par la balle, le métal coupe les tissus qui l’irriguent de sang, et la communication entre les cellules s’interrompt brutalement, et plus rien ne se divise et pullule, mais au contraire s’abandonne au grand affaissement de l’entropie et à la lente montée de la mort jusqu’au ras bord d’un œil d’homme qui à ce moment précis se retourne et regarde l’optique d’une caméra.

L’image est connue. On la nomme : « temps de la balle ». Elle montre un homme sur le toit d’un immeuble et devant lui un autre homme qui, pistolet en main, tire dans sa direction. Tout dans la scène est ralenti à l’extrême. Et, figée dans le présent, la caméra tourne autour des balles qui bientôt pénètrent la chair et font monter la mort dans l’œil qui lance alors un dernier regard sur la scène.

45 – C'est donc à ce moment-là que devant lui, au revers de l'optique, sur la courbure renversée des lentilles, il voit la mort de la mesure moyenne.

46 – Avant, on regarde à l'extérieur la lumière et les formes. Au-dedans, il y a l'obscurité et la fraîcheur. Un jour, tout est disjoint. Et, la fenêtre ouverte, la maison s'écroule. Et devant les yeux de Personne, on voit le tout sans liaison. Les choses sont posées dans le loin tout de vrac. Et les sons dans la bouche, et les lettres dans les mots forment un amas au-dehors. Les gestes aussi sont là-bas contre le talus avec le regard. Et entre les couleurs qui tombent, il y a du noir. Et de la nuit tout pareil. Et si du loin, c'est un large plus vaste encore. Et que la rive n'a plus d'île. Et que ses rivages se recouvrent et s'emportent. C'est que tout est passé au-dehors et que ni fenêtre ni maison ne tiennent plus rien au-dedans.

Imprimé au Moulin du Gôt, Saint-Léonard-de-Noblat, France. 2011