

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FENÊTRE DU JOURNALISME :
UNE PERSPECTIVE HISTORIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
NADINE GÓMEZ

JANVIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord lever mon chapeau à mon directeur Jean Pichette. Homme de grande patience dont l'intelligence lucide et l'esprit critique ont su éveiller chez moi l'envie d'entreprendre ce travail.

Ma mère, ma première lectrice, celle dont la confiance inépuisable a réussi à me convaincre d'aller jusqu'au bout et qui m'a accompagné, pas à pas, dans cette longue traversée. Mon père, pour cette confiance partagée et inébranlable en sa fille, su hija.

Saël. L'importance de cet appui a été essentielle pour moi. L'épaule, compréhensive et patiente, mais surtout cette entraide créative et stimulante dans le partage commun des plaisirs de la vie.

Mademoiselle Caroline, qui s'est passionnée pour ce sujet et qui a su, à travers de nombreuses discussions, lui trouver une pertinence et m'en convaincre à la fois.

Je tiens également à remercier Alexis Richard pour la deuxième tentative, la persistance et pour la justesse de ses interventions.

Et enfin ma famille élargie : Ginette, mes colocs, Étienne, et tous ceux qui m'ont demandé, jour après jour, « as-tu fini? »...

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA FENÊTRE, LIEU DU REGARD	6
1.1 Sujet ou objet?	8
1.1.2 L'avènement de la fenêtre, ou quand en arrive-t-on à regarder par une fenêtre qui ne servait pas à cela	10
1.2 La vision perspective	13
1.3 Regard sur le cadre	19
1.3.1 À hauteur d'homme	22
1.3.2 Distance	24
1.4 Sur quoi ouvre la fenêtre?	31
CHAPITRE II	
LE JOURNALISME OU L'ILLUSION OBJECTIVE	37
2.1 Le cadre, lieu de l'histoire	38
2.1.2 Un montage langagier	42
2.1.3 Le journalisme ou l'espace public en démocratie	45
2.2 Vers une perspective de l'objectivité	48
2.2.1 L'objectivité, un nouvel idéal	49
2.3 Souvenir de la perspective	54
2.3.1 De la perspective en journalisme	56
2.4 Réelle illusion	59
2.4.1 De paysage en nature	60
2.4.2 Voir-ensemble	62
2.4.3 Photographie, à l'image du monde	64
2.5 Objectivité transparente	67

CHAPITRE III	
LA TRANSPARENCE : L'IDÉAL DU VERRE	71
3.1 Retour aux sources : la fenêtre, pouvoir institutionnel	72
3.1.2 Le regardeur caché	73
3.1.3 Le journalisme voyeur	75
3.2 Transparence	78
3.2.1 L'histoire du verre, une révolution du regard	79
3.2.2 Le direct	83
3.3 Maison de verre, objection à la transparence	85
3.3.1 La réalité en images	88
3.4 L'illusion vitale	91
3.4.1 Voir comme un peintre	93
CONCLUSION	101
BIBLIOGRAPHIE	105

RÉSUMÉ

Tout objet a une histoire. Pourtant, nous regardons généralement les choses qui nous entourent comme si elles avaient toujours été là, telles qu'on les voit, hors du temps. Tout objet a une histoire qui peut, bien souvent, nous révéler beaucoup plus qu'il n'y paraît.

Dans ce travail, nous nous proposons de faire l'analyse de deux objets de notre quotidien qui nous sont familiers et que nous regardons bien souvent sans les voir : la fenêtre et le journalisme. En remontant dans le temps, en allant observer comment la fenêtre d'architecture est devenue non seulement le lieu mais aussi l'origine du regard moderne, nous chercherons à retracer certains des paradigmes qui constituent notre « manière de voir » contemporaine. L'hypothèse est que la fenêtre, qui est née de la peinture renaissante, peut s'avérer un excellent révélateur pour réfléchir au journalisme contemporain. Le journalisme sera ainsi envisagé comme une fenêtre ouverte sur le monde. À la lumière de la peinture, nous établirons une relation entre la fenêtre, telle que le peintre et architecte italien Alberti en a fait l'esquisse, et la manière dont le journalisme cherche à nous faire voir la réalité. En nous inspirant fortement du travail de Gérard Wajcman, nous observerons comment le journalisme s'est institué au cœur des démocraties modernes comme un des lieux de représentation nécessaires à la constitution d'une société et comment il est venu, par le fait même, transformer notre rapport au monde. De la peinture renaissante à l'idéal d'objectivité et de transparence, ce mémoire s'efforcera de poser un regard original et sensible sur ces fenêtres à travers lesquelles « nous prenons des nouvelles du monde ».

Si la fenêtre a institué le sujet moderne en regardeur, quel est le sujet dont témoigne aujourd'hui le journalisme?

MOTS CLÉS : journalisme, fenêtre, peinture, objectivité, transparence, perspective, cadre, paysage, histoire, réalité, modernité, sujet

INTRODUCTION

Le journalisme est l'un des médias qui participe le plus activement à notre vie quotidienne. Du matin jusqu'au soir, dans les moments graves, dans les événements d'envergure, aux quatre coins du monde, le journaliste est présent partout, tout le temps. Pourtant, à regarder les nouvelles, jour après jour, à lire les journaux, à être connecté à internet et à écouter la radio, il semble que nous ne soyons pas plus éclairés et aptes à devenir des citoyens capables d'agir sur le monde. Le journalisme nous informe en nous submergeant de faits, de dates, de chiffres : une famine ici, un tremblement de terre là, une victoire sportive, un mariage de célébrités, etc. Il devient difficile pour quiconque de comprendre le monde alors qu'on nous le présente comme une accumulation infinie, une addition hétéroclite d'événements n'ayant aucun lien entre eux. Pourtant, le journalisme est un véhicule d'informations fondamental dont on défend les droits partout sur la planète, supposant que tous devraient y avoir accès afin de garder vivante la démocratie. Force est donc de constater que le journalisme est un moyen de transmission d'informations omniprésent et puissant, et c'est pourquoi il nous a semblé nécessaire d'en faire le sujet de ce mémoire de maîtrise.

Le journalisme est aujourd'hui un phénomène d'envergure mondiale qui participe quotidiennement à construire l'idée que nous nous faisons des réalités qui peuplent notre monde. Nous pourrions en ce sens affirmer que le journalisme est un mode de connaissance du monde tout autant qu'une manière d'observer, de penser et d'agir dans le monde que nous habitons. Non seulement le journalisme cherche-t-il à rendre compte du monde, il prétend également contribuer à la formation de citoyens éclairés, aptes à participer et à faire des choix politiques conséquents. Or, après quelques années d'études dans le domaine, nous avons développé une difficulté à concevoir clairement ce en quoi le journalisme pouvait nous aider, comme citoyen – à la fois d'une petite communauté et de la terre entière –, à vivre, à habiter et à agir dans un monde aussi complexe et fragmenté que celui qu'il nous montre chaque jour. Trop de faits et trop d'événements à comprendre, dans ce flot incessant qu'est l'information quotidienne, n'ont réussi qu'à nous rendre plus perplexe face à notre rapport au monde. Mais pour analyser le journalisme, il nous fallait trouver une approche qui nous permettrait justement de ne pas reproduire cette méthode empirique que le journalisme

applique à l'information. Nous cherchions à l'aborder sous un angle différent et à partir duquel se développerait une réflexion capable de nous aider à mieux comprendre la conception du monde qui anime le journalisme contemporain.

Pour faire image, dans un rapprochement presque évident, disons que le journalisme serait comme une fenêtre ouverte sur le monde, un cadre, une découpe dans un mur à travers laquelle on regarderait ce qui se passe chez nous et chez les autres. La fenêtre est une belle « métaphore », une figure de style intéressante, un parallèle efficace entre deux choses pourtant très différentes. À travers la fenêtre, nous regardons le monde, notre rue, nos voisins, le temps s'écouler et les feuilles tomber. Le journalisme est un peu aussi cela. C'est donc à partir de ce rapprochement imagé et quasi conceptuel entre la fenêtre et le journalisme que nous avons décidé d'élaborer notre travail de recherche. Autrement dit, pour tenter de comprendre le sujet contemporain (que je suis), nous nous apprêtons à comparer un objet d'architecture avec un média d'information, soit la fenêtre et le journalisme

Pourtant, le rapport entre l'un et l'autre est loin d'être évident. Le journalisme, sauf quand il est télévisuel, ne nous apparaît pas sous la forme d'une « fenêtre », et la fenêtre n'a pas toujours été faite pour voir dehors, ni même faite pour voir. On dit généralement que « le tableau de peinture est comme une fenêtre ouverte sur le monde ». Rien de plus évident et de plus beau. Voilà même une vérité qui rend le geste de regarder par la fenêtre beaucoup plus poétique et la visite au musée un peu moins ennuyante. Pourtant, cette métaphore toute simple et a priori si évidente est exactement ce que remet en question Gérard Wajcman dans son livre *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*. Est-ce si évident qu'un tableau soit comme une fenêtre, demande-t-il? Depuis quand la fenêtre et le tableau sont-ils faits pour voir le monde, pour regarder? L'hypothèse qu'avance Wajcman est que voir par la fenêtre est une nouveauté de la Renaissance et plus encore, qu'elle serait l'invention des peintres, ou plutôt d'un peintre en particulier, celle de Leon Battista Alberti.

C'est ainsi que Wajcman entreprend de retracer les origines de la fenêtre moderne qu'il associe directement à la peinture italienne de la Renaissance. Cette démarche, selon nous nécessaire, oblige à repenser les origines de notre façon de percevoir le monde. L'action de

regarder a une histoire à laquelle, il nous semble, il est fondamental de réfléchir. Ainsi, c'est à partir de la démarche de Wajcman, et en en faisant notre interlocuteur privilégié, que nous aimerions développer ce travail, mais avec cette fois un objet bien différent. Nous partirons du postulat qu'il faut une fenêtre pour « voir » le monde et que si, comme le démontre Wajcman, la peinture a déjà été cette fenêtre, il serait également possible de dire que le journalisme est une fenêtre sur le monde. Si la fenêtre est un lieu commun, le journalisme incarne aujourd'hui ce « lieu commun ». Dans son livre, Wajcman fait une lecture du sujet moderne à travers l'objet fenêtre. Nous aimerions aller dans la même direction que lui en suggérant qu'il y a quelque chose à comprendre du sujet contemporain à travers le journalisme, tel qu'il se pratique aujourd'hui.

Ajoutons également que l'une des particularités du travail de Wajcman est qu'il se penche sur la question du sujet moderne à travers la peinture, à travers l'art. Il pense la fenêtre à partir de la peinture de la Renaissance, à laquelle il attribue l'institution du regard moderne, ce qui est en grande partie la fondation même du sujet de cette époque. Cette réflexion sur l'art sera le moteur sensible de notre travail, point central de notre réflexion sur le journalisme. Et ce, non pas tant dans l'optique que l'art fait mieux que le journalisme, ou vice versa, mais plutôt qu'il est un complément nécessaire pour aborder la réalité, le monde et les événements qui le composent. Aussi, nous aimerions avancer que l'originalité de notre travail repose sur le rapprochement entre art, architecture et journalisme.

La problématique à la base de ce travail consistera donc à développer une réflexion sur le journalisme contemporain à partir de la fenêtre d'architecture et ce, à travers une analyse de type généalogique, c'est-à-dire qu'elle s'intéressera, d'une part, à l'ancestralité de la fenêtre à travers l'analyse qu'en fait Wajcman, et de l'autre, à celle du journalisme occidental. L'objet fenêtre sera également analysé à la lumière des travaux d'auteurs tels qu'Anne Friedberg et Richard Sennett. La fenêtre nous amènera également à explorer l'histoire de la peinture renaissante, de la perspective ainsi que du cadre comme objet de peinture. Nous observerons ensuite comment le journalisme s'est développé au sein des sociétés modernes occidentales pour tenter de comprendre ce qu'il est aujourd'hui. Des auteurs tels que Géraldine Muhlman, Walter Lippmann et Christopher Lasch nous permettront de comprendre les enjeux

fondamentaux du journalisme en démocratie. Finalement, la question de l'art, telle que l'abordent Maurice Merleau-Ponty, Walter Benjamin et Gérard Wajcman, dans d'autres textes, servira à développer une approche originale et sensible sur un médium qui se veut généralement rigoureux et scientifique. Car le journalisme, selon nous, est avant tout une forme et non pas un mode final d'explication du monde dans lequel nous vivons. Le modèle qu'il a adopté n'en est pas un absolu, final; de là, nous semble-t-il, l'importance de le remettre en question.

Le travail sera divisé en trois chapitres. Chacun d'entre eux sera guidé par certains questionnements qui l'orienteront dans ses différentes parties. Le premier chapitre cherchera d'abord à démontrer l'intérêt qu'il y a à utiliser le travail sur la fenêtre de Wajcman pour réfléchir sur le journalisme. Sans aborder le journalisme directement, cette section fera de la fenêtre l'assise théorique de notre réflexion. Le second chapitre se servira de la problématisation de la fenêtre renaissante pour se demander en quoi et comment le journalisme peut être pensé comme une fenêtre. Il sera surtout question ici d'observer la posture qu'entretient le journalisme, dans sa forme classique, face au réel. Nous traiterons aussi de l'objectivité – qu'il faut associer à la forme plus récente du journalisme – et de son utilisation de l'image, d'abord photographique puis audiovisuelle. L'intérêt de poser le problème de cette façon est qu'il suggère que la réflexion se fait à partir de la pratique journalistique et non pas à partir du sujet. L'objectif ici n'est pas de mesurer l'impact que les médias ont sur le sujet ou encore d'analyser comment ce dernier reçoit l'information ou l'interprète, mais plutôt de questionner la réponse que fournit le journalisme à la question du sujet, du qui nous sommes : autrement dit, quelle lecture du sujet est-il possible de faire à partir de la fenêtre du journalisme contemporain? Finalement, le dernier chapitre cherchera à observer les caractéristiques du journalisme contemporain et de la fenêtre d'aujourd'hui en identifiant les particularités et différences qu'il est possible de constater par rapport à la fenêtre de Wajcman et au journalisme classique.

Notre intérêt pour le sujet s'est accentué avec l'impression d'un décalage existant entre le sentiment de vide ou d'incompréhension du sujet face au flux constant d'informations que le journalisme nourrit quotidiennement. Le point de départ de ce travail repose sur l'idée que

« la connaissance de l'objet est toujours aussi la connaissance de soi »¹. Et donc que le journalisme peut être pensé « du point de vue de ce qu'il signifie quant à notre façon de concevoir la présence humaine au monde et de construire les rapports entre soi et autrui »². Car penser le journalisme comme une fenêtre, c'est dire qu'il est l'appareillage qui permet d'accéder à la réalité du monde. Wajcman voit dans la fenêtre la fondation du sujet moderne. Si le journalisme n'est pas nécessairement le fondateur du sujet contemporain, il en est, pour nous, un excellent révélateur.

¹ Plan de cours EDM 7506-20, *Communication, science, culture et mass-média*, Jean Pichette, Université du Québec à Montréal, automne 2006.

² *Ibid.*

CHAPITRE I

LA FENÊTRE, LIEU DU REGARD

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Charles Baudelaire, *Spleen de Paris*, 1864

Il y a une condition à toute vision du monde annonce d'emblée Gérard Wajcman, une condition matérielle à toute pensée sur le monde, dira-t-il, et celle-ci est la fenêtre. À la fois objet et lieu commun, cette évidence de nos habitats contemporains, cette ouverture faite pour voir, serait toutefois un fait relativement nouveau; la fenêtre serait une invention de la Renaissance. Pure fabrication, nous dit Wajcman, une création de l'esprit humain. À partir de ce constat, Wajcman décide de faire de l'objet fenêtre un objet de pensée, non seulement comme partie intégrante de l'architecture mais comme objet fondateur du sujet moderne et comme instrument de la conquête du monde. Comment donc une fenêtre, cette chose banale et commune, cet accessoire architectural, peut-elle avoir joué un tel rôle? N'est-ce pas là une curiosité que d'accorder à une simple fenêtre autant d'importance? Peut-être pas. Aussi, dans ce travail et en nous inspirant de son parcours, ferons-nous à notre tour de cette simple curiosité un objet d'étude.

D'abord, il faut préciser une chose : la fenêtre est une invention de peintre, c'est elle qui est comme un tableau de peinture, et non l'inverse. Dans ces termes, Wajcman peut formuler la thèse suivante : « La fenêtre est un concept essentiel, un objet théorique de la peinture, un élément constituant de l'histoire et de la théorie du regard. La fenêtre, objet pictural fondamental de la pensée »¹. La fenêtre, telle que nous la concevons, entretient donc un lien filial avec l'un des arts visuels les plus marquants des temps modernes, c'est-à-dire le tableau

¹Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Éditions Verdier, Lagrasse, 2004, p.64.

de peinture. Simple mise en garde, il ne sera pas ici question de n'importe quelle peinture ni de n'importe quel tableau, mais plus précisément de celui qui fut pensé et dessiné à la Renaissance par l'architecte et peintre italien Leon Battista Alberti, dont le traité *De Pictura*, publié à Florence en 1435, est considéré comme le texte fondateur de la peinture occidentale moderne.

Je parlerai donc, en omettant toute autre chose, de ce que je fais lorsque je peins. Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture².

Ce que Wajcman cherche avant tout, c'est de comprendre comment nous sommes arrivés à penser que lorsqu'Alberti dit qu'il ouvre une fenêtre, il en ouvre une semblable à celles que nous avons dans nos maisons. Car l'idée que l'on se fait généralement du tableau est bien qu'il soit ouvert sur quelque chose que l'on voit, comme une fenêtre. Or, le fait qu'Alberti dise « pour moi » lorsqu'il avance un tel rapprochement laisse supposer qu'il s'agit là de quelque chose de nouveau, d'autant plus que les fenêtres, telles que nous les concevons aujourd'hui, sont loin de ressembler à celles qui habillaient les maisons de Florence en 1435. La corrélation ou analogie entre fenêtre ouverte et tableau ne va donc pas de soi. Et face à l'idée que la fenêtre n'a pas de toujours été faite pour voir, Wajcman nous met en garde : voir par la fenêtre n'est qu'une évidence de notre temps.

Cette célèbre citation faite par Alberti dans son traité cache ainsi, sous ses airs de simplicité, une énigme importante. Car si les fenêtres de l'époque d'Alberti ne correspondent en rien à un quadrilatère fait d'angles droits, et surtout pas à travers lesquelles on puisse regarder « l'histoire », comment en vient-on à associer le tableau de peinture à une fenêtre ouverte? Est-ce là réellement une évidence, demande-t-il? Tableau et fenêtre sont-ils si étroitement liés ou oublions-nous de regarder plus loin, dans la genèse de cette relation?

En cherchant à élucider ce problème, ce qui saute aux yeux, et l'image est bien choisie, c'est que la fenêtre est non seulement un objet d'architecture dont on ne saurait se passer, mais elle

² Alberti, *De Pictura (1435)*, Macula, Dédale, Paris, 1992, p.115.

joue également un rôle dont on soupçonne à peine l'importance. Disons que la fenêtre apparaît comme une forme d'inscription du sujet dans le monde, une manière pour lui de nouer un lien, par la vue, avec cette vie extérieure à laquelle il appartient. La fenêtre comme objet et comme posture existentielle, voilà qui est intéressant. Ainsi, ce que nous cherchons à faire, c'est d'explorer en quoi et comment la fenêtre participe à ce que Wajcman qualifie de « changement dans l'ordre de la raison visuelle » et, par conséquent, dans le statut de l'homme et du monde qu'il habite. Étant donné que l'objectif de ce travail est de savoir comment la fenêtre de peinture peut nous aider à réfléchir sur le journalisme contemporain, nous suggérons de suivre la piste qu'emprunte Wajcman, qui interroge la fenêtre albertienne et son impact sur l'être au monde du sujet moderne. Wajcman pose d'ailleurs une question cruciale : et si la subjectivité moderne était structurée comme la fenêtre, cette même fenêtre-tableau que voit naître la Renaissance? Ce que nous envisageons se résume en fait à ceci : « appel à détourner notre regard fasciné de spectateur du spectacle vers l'objet réel oublié dans le spectacle, invitation à ramener le regard sur ce qui ferme et ouvre notre regard »³. Aussi sommes-nous convaincus qu'en nous penchant sur les origines de la fenêtre et sur la place qu'elle a occupée dans l'histoire, cela nous aidera d'abord à mieux comprendre le rôle et l'importance accordés au sens de la vue aujourd'hui mais surtout, à voir le journalisme sous un jour nouveau.

1.1 Sujet ou objet?

S'il est intéressant de penser la fenêtre comme objet fondateur du sujet moderne, il faut par ailleurs s'entendre sur une certaine définition de la chose. Qu'est-ce qu'une fenêtre? Si l'on demande aujourd'hui à quoi sert la fenêtre, la réponse la plus évidente sera qu'elle est faite pour voir, pour regarder dehors. Elle laisse pénétrer la lumière, elle protège du vent, elle transforme les espaces, mais surtout, elle donne à voir. Fenêtre sur rue, fenêtre comme point de vue, elle invite à regarder, à observer, un paysage ou les gens qui passent : la fenêtre est le passage de l'intime vers l'extérieur, de soi vers l'autre. Elle s'érige devant, tout en nous

³ *Ibid*, p.25.

invitant, par-delà, et à travers elle, de l'autre côté, du côté du monde. La fenêtre, en tant qu'ouverture dans le mur d'une maison, est donc une nécessité à la fois hygiénique et psychologique. Or, dans sa définition architecturale, la fenêtre est une ouverture qui laisse pénétrer l'air et le jour⁴; elle se rapporte beaucoup plus à son usage hygiénique qu'à quelque chose qui puisse servir à la jouissance et à la vue de l'homme. Comment se fait-il que nous regardions par la fenêtre? Depuis quand ces deux usages en sont-ils venus à se fondre ensemble?

Disons d'abord que la conception architecturale de la fenêtre n'implique nulle part la vision, ni dans sa définition du dictionnaire ni dans ses traités d'origines. Vitruve, par exemple, grand architecte romain du premier siècle avant J.-C., n'envisageait pas la fenêtre comme un lieu pour le regard. « Jamais [...] on ne donne de définition de la fenêtre pour voir. Celle-ci relève donc d'autre chose que simplement de l'architecture »⁵. L'architecture ne l'exclut pas, simplement elle ne la prévoit pas ainsi. Pour qu'on en vienne à considérer la vue comme une fonction de la fenêtre, celle-ci doit d'abord être séparée de son usage premier, un peu comme on le fait avec le trou de la serrure pour regarder à l'intérieur d'une pièce. Mais la condition de possibilité qu'il y ait un regard à la fenêtre dépend de l'arrivée de celui qui le détient : pour voir à la fenêtre, il faudra un « usager », il faudra un sujet. Aussi pourrions-nous dire qu'il y a deux façons de définir la fenêtre : il y a la fenêtre qui donne droit à la lumière et à l'air, puis celle faite pour regarder. Ce qui en revient à dire que l'une se préoccupe du sujet dans sa finalité hygiénique, pendant que l'autre institue une présence humaine dotée de l'organe de la vue. Il y a donc une fenêtre qui appartient à l'architecture et une autre au sujet voyant.

En fait, pour que la fenêtre devienne optique, pour qu'il y ait regard à la fenêtre, le sujet usager doit, d'une certaine façon, s'approprier l'objet en l'isolant de sa fonction architecturale. Wajcman utilise le terme « par destination » pour qualifier cette action qui consiste à faire de la fenêtre hygiénique d'architecture un instrument d'optique, véritable détournement d'usage, écrit-t-il. L'objectif de ce chapitre consistera à élucider le mystère de

⁴ *Ibid*, p.27.

⁵ *Ibid*, p.35.

cette nouvelle fenêtre à travers laquelle le monde se fait image. L'hypothèse que propose Wajcman est que la fenêtre pour voir n'est pas un objet de l'architecture, mais bien de la peinture. Cette progression en hors champ de l'architecture, que nous aimerions approfondir, nous amènera à nous demander comment ce sujet animé d'une envie de voir, et qu'on appelle spectateur, en arrive à occuper une place dans l'architecture et par conséquent dans le monde. Il s'agira ainsi de questionner l'institution du sujet, de son regard et du visible par et à travers la peinture.

1.1.2 L'avènement de la fenêtre, ou quand en arrive-t-on à regarder par une fenêtre qui ne servait pas à cela

Il fut un temps où l'ouverture fenêtre n'avait aucun rapport avec le regard. Pourtant, aujourd'hui, elle ne semble pas complète sans cette notion. Quand et comment le regard en est-il arrivé à prendre cette place qu'il n'avait pas? Lorsqu'Alberti énonce ce qu'il fait lorsqu'il peint, c'est d'abord l'idée que « le tableau c'est comme une fenêtre » qui est retenue. Pourtant, plusieurs facteurs rendent le rapprochement entre la fenêtre et le tableau de peinture inédit, et c'est cela que tente de montrer Wajcman. Sans donner de date exacte pour déterminer la naissance de cette nouvelle fenêtre, Wajcman la situe tout de même à un moment précis de l'histoire occidentale et il associe cette « révolution » à Leon Battista Alberti, homme savant de la Renaissance, à qui il attribue la création des conditions de possibilité de cette « prise de pouvoir de l'œil sur le monde »⁶. C'est à Alberti, dit-il, que l'on doit cette mise en relation qui est loin d'être une certitude, car « il ne procède pas à une comparaison entre deux objets de la réalité, comparés parce que comparables : il les rend comparables. Il force l'analogie »⁷, il la fonde.

Ce que découvre Wajcman, c'est qu'avant qu'Alberti ne fasse, dans *De pictura*, un rapprochement entre fenêtre et tableau, les fenêtres, même celles dont l'architecte revêt ses propres bâtiments, n'ont rien à voir avec ce quadrilatère fait d'angles droits à travers lequel il est possible de voir. Ce qu'il avance, c'est que « ce n'est pas seulement le tableau qui est

⁶ *Ibid*, p.50.

⁷ *Ibid*, p.56.

nouveau, c'est aussi la fenêtre, cette fenêtre qui serait comme un tableau »⁸. C'est donc dire que les fenêtres n'ont pu devenir la métaphore du tableau qu'au prix de ce que Wajcman appelle un bouleversement de pensée. La fenêtre, pour devenir celle que nous connaissons, a dû subir une mutation ontologique, une modification de sa nature. C'est pourquoi Wajcman propose ceci : « les fenêtres sont devenues semblables à celles qu'Alberti décrit en peinture, par lui, grâce à la peinture »⁹. C'est-à-dire que ce sont nos fenêtres qui ressemblent à des tableaux et non l'inverse. « Je prétends que cette phrase contient et accomplit une révolution dans la pensée et dans l'histoire : une insurrection du regard, radicale, essentielle, inouïe, dont nous sommes les héritiers, les bénéficiaires, assez inconscients, donc forcément ingrats »¹⁰. Alberti aurait ainsi fait une déclaration fondatrice, « formidable enjeu dans l'histoire du regard », une révolution d'une importance capitale qui sera, selon Wajcman, à l'avant-plan pour les siècles à venir.

En remontant dans le temps, on constate que la fenêtre utilisée avant le Moyen Âge et jusqu'au début de la Renaissance, même par Alberti architecte, ressemble plutôt à un « trou dans le mur qui laisse pénétrer la lumière et l'air ». Wajcman propose deux réflexions qui montrent que la fenêtre « faite d'angles droits », celle qu'Alberti ouvre pour peindre, n'est pas le modèle de fenêtre communément utilisé en Italie à cette époque. D'abord, en se penchant sur le palais que le pape Pie II fait construire à Pienza vers 1460, ainsi que sur le projet urbanistique global de la ville, Wajcman remarque que cette réalisation matérielle est « pensée selon la philosophie et les principes scientifiques de l'humanisme renaissant, appliquant à la disposition des bâtiments les nouvelles règles de la perspective géométrale »¹¹. Ce qu'il entend ici, c'est que la construction de ce palais se fait selon les plus récents développements, à l'affût des nouvelles tendances qui circulent en Italie à cette époque. Le maître d'œuvre du palais de Pienza aurait d'ailleurs travaillé sur un bâtiment conceptualisé par Alberti, qui en aurait dessiné la façade. Durant la construction, le pape, qui dirige les opérations, affirme que c'est la lumière qui fait le charme d'une maison. Dans ce qui semble être un banal éloge esthétique, Wajcman décèle au contraire un indice de ce à

⁸ *Ibid*, p.57

⁹ *Ibid*, p.59

¹⁰ *Ibid*, p.62.

¹¹ *Ibid*, p.71.

quoi pouvaient ressembler et servir les fenêtres dans l'Italie d'Alberti. D'abord, la fenêtre de Pienza, importante source d'éclairage, est tournée vers l'intérieur plutôt que vers l'extérieur. Ce qui laisse supposer que l'élargissement des baies fenêtres dépend non seulement des avancées technologiques qui permettent la fabrication de verres plus grands et translucides, mais aussi d'une condition de nature socio-historique, soit un état de paix, car « la paix favorise l'ouverture des fenêtres sur l'extérieur »¹². Cela démontre, nous dit Wajcman, que c'est l'intérieur plutôt que l'extérieur de la maison qui bénéficie de la fenêtre et donc, que la fenêtre architecturale du début de la Renaissance n'est pas cette fenêtre ouverte sur l'histoire et sur le dehors dont Alberti trace l'esquisse.

De plus la forme des fenêtres permet de douter de la comparaison entre tableau et fenêtre. Celle-ci est loin du quadrilatère du tableau de peinture d'Alberti. D'abord, les fenêtres italiennes du XVe siècle ne sont pas percées à hauteur d'homme. Elles sont généralement hautes et laissent surtout voir le ciel. De plus, elles sont plutôt de style gothique, souvent grillagées, peu ouvertes, ovales, ou même étroites et longues. Cette mode persistera jusqu'aux environs de 1450, et ce n'est que dans la deuxième moitié du siècle qu'apparaîtra la baie rectangulaire qui va finir par supplanter la forme gothique, soit environ 20 ans après la parution du traité d'Alberti¹³. Si les fenêtres ne relèvent pas encore de la vue, il faudra, afin qu'elles aient cette fonction, qu'elles commencent à ressembler à un tableau, et « c'est cela qu'accomplit Alberti ». Dans sa volonté d'élaborer une théorie de la fenêtre, Wajcman postule entre autres que c'est avec l'invention de la perspective, au début du Quattrocento, que la peinture entre dans l'architecture. Car en fait, dans leur forme autant que dans leur objet, tableau et fenêtre sont une nouveauté moderne. Ce serait donc à la Renaissance que la « puissance du regard » commence à s'imposer sur le monde.

Cette innovation, enjeu fondamental de la modernité, fait donc beaucoup plus qu'ajouter un ornement à l'architecture renaissante, elle « va instituer le sujet moderne en spectateur, spectateur du monde, il sera maître du visible, par le regard [...] Alberti change en vérité

¹² *Ibid*, p.72.

¹³ *Ibid*, p.74.

l'ordre de la raison visuelle »¹⁴. Et ce bouleversement, il faut le dire, est en grande partie lié à l'invention de la perspective géométrale, qui fonde l'espace moderne, dont Alberti est l'un des théoriciens. Le tableau de peinture instaure ainsi une nouvelle logique du visible et la fenêtre, un nouvel ordre du regard.

1.2 La vision perspective

Nous tenterons ici de relever certains des aspects du livre Fenêtre qui apparaissent comme les plus pertinents ou les plus en mesure de permettre ultérieurement une réflexion sur la fenêtre-journalisme et plus précisément sur ce dont celle-ci aurait hérité de la fenêtre de la Renaissance. Trois aspects seront examinés : la perspective, le cadre et son ouverture. Car nous croyons que, tel que l'avance Wajcman, « la fenêtre n'est pas seulement un « motif », décoratif et intéressant : elle contient l'architecture du monde »¹⁵.

Nous nous pencherons d'abord sur la notion de perspective, car il semble que son invention ait provoqué et permis des changements capitaux, non seulement dans l'art de la représentation picturale, mais aussi dans la manière même dont nous abordons, envisageons et découvrons le monde. « Ainsi l'espace perspectif, la fenêtre, le cadre en saillie, toute la machine illusionniste à mettre en distance, se révèle une machine à fabriquer du sujet, à faire de l'homme voyant un regardeur et, réciproquement, à faire du visible un objet à voir »¹⁶. Nous appellerons ceci la fabrication du sujet à l'ère des visibilités nouvelles.

Pour le dire plus simplement, la perspective correspond à une méthode basée sur des calculs mathématiques dont la technique a pour but de reproduire, le plus fidèlement possible, une réalité donnée. Les traités de géométrie descriptive diront que c'est « la science qui apprend à représenter les objets tridimensionnels sur une surface bidimensionnelle, de façon que

¹⁴ *Ibid*, p.62.

¹⁵ *Ibid*, p.160.

¹⁶ *Ibid*, p357.

l'image perspective coïncide avec celle que fournit la vision directe »¹⁷. L'objectif de la perspective repose en fait sur la volonté de représenter le réel, tel qu'il peut être saisi et reproduit par la raison humaine. Et comme nous le verrons plus loin, ceci est une conception déterminante dans le rapport que le sujet moderne entretiendra avec le réel. Il sera dès lors intéressant d'observer comment l'objectivité, qui serait selon nous une héritière importante de la perspective, a pu influencer le journalisme classique ainsi que sa pratique contemporaine. Laissons toutefois les définitions de « méthode » pour s'intéresser plutôt à ce que la perspective a instauré comme vision du monde et du sujet.

L'histoire de la perspective n'est pas une tentative de reproduire dans le tableau une vision « naturelle » dont on appliquerait les lois; ce n'est pas non plus une théorie qui va « informer » le réel et transformer, magiquement, notre vision; [...] lorsqu'on parle de « vision perspective », cela signifie qu'on prête à la vision de l'œil la structure du tableau¹⁸.

Ainsi, avance Wajcman, ce qui importe dans la perspective géométrale n'est pas tant qu'elle corresponde ou non à la « vision naturelle » ou que la représentation des choses se fasse telle que l'œil les voit, mais bien qu'elle se fasse « telles que les lois de la perspective les imposent à notre raison »¹⁹. À ceci il ajoute que la perspective albertienne, la perspectiva artificialis, ne laisse et ne doit pas laisser entendre qu'il y aurait par conséquent une perspective naturalis, une perspective naturelle que l'artificielle tendrait à reproduire car, dit-il, comment saisir la « perspective naturelle » autrement qu'artificiellement? Son postulat repose sur le fait que la vision serait structurée comme un tableau albertien par et à cause de la perspective. « Il n'y a pas d'autre perspective qu'artificialis »²⁰, voilà ce que suggère Wajcman. Cette affirmation, nous le verrons d'ailleurs, est une posture avec laquelle les tenants de l'objectivité journalistique ne seraient pas d'accord. La perspective picturale ne consisterait donc pas dans une application des principes optiques à la peinture, mais plutôt le contraire, c'est-à-dire une application de la peinture à l'optique.

¹⁷ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Les Éditions de minuit, Paris, 1975, p.7.

¹⁸ Wajcman, *op. cit.*, p.172-173.

¹⁹ *Ibid*, p164.

²⁰ *Ibid*, p.164.

Il y a un devenir image du monde à la Renaissance. Il s'accomplit par la peinture. L'homme se rend maître du monde par les yeux, en transformant le monde en image, en produisant l'image du monde, ou plutôt le monde en images. La fenêtre et la peinture sont les instruments par lesquels le monde devient image. Tableau et fenêtre seront les armes essentielles de la conquête du monde²¹.

Il est indéniable que la perspective géométrale a profondément transformé notre rapport à l'espace et à la représentation. Wajcman voit d'ailleurs dans cette influence un changement fondamental dans notre façon d'appréhender et de comprendre le monde par le sens de la vue. Ce qu'il affirme, c'est que le fondement de la perspective est d'avoir introduit le sujet dans le monde visible. Perspective et tableau auraient ainsi institué le monde selon le sujet, à partir du moment où le travail de la perspective dans la peinture s'est mis à prendre en considération la position de celui-ci comme regardeur autant que comme mesure.

La perspective, en introduisant le sujet dans le monde visible et dans l'espace, provoque une transformation dans l'organisation et dans l'ordre symbolique de la disposition des corps en peinture. La perspective bouleverse cet ordre autrefois hiérarchisé par l'espace peint, comme dans la fresque et le polyptyque, qui accordent peu d'importance à l'égard des proportions humaines, tel un « rappel mortifiant à la condition humaine [...] humble au regard de l'immensité divine »²². Avec son nouvel espace « réglé par la géométrie terrestre et la forme humaine », la perspective se sert du point de fuite pour établir et ordonner une nouvelle puissance dans l'espace de la représentation. C'est également ainsi que la vision perspective, qui se base sur la position d'un œil fixe, figure notre condition humaine, soit celle de ne pouvoir voir que d'un seul lieu à la fois. Pourtant, ce sont ces mêmes limites, celles du format du tableau, qui deviennent la possibilité d'afficher et d'affirmer ce nouveau pouvoir de l'homme sur le monde. Wajcman donnera même une définition du sujet comme « ce que la peinture a inventé pour voir le tableau ». Le sujet moderne serait ainsi un enfant de la peinture. Ce postulat, qui peut sembler à la fois tragique et révélateur, nous force à réfléchir sur ce qui amène Wajcman à penser que notre raison moderne et notre rapport au réel sont façonnés par la perspective géométrale renaissante. Le tragique serait de croire que nous sommes condamnés et assujettis aux limites de la perspective; le révélateur serait d'observer

²¹ *Ibid*, p.187.

²² *Ibid*, p.145.

comment et pourquoi celle-ci a pu s'imposer d'une telle manière sur les sociétés occidentales. Nous préférons toutefois, face à un tel débat, prendre le parti de l'analyse.

En projetant le sujet dans l'espace qu'elle construit à partir de lui, la perspective a ainsi généré une nouvelle façon d'organiser et d'aménager l'ordre des choses. C'est-à-dire que les fondements à l'origine de la perspective albertienne reposent sur une certaine conception du sujet et sur la façon dont opère chez lui le sens de la vue. Première des choses, le sujet albertien est un être vivant et voyant. Et que signifie « voyant »? Wajcman en définit deux notions : la vision et la vue. La « vision », chez Alberti, est un concept fondamental très simple : c'est la relation qu'il y a entre l'œil et un objet. La mise en rapport reliant l'un à l'autre est représentée par une droite. Le sujet-œil est dans un rapport à l'objet, et ce rapport se nomme vision. Alberti élabore ainsi une géométrisation de la vision en développant un concept de pyramide visuelle, qu'il illustre par la forme d'un triangle dont la base serait l'objet, l'œil le sommet et les côtés, les rayons visuels. En fait, « la perspective déclare que l'optique est ce montage géométrique de pyramides et de triangles, que les propriétés de la vision sont celles des figures mathématiques, strictement »²³. En faisant entrer la vision dans une science mathématisée, Alberti crée une vision « pure », faite de points et de lignes purement géométrique. Ce qu'il invente, c'est une vision déconnectée du sens de la vue. La perspective réduit ainsi l'œil voyant à un point, et cela, écrit Wajcman, c'est la vision réduite à son os. Dans cette schématisation, l'œil n'est qu'un point : cette « réduction » par la géométrisation n'est pas une simplification, car l'œil ici ne peut être rien d'autre qu'un point – point de vue, point de fuite.

Cet œil n'a d'autre contenu ni d'autre consistance que d'être le sommet d'un triangle, pas d'autre propriété aigüe que celle d'une pointe à l'angle de deux droites, pas d'autre qualité, vertu ou épaisseur que celle d'un simple point, par définition sans épaisseur, sans vertu, sans qualité²⁴.

Pour Wajcman, l'œil ainsi réduit à un simple point, dans une sorte d'optique de la vision aveugle, ne permet pas de « voir » grand-chose, ce pourquoi, ajoute-t-il, Léonard De Vinci, qui s'en inquiétait aussi, aurait spécifié que pour voir, il faut d'abord un trou; la fente de

²³ *Ibid*, p.163.

²⁴ *Ibid*, p.165.

l'œil, l'ouverture obligée pour voir. Autant dire, ajoute-t-il, que pour voir, il faut une fenêtre. « Le nouveau maître du regard sera lui-même assujéti à la dure loi de l'optique. C'est de cela dont traite l'invention de la perspective picturale »²⁵. En fait, la fenêtre, os du visible, est la structure de la vision telle que la définit Wajcman chez Alberti, ce qui met en évidence le fait que cette relation entre sujet et objet doit d'abord être envisagée comme une relation « à distance », car le sens de la vue existe, par définition, sans le toucher, sans les mains. En résumé, nous pourrions dire que la vision est d'abord un rapport entre sujet et objet qui ne peut s'établir qu'à distance. La vision est ce qui lie le sujet à l'objet, ou autrement dit : la vision n'est rien d'autre que ce lien. Voilà, dira Wajcman, l'armature logique de la vision qui anime et soutient la perspective albertienne. « Distinction, mise à distance, séparation du sujet et de l'objet, rompant ainsi avec l'Idée platonicienne, ceci constitue le grand bouleversement dans la pensée qu'instaure la perspective géométrale, ouvrant ainsi le champ au cartésianisme à venir »²⁶.

La deuxième notion qui caractérise un sujet voyant est celle de la vue. Décrite par Le petit Robert comme le sens par lequel les stimulations lumineuses donnent naissance à des sensations spécifiques de lumière, couleur ou forme, la vue viendrait en fait réintroduire ce qui est fondamentalement absent dans la relation « vision », c'est-à-dire l'anatomie, la physiologie, la psychologie et la lumière. La vue, c'est l'œil qui voit en puissance, c'est l'œil qui voit sans voir encore. La vue, c'est l'œil qui voit en principe. Car l'œil est celui qui a cette faculté de voir que la lumière rend possible. En fait, il y aurait une complémentarité entre vision et vue. Dans la vision, il y a l'objet mais pas la lumière, tandis que dans la vue, c'est l'inverse : la lumière sans l'objet. L'action de voir serait ainsi la combinaison de ces deux opérations complexes. Pour Wajcman, la vraie « science » de ce complexe qui se nomme « voir quelque chose », c'est très exactement un art, soit celui de la peinture. Et « dire comment la fenêtre « de vue » deviendra « de vision », la réponse à cette question a un nom : le « tableau » »²⁷. Ce tableau qui, en correspondance avec la perspective albertienne, apparaît comme une unité visible et saisissable d'un seul regard.

²⁵ *Ibid*, p352.

²⁶ *Ibid*, p.179.

²⁷ *Ibid*, p.181.

Nous sommes ainsi d'avis que questionner la manière dont la perspective définit le mécanisme visuel, ainsi que ce geste tout simple de voir, oblige à repenser le rapport qui s'installe entre le sujet qui voit et l'objet qu'il regarde, dans cette nécessaire distance qu'impose le sens de la vue. Cette notion de distance, que la perspective nous amène à envisager, nous aidera d'ailleurs à réfléchir au rôle qu'occupent le cadre et la fenêtre dans cette relation. Car ce que nous voyons ici, c'est qu'il y aurait, dans notre façon de regarder, des vestiges de la Renaissance. Les peintres nous auraient légué leur vision du monde en nous introduisant dans ce règne nouveau du visible. « C'est alors cette perspective, invention historique datée, qui tient lieu de fondation pour la réalité sensible. Elle instaure un ordre culturel dans lequel se loge impérativement la perception »²⁸. Ce dont nous parle Anne Cauquelin, dans *L'invention du paysage*, c'est de la ruse de la perspective. Une quasi-impossibilité d'en démystifier les mécanismes. C'est la « profondeur de notre aveuglement » ajoute-t-elle.

La perspective met en forme la réalité et en fait une image que l'on tiendra pour réelle : opération réussie au-delà de toute espérance puisqu'elle reste cachée, que nous ignorons son pouvoir, son existence même, et croyons fermement percevoir selon la nature ce que nous mettons en forme par une « habitude perceptuelle », implicitement²⁹.

En élaborant ainsi un langage rationnel de représentation, les peintres nous ont enseigné à voir : voir la réalité en images, le monde par la fenêtre... et l'information journalistique, pourquoi pas? Heidegger a qualifié cette transformation « d'époque de la vision du monde »³⁰. Cette époque est celle de la modernité, celle de la fenêtre et du tableau, précise Wajcman. « Il faut prendre la mesure, l'audace, l'ampleur et les conséquences d'un tel coup de force accompli par la perspective picturale, un bouleversement tel que notre rapport au monde en est toujours encore marqué »³¹.

²⁸ CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, PUF, Paris, 2000, p.101.

²⁹ *Ibid*, p.101.

³⁰ WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre*, Verdier, Paris, 2004, p.187.

³¹ *Ibid* p.165.

1.3 Regard sur le cadre

Le cadre, objet familier en peinture, sera envisagé ici comme objet, comme format, comme limite avec son hors champ ainsi que comme ouverture sur des visibilitées à venir. Il sera d'ailleurs intéressant d'observer son implication dans l'avènement du regard moderne. Car notre intuition est que le cadre est beaucoup plus qu'un simple objet de décoration. Il appartiendrait plutôt à la catégorie de ces objets qui transforment le cours de l'histoire. Voilà peut-être la raison pour laquelle Wajcman affirme que le cadre est la condition de la vision, la condition à ce qu'il y ait des images.

En reprenant ce qui a été dit plus haut, nous pourrions affirmer que la perspective « organise » le réel. Mais pour que le réel adienne, pour que le travail perspectif s'accomplisse, il lui faut un espace, un lieu où le regard puisse se loger, et ce lieu, c'est le cadre. Le cadre a en effet joué un rôle fondamental dans la perspective picturale ainsi que dans l'avènement de la fenêtre et de ce regard moderne qui la caractérise. Il serait en fait la condition de possibilité de la perspective tout autant que de la fenêtre. Ce n'est pas pour rien que Wajcman suggère que l'acte inaugural de la peinture est celui d'ouvrir : « le geste d'ouvrir une fenêtre est l'acte fondateur du tableau »³². L'importance de cet acte est, selon Wajcman, capitale, car regarder, c'est ouvrir : le trou comme condition du regard et la fenêtre comme condition du tableau. Wajcman dira même qu'il n'y a pas de vision sans fenêtre, « le cadre est un cerne qui crée du discernable »³³. Cet acte de découpage, d'ouverture, détermine d'abord ce qu'il y a dans le cadre mais aussi ce qu'il y a autour, c'est-à-dire le mur. Le geste d'Alberti devient celui d'une extraction traçant un quadrilatère dans un plan illimité. « Ce qui est premier pour la peinture, ce n'est pas le tableau, c'est le mur »³⁴; la surface à peindre vient après. Le cadre d'Alberti doit donc être découpé, il n'est pas déjà là. La tavola, le tableau portatif, seconde l'acte de découper, comme si le mur portait un tableau en puissance que le peintre ne faisait que rendre visible. Le tableau moderne, étant à la fois un vide et un plein, une ouverture et un écran, opère une double action, décrite par Alberti, qui est celle de cacher et de donner à voir et qui, comme nous le verrons plus loin, permet à l'œuvre de passer des

³² *Ibid*, p.89.

³³ *Ibid*, p.279.

³⁴ *Ibid*, p.105.

mains du peintre à celles du spectateur. Ce qu'invente Alberti, renchérit Wajcman, c'est le tableau comme une fenêtre portative et c'est à partir de lui que la peinture est structurée comme un tableau.

Ce découpage sous-entend aussi que pour créer un cadre il faut qu'un choix se fasse, qu'un sujet agisse : « Le tableau suppose un cadre, le cadre suppose un acte, l'acte suppose un choix et le choix un sujet »³⁵. Wajcman suggère ainsi que l'acte pictural et le tracé du cadre impliquent l'inscription élémentaire du sujet. L'acte fondateur, l'acte premier de la peinture, c'est le cadre. Et ce qui en découle, c'est que « le tableau moderne suppose à son fondement l'acte d'un sujet »³⁶. L'homme moderne est désormais créateur de son propre cadre et le quadrilatère qu'Alberti trace n'est pas comme une fenêtre ouverte, c'est plutôt l'ouverture même d'une fenêtre.

Le cadre, observe Wajcman, pourrait être catégorisé selon deux types : le cadre-format et le cadre-objet. Le premier est celui qui ouvre la fenêtre, c'est-à-dire qu'il détermine et délimite ce que le tableau donne à voir en découpant l'espace. Le second, l'objet, est lui-même une composante du tableau car il appelle le regard sur lui. Son histoire et son rôle remontent à l'époque d'Alberti. Le cadre au XVe siècle participe à la naissance même du tableau. Le travail du menuisier de la Renaissance qui, en fabriquant le cadre, réalise un acte pictural tout autant que le peintre, a une importance et une préséance dans la peinture italienne. Wajcman parle alors de « l'antériorité du cadre ». Puis, changement d'époque, le cadre s'insère à un autre moment du processus pictural et devient un ajout, un complément du tableau. Si, aujourd'hui, on ajoute le cadre à un tableau terminé, auparavant c'est sur un panneau préalablement délimité par son cadre que se faisait la peinture. Il reste que dans la croyance populaire contemporaine, la fonction essentielle du cadre est celle de conclure et d'achever la toile. Mais en y regardant de plus près, cet objet, qui apparaît comme accessoire à la peinture, commence lentement à nous révéler son importance.

³⁵ *Ibid*, p.116.

³⁶ *Ibid*, p.120.

Par contre, avant d'aller plus loin, il serait intéressant de questionner cette forme qui caractérise le cadre. Carrés sont tableau, fenêtre, et cadre. Pourquoi cette forme faite d'angles droits est-elle devenue la norme? Le quadro ou tavola quadrata, qui veut dire table carrée, désigne un panneau indépendant et portatif ou « ce que nous appelons maintenant un tableau, innovation technique qui, sous sa forme moderne, apparaît en Italie dans les années 1420 et qui va rapidement démoder l'usage du polyptique »³⁷. Dans sa forme matérielle, le cadre sert non seulement à concentrer le regard, à isoler et à séparer le tableau des autres objets, mais il est aussi l'élément par lequel le tableau passe d'une œuvre visible à une œuvre vue, c'est-à-dire qu'il installe dans l'espace du tableau la présence du spectateur qui est hors du tableau, et qui regarde. Dans son livre *L'objet du siècle*, Wajcman écrit d'ailleurs que tout cadre est à la fois marque du regardeur et appel au regard. C'est pourquoi nous dirons que l'un de ses attributs majeurs est de compléter le tableau d'un regard, de le faire passer des mains du peintre aux yeux du spectateur. De produit à cause, le cadre fait passer la peinture terminée à un objet pour la jouissance d'un regardeur. Ce qu'il accomplit, c'est cette transition qui permet au regardeur d'aller au-delà de son intimité vers le monde extérieur. Il instaure ainsi un passage qui articule et met en communication deux espaces hétérogènes, celui de soi et celui de l'autre. Mettre un cadre inscrit une altérité dans l'espace du tableau, ce qui signifie, selon Wajcman, l'ajout d'un regard potentiel : le tableau dans son cadre est une peinture plus un regard.

De plus, cette tavola quadrata aurait conquis le marché entre autres parce que son format permettait à la fois d'assurer au client une livraison beaucoup plus rapide et un transport plus commode. Le quadro est maniable, détachable de son lieu, il ramène dans la vie privée – la chambre à coucher par exemple – ce qui était communautaire et public tel que l'acte dévotionnel devant les fresques religieuses. C'est l'ère de « la peinture portative pour l'homme mobile ». La peinture passe du lieu cultuel au lieu s'adressant désormais à la jouissance du sujet, faisant du quadro un attribut du nouvel homme de la Renaissance. « La tavola quadrata, le tableau, par son format même, affiche la maîtrise de l'homme »³⁸, celui-ci s'offrant un cadre à sa hauteur. Mais, ce n'est pas en pensant uniquement à son aspect

³⁷ *Ibid*, p.123.

³⁸ *Ibid*, p.150.

pratique et mercantile que l'on peut comprendre le succès qu'a eu le carré. Nous pourrions aussi dire qu'en tant que format géométrique, « le quadro moderne vient s'opposer aux formes gothiques non-géométriques, compliquées et donc impropres au calcul des supports au Moyen Âge »³⁹. Le carré se présente en fait de façon quasi naturelle pour les nouvelles règles « scientifiques » de la perspective : une forme régulière, facilement mesurable et divisible.

1.3.1. À hauteur d'homme

Mais, la « cohérence scientifique » ne justifie pas non plus à elle seule l'avènement de la forme carrée. Si la tavola quadrata offre son corps à la science, elle offre aussi son corps au corps. C'est-à-dire que c'est non seulement une mathématisation, mais aussi une humanisation du format qui survient. Il y a inscription du corps dans la forme fenêtre. À ce sujet, Wajcman rappelle que la géométrie classique consiste justement en ce processus d'application du corps humain aux mathématiques, soulignant qu'on ne peut penser géométrie sans penser anatomie. C'est le corps qui donne mesure aux choses en divisant les espaces en pied, pouce, coudée ou même bras⁴⁰. On ne se surprendra pas d'ailleurs qu'Alberti réfère à Protagoras en citant sa célèbre formule « l'homme est la mesure et la règle de toute chose »⁴¹. Comme nous l'avons vu précédemment, la perspective vient instituer un nouvel ordre dans les proportions des corps peints pour les ramener à une dimension plus humaine. Celui-ci est ainsi désormais assujéti au format, à la matérialité et à la dimension du cadre. « Si Dieu est tel qu'on ne saurait rien concevoir de plus grand, le cadre qui enferme la représentation de Dieu s'avère, de fait, plus grand que Dieu »⁴².

Le tableau destiné au corps, voilà la doctrine qu'énonce Alberti dans ce traité où il élabore et formalise les lois scientifiques de la perspective géométrique. Alberti y définit la composition comme étant ce procédé par lequel on dispose des parties dans l'œuvre et dont le but, qui est à la fois ce qui fait le tableau, est de former une histoire. Le corps révèle ainsi l'unité

³⁹ *Ibid*, p.125.

⁴⁰ *Ibid*, p.130.

⁴¹ Alberti, *op. cit.*, p.113.

⁴² Wajcman, *op. cit.*, p.142.

picturale de l'histoire de la même façon, suggère Wajcman, que la minute est une unité de temps : « mesure et règle du tableau comme forme, le corps est à présent la mesure et la règle de l'histoire, qui est l'objet même du tableau »⁴³. Ce n'est pas pour rien, ajoute-t-il, qu'Alberti fait de Narcisse l'inventeur de la peinture. « C'est pourquoi j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être Narcisse qui fut changé en fleur »⁴⁴. Dans un ouvrage à teneur davantage scientifique, la figure de Narcisse propose et suggère quelque chose de fascinant. « Narcisse Peintre Premier », celui qui dans la contemplation de son reflet aurait écrit l'histoire de la peinture. Ce que Wajcman avance ici, c'est qu'avec l'image de Narcisse en tant que fondateur de l'art de la peinture, Alberti précise que le tableau est au format de l'homme, embrassable, comme le fait Narcisse. Deviendra peintre celui qui, devant son reflet, y voit une image. Autrement dit, l'invention du tableau aurait introduit la perspective dans un miroir. Or, « donner comme source de la peinture un miroir, c'est destiner la peinture au corps »⁴⁵. L'art d'embrasser la surface, l'art de Narcisse, marque ce rapprochement entre le corps et le tableau à peindre.

Le cadre donne donc son unité à l'œuvre tout en la rendant unique en tant qu'objet de contemplation pouvant être embrassé par le regard de l'homme. La reprise du mythe de Narcisse par Alberti sous-entend une volonté d'unification de la forme et de son contenu. C'est l'idée de faire Un qui laisse envisager la possibilité d'embrasser la surface en tant qu'unité, visible pour le regard. Faire Un, voilà où Wajcman voit le point de rencontre entre perspective et fiction. La perspective, qui se fonde justement sur l'idée que tout le visible n'est pas saisissable d'un regard, transmet au tableau cette unité qui permet à un sujet de tout voir d'un coup d'œil, genre d'unité fictive rendu possible dans les limites mêmes de l'œuvre. Le tableau est l'unité du regard Un qui, assigné à un seul point de vue, peut être saisissable du regard. Constatons d'ailleurs que cette union entre science et mythologie, entre le regard géométral perspectiviste et Narcisse comme fondateur de la peinture, renvoie à cet idéal impossible auquel notre condition humaine nous contraint, c'est-à-dire l'omnivoyance.

⁴³ *Ibid*, p.135.

⁴⁴ Alberti, *op. cit.*, p.135.

⁴⁵ Wajcman, *op. cit.*, p.137.

Le format du cadre matérialise justement ce que le regard de l'homme cadre par nature parce qu'il est limité et partiel. Quand l'homme voit, il est réellement et physiquement assigné à un point de vue, nous dit Wajcman, il ne voit toujours que de ce point qui est son œil : « telle est l'irréremédiable condition humaine »⁴⁶. L'unité de la perspective picturale, qui touche à cet idéal qui tente de reproduire la vue humaine capable de saisir d'un seul regard tout le visible, ne fonctionne qu'à l'intérieur du cadre. Le cadre serait en quelque sorte l'incarnation matérielle de la posture humaine face au visible; l'homme n'est pas omnivoyant, il ne peut pas tout voir, ce en quoi il n'est pas Dieu. L'évidence est que nous ne pouvons saisir la « perspective naturelle » qu'artificiellement. Douleuruse constatation peut-être, mais qui n'a pas empêché l'homme d'être savamment inventif dans le champ de la représentation. « Le monde est ce qu'on voit. Il n'y a donc pas le monde, il n'y a que des fenêtres sur le monde »⁴⁷. Ce que le cadre fait, c'est conférer à l'homme ce qui n'appartenait qu'à Dieu : l'Homme, nouveau maître d'un regard humain, mais limité dans sa condition. Se subsument ainsi corps et tavola dans l'unification de leurs parties où la forme Une détermine l'autonomie, l'indépendance ou, pourrions-nous dire, la puissance nouvelle de l'homme moderne. Et Narcisse serait cet agent humanisant dont le corps est devenu image.

Rappelons toutefois que dans son corps à corps, Narcisse meurt couché. Et pour que le tableau passe du reflet dans la source à une position verticale, il faudra, comme le suggère Wajcman, qu'Alberti l'invente, qu'il relève la peinture, instituant ainsi une nouvelle façon de voir, car « la fenêtre du tableau est à l'image d'un corps debout »⁴⁸.

1.3.2 Distance

Comme nous l'avons déjà dit, en plus de venir marquer la séparation du peintre d'avec son tableau, le cadre vient donner à la toile une identité, il fait voir « le tableau ». En l'identifiant ainsi, le cadre place la peinture au rang d'objet tout en la détachant de ses voisins. C'est là la double fonction du cadre, note Wajcman, que d'unifier et de séparer à la fois. Le cadrage, c'est l'espace que le regard peut saisir d'un coup, ce qui donne unité à la scène, l'unité du

⁴⁶ *Ibid*, p.159.

⁴⁷ *Ibid*, p.266.

⁴⁸ *Ibid*, p.157.

point de vue. Mais cela vient également séparer l'objet en creusant la vue, en mettant le spectateur à distance. Le cadre crée un effet illusoire de profondeur, dénoncé d'ailleurs par la peinture moderne, qui est un accessoire adéquat au service de la perspective. Cette mise à distance, dont le cadre accentue l'effet, serait l'atout nécessaire qui rend le visible possible. Cézanne aurait dit que ce qui fait le peintre, c'est la distance. Il faut de la distance pour voir, et cette idée s'incarne et s'accomplit dans le cadre-objet lorsqu'il agit en séparateur. Mais la distance est aussi une nouveauté, et Wajcman, pour répondre à Cézanne, dira justement que celle-ci est l'invention fondamentale d'Alberti⁴⁹. Narcisse devant son reflet est à distance, cette même distance qui rend le visible possible. Et étant l'objet même de son amour, ce n'est que par l'image qu'il peut consumer celui-ci et il « remédie ainsi par les yeux à l'absence réelle de l'objet »⁵⁰.

La distance s'avère, dans le cas du cadre comme dans celui de la perspective, une donnée essentielle. En tant que condition de possibilité du voir, celle-ci implique que le peintre soit en retrait de ce qu'il peint. Disons qu'il se trouve à la fois hors du monde et lié à lui. C'est la fenêtre, pour Wajcman, qui rend cette relation possible. La fenêtre, comme les mots, instaure une distance entre soi et le monde, tout en rendant possible une relation entre les deux. « La fenêtre serait en vérité l'invention humaine qui matérialise, dans un mur, que pour aborder le monde, l'homme a besoin d'appareillage »⁵¹. Machine à découper le réel avec son cadrage, sa découpe, la fenêtre « révèle une essence commune avec le langage ». Car l'essence même du langage, nous dit Wajcman, est de créer du distinct et c'est de cette manière qu'il opère sur le réel. Pouvoir séparateur et unifiant dans les deux cas, fenêtre et langage agissent comme instruments de connaissance du monde. Dans une conférence, Pierre Legendre explique cette relation d'une manière qui rappelle Wajcman lorsqu'il parle de la fenêtre. En référence à Aristote, Legendre s'applique à penser l'humain non pas comme un être fait tout d'un bloc, mais « comme un être divisé par le langage, un être séparé de soi et du monde, et cependant unifié, par les liens du langage, qui sont aussi constitutifs de ce que nous appelons société,

⁴⁹ *Ibid*, p.318.

⁵⁰ *Ibid*. p.156.

⁵¹ Wajcman, *op. cit.*, p.21.

culture, civilisation »⁵². Division, séparation puis unification et liaison, c'est exactement ce que Wajcman associe à la fenêtre et à ce tableau qui l'institue. Pour Wajcman, la conquête du monde moderne par l'œil repose en quelque sorte sur cette mise à distance fondamentale, ou pourrions-nous dire ontologique, opérée par la fenêtre. Cette distance, que l'on retrouve dans le langage, est exprimée chez Legendre comme « la distance de soi à soi, le déchirement [...] qui ouvre à l'humain l'univers de la fiction ». La distance apparaît alors non pas comme un obstacle, mais comme la condition de ce pouvoir qui rend possible la maîtrise moderne en tant qu'elle permet de traiter l'objet comme tel afin d'agir et de prendre pouvoir sur lui. « La fenêtre est une telle mise à distance du monde où le monde devient objet, et le sujet prend sur lui son pouvoir par le regard. Le paysage, c'est le nom du monde devenu objet pour l'homme, par son regard, [...] le spectacle du monde »⁵³.

La distance permet d'abord au sujet de se penser comme tel, mais elle lui permet aussi d'entrer en relation avec le monde et avec la nature. L'un des exemples les plus éloquents de la mise à distance entre l'homme et le monde serait le paysage. Ce que nous révèle Wajcman, c'est que le paysage serait en fait une invention, une fabrication, une organisation visuelle du monde. Comment cela est-il possible? Quelque chose d'aussi « évidemment » naturel, œuvre de la nature faite pour être vue par l'homme, pour l'éblouir de son spectacle? Voilà justement ce qui est venu semer le doute chez Anne Cauquelin, qui observe que le paysage, fait pour être vu, serait en fait une nouveauté de la Renaissance. L'objectif qu'elle se donne est d'ailleurs de démystifier cette évidence car, dit-elle, il existe une croyance bien commune dans le fait que le paysage est une donnée naturelle. Ce qu'écrit Cauquelin, c'est que le paysage et sa perception tiendraient en fait de la représentation qui en fut donnée dans la peinture occidentale du XVe siècle, et que le « naturel » du paysage ne se ferait qu'au prix d'un artifice permanent⁵⁴. Il semble même que le mot paysage, ou quelque chose qui aurait pu s'en approcher, n'existait pas chez les Grecs anciens⁵⁵.

⁵² Pierre Legendre, « Qu'est ce que l'animal parlant? Considérations sur le montage humain », in *Ce que l'Occident ne voit pas de l'Occident*, Mille et une nuits, Paris, 2004, p.70.

⁵³ Wajcman, *op. cit.*, p.264.

⁵⁴ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, PUF, Paris, 2000, p.1.

⁵⁵ *Ibid*, p.35.

Cette proposition selon laquelle « la notion de paysage et sa réalité perçue sont bien une invention, un objet culturel déposé, ayant sa fonction propre qui est de réassurer en permanence les cadres de la perception du temps et de l'espace »⁵⁶, nous oblige à penser différemment la manière dont opèrent nos sens dans notre relation avec le monde extérieur. C'est-à-dire qu'il n'en va pas uniquement de réflexes ou d'une perception sensible originelle chez l'être humain, mais également d'un long travail de construction rhétorique, langagière et culturelle. « C'est que les opérations qui nous aident à reconnaître la forme du paysage à travers les « tours » du langage figuratif sont déjà en place dans notre savoir implicite : un « beau paysage » satisfait pour nous à des conditions qui sont communes à notre culture »⁵⁷. Selon elle, ce qu'il y a de « naturel » dans la nature, sa sensualité immédiate, ne serait perçu qu'en énigme, par l'artifice d'une construction mentale. Aussi, ajoute-t-elle, faudra-t-il une logique visuelle basée sur la raison pour en arriver à saisir, dans sa totalité, un paysage. Le travail rhétorique, qui assure le transport d'une réalité à son image, est bien celui qui appartient, dira Cauquelin, à cet art de l'illusion séductrice que les Grecs avaient mis en place.

La question du paysage, cette grande forme de la rhétorique offre sa structure générale à l'élaboration d'une articulation spécifique entre image et réalité : la perspective légitime. La perspective remplit en effet la condition qu'exige la Rhétorique : elle assure le transport de l'artificiel (la représentation des objets naturels en plan) sur le naturel (ainsi verrons-nous tout objet dans l'espace)⁵⁸.

Ceci vient confirmer la réflexion de Wajcman sur le travail opéré par la fenêtre du tableau comme catalyseur du regard moderne. Le paysage, envisagé sous l'angle d'une opération cognitive construite, embrasse non seulement la problématique de la fenêtre, du travail de la perspective et du cadre, mais il vient également souligner cette opération fondamentale qui est la mise à distance, qui permet de voir et surtout qui interroge ce que l'on voit. Car si le paysage, c'est la nature plus un cadre, comme le souligne Wajcman, cela repose sur le fait que le cadre met à distance en instituant le paysage. Le cadre incarne cette distance, il l'instaure, et c'est ainsi qu'il devient possible de dire que la fenêtre fabrique du paysage.

⁵⁶ *Ibid*, p.5.

⁵⁷ *Ibid*, p.103.

⁵⁸ *Ibid*, p100-101.

C'est comme si le cadre était la marque même de l'humain, un instrument de civilisation, la clôture de la culture, la boucle du lasso enserrant une nature sauvage et illimitée. [...] Descendre le cadre d'une fenêtre devant quelque nature que ce soit, [...] cela suffit à organiser le monde⁵⁹.

Mettre à distance ouvre la possibilité à l'élaboration d'une forme de pouvoir sur cette nature que l'on appréhende. Cauquelin cite à cet égard Hegel : « Déjà elle (la montagne) n'est plus si horrible puisqu'elle peut être représentée »⁶⁰. C'est par la représentation, par la mise à distance qu'instaure le cadre, que l'homme peut appréhender et même avoir l'impression de contrôler son environnement. Or le cadre est aussi une fenêtre, et comme les fenêtres font leur apparition dans un environnement bien précis, le lieu de ce regard devient par le fait même la condition de possibilité que puisse être vu le paysage; cette condition, c'est la ville.

Le paysage serait en fait une invention de la ville et de l'homme, résultat du monde vu par la fenêtre. « Le paysage, c'est l'espace pensé pour le sujet, tel qu'ordonné à partir du sujet voyant, c'est l'espace divisé par le regard humain assigné au point fixe »⁶¹. Cela viendrait confirmer, dans le sens même du travail des peintres de la perspective, que le monde et l'espace s'organisent et s'ordonnent selon un regard fixe, et le lieu fixe du regard renaissant, c'est la ville. Par conséquent, regarder la nature de la fenêtre, c'est la faire entrer dans la pensée humaine. Voilà, selon Wajcman, ce que l'on nomme paysage. La fenêtre remplit en quelque sorte une fonction civilisatrice de la nature. C'est pourquoi Wajcman suggère que la nature devient paysage par un processus de visualisation, parce qu'elle entre dans le visuel et devient objet de regard. En extrayant d'un monde sacré un monde profane, travaillé et transformé par l'homme, le paysage signerait ainsi un changement d'époque et de sa raison visuelle. « Le regard devient là instrument de connaissance, de pouvoir, de plaisir »⁶². Une condition pour que la nature devienne objet visuel est l'instauration d'une sorte d'athéisation du visible, qui détourne le regard du lieu religieux pour renvoyer vers ce vaste monde qui s'ouvre à lui. « La naissance du paysage, c'est l'invention de la nature comme spectacle [...],

⁵⁹ Wajcman, *op. cit.*, p.188.

⁶⁰ Cauquelin, *op. cit.*, p.84.

⁶¹ Wajcman, *op. cit.*, p.252.

⁶² *Ibid*, p.2326.

l'accomplissement du devenir image du monde qui signe la modernité »⁶³ C'est la fenêtre, explique Wajcman, qui serait l'opérateur de cette métamorphose visuelle de la nature. La nature entre par la fenêtre telle qu'élaborée par Alberti dans sa théorie du tableau de peinture. Voilà comment le tableau-fenêtre serait la condition du paysage.

Ainsi, selon Wajcman, la naissance du paysage suppose, comme condition absolue, d'en arriver à regarder le monde et la nature comme un tableau, comme par une fenêtre. Or, ainsi que nous l'avons mentionné, pour percevoir la nature comme une peinture, il faut un cadrage, une séparation, une limite, de la distance. Car « il n'y a de paysage que par l'acte de le mettre lointain »⁶⁴. Avec une perspective et un cadre, nous obtenons un paysage. Le paysage moderne, nous dit Wajcman, c'est l'œil qui pénètre le monde et le conquiert, c'est la nature qui devient monde par la contemplation oculaire qu'on en fait. Le cadre de la fenêtre nous place en hors champ, exacerbant le fait que notre regard est toujours-déjà celui de l'Autre. L'exclusion interne dans la perspective, c'est le point de vue; c'est la fenêtre d'où l'on regarde. Il en va de même avec le langage, selon Legendre, qui écrit que si « l'enfant entrant dans la parole passe par la scène de sa propre désignation comme objet extérieur pour aborder l'extériorité du monde, l'humain construit l'altérité en lui pour élaborer son lien à l'altérité du monde, à l'image du monde »⁶⁵.

La peinture témoigne ainsi de l'emprise que l'homme acquiert sur le monde par la vue. Elle arrache l'objet au monde intérieur des représentations subjectives pour le situer dans un monde extérieur, et en ce sens, Wajcman suggère que « c'est la peinture qui invente la réalité ». Nous pourrions toutefois dire que lorsqu'on regarde par la fenêtre, ce n'est pas le réel que l'on voit mais une scène, « c'est la nature et le monde mis à distance dans une image de la nature et du monde [...] La fenêtre n'est donc pas le lieu de la découverte de la réalité, elle est l'appareil qui instaure la réalité qu'on y découvre »⁶⁶. En ce sens, Wajcman réitère l'idée que la pensée serait structurée par la perspective picturale, suggérant ainsi qu'Alberti aurait changé le regard de l'Occident. « Si la naissance du paysage correspond à un

⁶³ *Ibid*, p.237.

⁶⁴ *Ibid*, p.250.

⁶⁵ Legendre, *op. cit.*, p.85.

⁶⁶ *Ibid*, p.262.

bouleversement de la pensée où la nature devient spectacle, je vois dans ce changement de la pensée un changement dans la vision du monde »⁶⁷. Ce postulat lourd de conséquences nous permettra d'ailleurs de réfléchir, un peu plus loin, sur un aspect fondamental du journalisme contemporain, soit l'objectivité.

Le cadre, chez Alberti, est en quelque sorte cette fenêtre que l'on ouvre. Il est le format, la découpe dans l'espace d'un visible à venir. « La fenêtre est requise pour voir, dans sa fonction essentielle qui est celle du cadre. [...] Le cadre est condition de la vision, la condition de ce qu'il y ait des images. Pas de cadre, pas d'objets dans la vision. [...] La fenêtre n'est jamais que la matérialisation du cadre nécessaire à la vision »⁶⁸. Autrement dit, le cadre est la fenêtre du tableau. Pourtant, Wajcman note encore une erreur dans le rapprochement que l'on est tenté de faire entre le fait de voir un tableau et celui de voir par la fenêtre. Dans les exemples architecturaux du XVe siècle, les cadres sont généralement mis sur des ouvertures faites pour regarder à l'intérieur d'un espace. Le cadre encadre des portes d'armoires, de coffres et de fenêtres, mais à l'extérieur du bâtiment. Le modèle architectural du cadre oriente en fait le regard de l'extérieur vers l'intérieur. Ceci altère donc l'idée de la métaphore albertienne qui décrirait l'action de se mettre à la fenêtre pour regarder dehors. En ce sens, Wajcman ajoute que le tableau n'est pas comme une fenêtre, il est une fenêtre; une fenêtre vue du dehors. Le cadre opère une ouverture, mais vers l'intérieur de ce qui pourrait ressembler à une boîte. Wajcman propose de penser ensemble boîte et fenêtre, toutes deux ouvertes sur l'intérieur. Qu'y a-t-il de pertinent à saisir ici? C'est qu'en ouvrant la fenêtre, on crée un espace de lisibilités et de visibilités possibles. C'est une scène, un théâtre qui s'ouvre, « là où se compose l'histoire », ce qu'Alberti propose d'ailleurs de peindre. C'est-à-dire que pour qu'il y ait à voir, il doit y avoir un dispositif de représentations prêt à construire une narration, c'est une fenêtre qui s'ouvre non pas sur « le monde », mais bien sur « l'histoire ». Disons d'ailleurs qu'il fut un temps où la peinture n'était pas faite pour être vue, mais faite pour nous voir nous. Le bouleversement de la Renaissance est que l'on passe d'une peinture-fenêtre par laquelle Dieu vient nous regarder à une peinture-fenêtre par laquelle nous allons voir Dieu.

⁶⁷ *Ibid*, p.239.

⁶⁸ *Ibid*, p.186.

1.4 Sur quoi ouvre la fenêtre?

Clarifions d'abord le fait que la fenêtre qu'ouvre Alberti donne bien sur l'histoire et non sur le monde. Wajcman définit l'*historia*, mot latin, comme ce qui peut faire l'objet d'une narration ou d'une description et le monde, comme ce qui du réel peut faire l'objet d'une description⁶⁹. Nuance subtile mais importante qui nous dit que l'histoire, c'est le récit d'une action des hommes. Or chez Alberti, elle n'est pas un thème iconographique, mais bien un « principe de construction et un concept optique »⁷⁰. Mais qu'est-ce que le monde s'il se conquiert par l'œil? Wajcman répond ainsi : une image, et c'est la fenêtre qui est « la condition que quelque chose puisse se raconter et se décrire »⁷¹. Aussi vient-elle jouer un rôle dans la constitution de la narration et, par conséquent, de l'histoire.

L'histoire est désormais le lieu de l'événement. Mais l'histoire a elle-même un lieu : le monde. Et le monde a un lieu, qui est la fenêtre. La fenêtre est le corrélat de l'histoire. Pour qu'il y ait de l'histoire et pour qu'il y ait le monde, il faut qu'il y ait une fenêtre ouverte. Et aussi pour qu'il y ait un sujet⁷².

Ce qu'Alberti a fait, c'est d'inventer une théorie de la fenêtre moderne occidentale, et non universelle. Cette fenêtre ouverte sur l'histoire n'en serait pas moins, selon Wajcman, un instrument de la conquête du monde. L'histoire est la possibilité visible par l'ouverture et c'est la fenêtre qui « rend le visible possible ». Le monde n'est pas donné en premier, dira Wajcman, il se construit, il est ce qui se constitue par l'ouverture du tableau. Le monde, la réalité, est une création de la peinture. Car l'histoire, à laquelle on réfère généralement dans un ordre discursif, est ici convoquée à la fenêtre comme ce que l'on regarde. C'est la nouveauté qu'amène Alberti que de faire de l'histoire l'objet même de la peinture; le pouvoir de rendre visible du lisible. « L'histoire est requise comme structure qui, en rendant l'espace déchiffrable, le rend distinguable à l'œil. Le visible, c'est le lisible, c'est le réel plus sa découpe »⁷³. Alberti, qui élabore sa théorie sur le rapprochement visuel au corps, met en valeur la nature proprement visuelle de l'histoire « en prenant soin de la comparer comme

⁶⁹ *Ibid*, p.281.

⁷⁰ *Ibid*, p.296.

⁷¹ *Ibid*, p.279.

⁷² *Ibid*, p.289.

⁷³ *Ibid*, p. 278.

objet pictural à une chose visible, à un corps »⁷⁴. C'est pourquoi le rapprochement que fait Alberti avec Narcisse est si intéressant.

La nouveauté radicale de la perspective tient dans le rapport qu'elle établit entre histoire et fenêtre. L'histoire apparaît comme un corps occupant le lieu délimité par le quadrangle fenêtre, « là où l'œuvre constitue une unité organique, close sur elle-même, dont la cohérence est fondée sur les relations et les proportions internes de ses membres qui constituent l'histoire »⁷⁵. C'est-à-dire qu'elle ne fait pas que représenter les choses, mais qu'elle organise l'espace, mettant chaque chose à sa place. La notion d'histoire apparaît comme principe unifiant d'un espace logique et surtout comme un espace visible signifiant et articulé, et donc lisible. Car pour faire d'une narration un tableau, il faut une dimension qui soit propre à l'image que Wajcman décrit comme la simultanéité qui fait que tous les éléments de l'histoire figurent ensemble en même temps dans l'espace cadré. La peinture est ainsi irréductible au discours.

Le tableau, quadrangle de la fenêtre est une forme qui donne forme, et la forme à laquelle cette forme donne forme, c'est ce qu'on nomme l'histoire. [...] La fenêtre du tableau est le lieu constituant de l'histoire puisque ce n'est que là que l'histoire trouve son unité⁷⁶.

Wajcman réfère à Aristote pour tenter d'expliquer la nouveauté que constitue la peinture qui accomplit, par la simultanéité du tableau, l'unité d'un discours généralement linéaire et successif, lui conférant ainsi une unité d'action et de lieu. L'unité de lieu, que l'on utilise normalement au théâtre pour désigner le fait que l'histoire représentée se déroule en un lieu unique, vient ici plutôt qualifier l'espace réel du tableau. Le tableau se présente comme une scène mais de type architectural. Et c'est là que repose la supériorité et la contrainte propres au tableau, soit d'avoir à représenter une histoire. Car s'il peut donner à l'œil de saisir l'ensemble, contrairement au discours qui implique linéarité, temporalité et succession, il ne peut que conjuguer cette unité d'histoire, d'espace et de regard. Par ailleurs, à en croire Wajcman, cette unité serait une invention du cadre, c'est-à-dire une invention de la peinture.

⁷⁴ *Ibid*, p.276.

⁷⁵ *Ibid*, p.287.

⁷⁶ *Ibid*, p.287.

Il n'y aurait pas ce concept d'unité de lieu chez Aristote et pas de cadre dans le dispositif scénique du théâtre grec. Cela laisse entendre que l'unité de lieu, qui apparaît au théâtre classique au XVIIe siècle, serait une règle inventée par la peinture, une règle purement picturale : la puissance structurante de la représentation picturale, dira-t-on.

La peinture, et précisément la notion de tableau s'impose ainsi au théâtre, le cadre de scène inscrivant dans la représentation théâtrale, temporelle, la dimension d'unité de lieu, simultanéité d'action et d'instantanéité du regard propres à la représentation picturale⁷⁷.

Si cette unité s'inscrit dans l'écriture dramatique par et à cause du cadre du tableau, nous pourrions en déduire que ce cadre, celui de la fenêtre en l'occurrence, introduirait un certain principe d'intelligibilité dans l'histoire et dans le monde. Ajoutons que cela permet également d'affirmer qu'il participe à créer un espace de « fictivité » dans le rapport au monde, un lieu de représentation symbolique, comme le fait le langage et, ainsi que nous le verrons plus loin, comme le fait aussi le journalisme. La fenêtre ne serait donc pas le lieu d'où on regarde l'histoire, mais bien le lieu de l'histoire, ce pourquoi Wajcman écrit : pas d'histoire sans fenêtre. Car si cette unité de lieu n'existe pas chez Aristote, elle se retrouve bel et bien chez Alberti.

C'est dans ces termes que Wajcman voit la possibilité pour Alberti de penser le tableau comme une fenêtre ouverte sur l'histoire du visible. Le monde visible n'est plus « un livre peuplé de signes obscurs », il devient un espace rationnel et apprivoisable, « un monde humanisé sur lequel l'homme affirme sa puissance »⁷⁸. Envisager ainsi le monde ouvre le champ aux grandes découvertes et à l'investigation où voir, décrire et connaître s'articulent ensemble. « Le monde, c'est ce qui peut se décrire du réel. L'œil devient l'allié de la langue et la langue, l'instrument de l'œil »⁷⁹. Ce qu'Alberti invente en fait, « c'est la capacité même de décrire le monde, de le découper, de l'articuler, de le nommer, de le dire », véritable instrument de maîtrise du monde. C'est ainsi que le monde devient domesticable, que la nature devient paysage. Après Alberti, Léonard de Vinci viendra d'ailleurs ériger la vision

⁷⁷ *Ibid*, p.288.

⁷⁸ *Ibid*, p.281.

⁷⁹ *Ibid*, p.282.

comme instrument privilégié de connaissance, « ouvrant ainsi l'époque de l'observation scientifique ».

La possibilité de discerner une cohérence dans le monde humain, instaurée par la perspective, est une fonction essentielle pour organiser et aménager un espace Un. Celle-ci répondrait en fait à l'émergence de l'homme comme individu, parallèlement à une nouvelle conscience de l'histoire. Wajcman dira qu'on assiste à une « picturalisation » de l'histoire où la rationalisation des événements donne à l'individu sa place comme puissance sur la scène du monde. Notion nouvelle et décisive, dira-t-il, que celle de l'individu humain perçu comme acteur et créateur de l'Histoire, soit du sens humain du monde. Mais Wajcman fait encore un pas de plus en affirmant que si l'histoire s'écrit comme le peintre peint, alors la peinture serait le paradigme de l'historien. Le récit historique, en tant que succession ordonnée d'événements, se présenterait désormais comme une perspective où « le temps s'ordonne en un étagement de plans, une succession de tableaux ». L'ordre visuel du tableau s'appliquerait au récit historique et cette nouvelle Histoire serait structurée comme un tableau. « En ce sens, la notion même de l'Histoire qui naît alors suppose que le temps humain s'ordonne selon une conception visuelle et spatiale, cet espace même qu'élabore Alberti dans ses tableaux »⁸⁰. Wajcman n'attribue pas à la peinture le fait d'avoir été plus sensible, ou même à l'avant-garde de cette nouvelle mentalité des sociétés renaissantes, mais bien d'en être elle-même l'esprit, ce que l'on appelle « l'esprit du temps ».

Le changement qui élève l'Homme au rang d'acteur de sa propre histoire est en partie un effet de la peinture. [...] La peinture n'est pas témoin de son temps, c'est plutôt le temps qui se structure par la peinture. [...] le Sujet moderne, le Sujet comme « acteur et créateur de l'Histoire, du sens humain du monde », le Sujet comme conscience nouvelle serait le Sujet de la Peinture⁸¹.

Le tableau est donc cette fenêtre qui ouvre sur l'homme en tant que pluralité d'individus singuliers, sur l'histoire, soit le drame humain dont les hommes sont les acteurs, et sur le monde, la scène où le drame a lieu⁸². C'est la condition pour que quelque chose puisse se

⁸⁰ *Ibid*, p.292.

⁸¹ *Ibid*, p.291.

⁸² *Ibid*, p. 294.

raconter et se décrire. Pour Wajcman, l'histoire est une création de la fenêtre, tout autant que le paysage, le réel, et la vision. C'est dans l'acte de la découpe qu'elle se constitue. Disons que le tableau est une narration qui se voit et où toute l'histoire se raconte d'un coup. « Regardant l'histoire de sa fenêtre, l'homme est en même temps regard et acteur sur la scène du monde où a lieu l'histoire, qui est désormais sa propre histoire »⁸³. En ce sens, la question du journalisme commence à pouvoir être envisagée. La Renaissance nous a donné une fenêtre ouverte et nous a engagés dans une nouvelle ère où les visibilitées et les images règnent. Le tableau de la fenêtre a institué une manière de voir, d'appréhender et même de fabriquer le visible amenant Wajcman à écrire que la fenêtre du tableau ne fait pas qu'inventer le sujet spectateur, elle l'institue en témoin de lui-même. Car la grande nouveauté de la fenêtre du tableau albertien tient au fait qu'elle est une fenêtre ouverte sur l'événement qu'est le sujet. Ce qui peut se raconter et se décrire du sujet devient objet de peinture : fenêtre ouverte sur l'histoire du sujet. Walter Benjamin annonçait quelque chose de similaire lorsqu'il parlait, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, du fait que l'humanité s'offre désormais en spectacle non plus aux dieux de l'Olympe, mais bien à elle-même.

Ce phénomène s'est évidemment intensifié aujourd'hui, avec toutes les mises en scène de la télé-réalité et du direct, alors que la photographie, le cinéma, puis la boîte à images qu'est la télévision sont, à leur tour, venus transformer le paysage visuel qui nous a été légué par la Renaissance. Ces nouveaux écrans sont les incarnations contemporaines de la fenêtre. L'avènement du tableau-fenêtre, qui a profondément modifié notre façon de voir le monde, s'est actualisé et matérialisé sous des formes qui sont aujourd'hui plus proches de nous. Le journalisme, par exemple, affirme d'un ton formel et rigoureux vouloir informer, c'est-à-dire donner aux individus une information pertinente afin de les rendre plus aptes et plus éclairés dans leur rôle actif de citoyens, membres d'une démocratie. Cette information, cueillie à même la scène du monde, se révèle à nous dans l'acte d'ouverture d'une fenêtre. Bien évidemment, le journaliste ne se présente pas comme un peintre du réel, mais plutôt comme son humble serviteur, témoin impartial dont l'objectif est de retransmettre l'événement dans toute son intégrité. Que penser donc du réel qui advient à travers lui, de l'histoire qu'il déploie sous nos yeux, de ce monde qu'il nous raconte? Nous avons vu que la réalité peut se

⁸³ *Ibid*, p.296.

présenter à nous sous des formes différentes. Images, langue, vision, bruit, le réel serait quelque chose qui s'altère et se construit. Aussi cherchons-nous à la fenêtre quelques révélations qui pourraient nous indiquer le chemin à suivre. Le journalisme, nous le croyons, est une fenêtre sur le monde. Et penser le journalisme comme une fenêtre nous force à détourner notre regard de l'objet de fascination, et de faire un pas en arrière pour s'imposer la distance nécessaire, celle qui nous permettra d'y voir plus clair. À l'exemple de Wajcman, rendons hommage à l'idiote du proverbe chinois qui lorsqu'on lui pointe la lune, regarde le doigt.

CHAPITRE II

LE JOURNALISME OU L'ILLUSION OBJECTIVE

Dans ce chapitre, et toujours en nous inspirant du parcours de Wajcman, nous tenterons de voir comment le journalisme classique peut être pensé comme une fenêtre. Ce que nous supposons ici, c'est que l'avènement du journalisme classique, soit celui qui se pratiqua entre le XVIIIe et le début du XXe, entretiendrait une relation étroite avec la fenêtre d'Alberti. De la peinture renaissante au journalisme, il n'y a qu'un pas, ou pourrions-nous dire, qu'une fenêtre. La possibilité de créer un espace public de débat, un lieu d'où l'on peut réfléchir sur le monde, un endroit d'où écrire, penser et dire l'histoire, tout cela a été rendu possible à partir du moment où l'on a ouvert une fenêtre sur le monde, une fenêtre faite pour *voir*. Or, pour en arriver à penser le journalisme comme une fenêtre, il faudra tenir compte du fait que son avènement s'inscrit en relation étroite avec celui de l'État moderne. Le journalisme s'institue ainsi en tant que pilier essentiel de la démocratie moderne – son chien de garde, dira-t-on –, capable de donner un espace nécessaire de représentation pour qu'une société puisse se maintenir unie. C'est sous cet angle que nous aimerions aborder la filiation qui lie le journalisme classique à la fenêtre renaissante : en participant à la mise en forme et à la constitution de l'histoire et du monde, ils s'inscrivent tous deux dans un certain idéal humain et social. Le journalisme, à l'instar de la fenêtre, sera envisagé en tant qu'élément constitutif du sujet moderne et de sa manière de voir le monde.

Nous ferons ainsi état des paradigmes qui sous-tendent le journalisme classique et ce, à travers les aspects que nous avons analysés au chapitre précédent. Par exemple, il sera de nouveau question du cadre, qui met à distance, qui crée du discernable, et qui fait advenir le réel, de la perspective, qui donne une forme humaine au monde et du paysage, exemple parfait d'un réel que l'on croit « vrai » parce qu'il s'offre naturellement à nos yeux. De la même manière qu'il est possible de réfléchir sur les mécanismes qui nous font voir le paysage, sur le travail de la perspective et sur l'importance du cadre, nous examinerons le rapport qu'entretient le journalisme avec la réalité, la relation qu'il établit entre lui, le sujet et

le monde, son importance, ainsi que la place qu'il occupe au sein d'une société comme la nôtre.

Ce que nous envisageons, c'est d'amener la perspective généalogique un peu plus loin. La question centrale de ce chapitre portera sur l'objectivité naissante dans le journalisme classique, qui se traduit entre autres par un nouveau rapport à l'image et qui pousse les journalistes à délaisser leur rôle longuement cultivé de « raconteurs d'histoires ». Il sera ainsi question de la transition que fait le journalisme en s'engageant dans la voie de l'objectivité; ce qui viendra profondément transformer sa pratique. Si la fenêtre signe l'avènement du regard moderne des sociétés occidentales, de même pensons-nous que le journalisme participe à la façon dont nous envisageons, comprenons, habitons le monde.

2.1 Le cadre, lieu de l'histoire

Le cadre, en tant qu'objet ou mesure, s'est révélé être un aspect fondamental du tableau-fenêtre renaissant. Lorsqu'Alberti dessine son quadrilatère, il lui attribue cette forme parfaitement ajustée aux besoins de la perspective. Mais le cadre, comme nous l'avons vu précédemment, incarne beaucoup plus qu'un simple format. Carré, le cadre coupe et découpe. Il est la condition de possibilité qu'advient la perspective autant que la peinture, la fenêtre et le paysage. Il ordonne le visible et rend la nature saisissable. En ce sens, il altère et transforme la vision que nous avons du monde. Par son format, le cadre donne une unité au tableau, une unité au visible, et offre donc la possibilité que quelque chose soit raconté. Par sa forme, le cadre sépare et relie. Parce qu'il « enclot » la peinture, il opère à la fois une mise à distance et une mise en relation. Le cadre instaure l'ordre dans le chaos du monde, permet de lui donner un sens, un lieu, une histoire. L'acte de cadrage, dans la sélection qu'il fait du réel, inscrit nécessairement le sujet dans le monde, d'abord comme peintre, puis comme spectateur et même comme objet. Ajoutons également que pour voir et être vu, il faut un cadre. Le cadre et la découpe impliquent et révèlent ainsi l'engagement du sujet, nouvel acteur de l'histoire des hommes. De plus, la forme carrée du cadre implique une humanisation de la peinture,

autre marque de l'avènement du sujet et de sa conquête visuelle. Toutes ces particularités peuvent et doivent également être pensées dans l'univers journalistique.

Constitutif du regard moderne, disons que ce que le cadre vient d'abord instaurer, c'est un espace de visibilité possible. Dans l'acte d'ouverture qu'il engendre, il nous fait voir « quelque chose ». Le cadre fait advenir le visible, l'histoire, l'événement, le monde. Alberti ouvre, dans son « quadrilatère fait d'angles droits », une fenêtre sur l'histoire ou, autrement dit, sur le récit de l'action des hommes. Il serait toutefois important de rappeler que le terme *historia* qu'utilise Alberti ne renvoie pas exactement à celui d'histoire. Pour Alberti, l'*historia* est l'objet même de la peinture, celle-ci résultant en fait d'une invention. Dans *De Pictura*, elle est définie comme étant le sujet qui peut faire l'objet d'une narration ou d'une description, objet qui doit essentiellement être montré et raconté¹. Le plus grand travail du peintre, écrit Alberti, est de faire une histoire, une histoire parfaite².

Mais plus qu'un simple objet de peinture, l'*historia* albertienne ouvre sur une perspective beaucoup plus large. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'expression transformée « fenêtre ouverte sur le monde » doit être comprise, selon Wajcman, non pas comme référant à une réalité extérieure déjà-là, mais bien comme le lieu même de l'histoire. Ce que Wajcman affirme, c'est que dans la phrase « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire », le monde ne serait pas une donnée première. Nous pourrions plutôt dire qu'il se construit, qu'il se peint, qu'il est littéralement ce qui se constitue par et dans l'ouverture du tableau. En ce sens, Wajcman ira jusqu'à dire que le monde, la réalité, seraient une création de la peinture. Pas de monde sans tableau et pas d'histoire non plus. « Il faudrait peut-être aller à conclure que la fenêtre du tableau ouvre sur le fantasme de monde. En somme que le monde, ce qu'on appelle la réalité est une création de la peinture. La réalité, on pourrait la nommer très exactement *Point de vue et image du monde* »³. Et ce point de vue, chez Wajcman, se loge très exactement à la fenêtre.

¹ Alberti, *De Pictura (1435)*, Macula, Dédale, Paris, 1992, p.115.

² *Ibid*, p.159.

³ Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Éditions Verdier, Lagrasse, 2004, p.272.

Vient le soupçon que cette invention d'une topographie picturale signe un mouvement majeur dans la pensée, en ce qu'elle revient peut-être à concevoir le monde, le monde visible des choses visibles, comme le lieu de l'action des hommes, ce qu'on nomme *l'histoire*. Il naît en peinture une figure responsable de son action. Naissance de la dimension historique de l'homme. Dans le berceau de la fenêtre d'un tableau⁴.

Cette affirmation semble par ailleurs assez délicate à soutenir, car l'idée que le réel n'existe qu'à travers une fenêtre cautionne sérieusement ceux qui affirment pouvoir observer la réalité dans son « état de nature ». Les tenants de l'objectivité journalistique, par exemple, argumenteront dans le sens inverse, comme nous le verrons un peu plus loin, c'est-à-dire qu'il est possible de saisir la réalité par l'entremise de moyens de captation techniques. Nous croyons par contre que la position qu'adopte Wajcman est un point de vue pour le moins intéressant. Disons que ce que nous retenons principalement, c'est que, vu de cet angle, Wajcman élabore une théorie sur le pouvoir fondateur de la peinture et de la fenêtre, mais en ce qui nous concerne, également sur celui du journalisme en tant que cadre apposé sur le monde. Car si, comme le prétend Wajcman, l'histoire moderne se construit et s'écrit à travers la fenêtre, force est de constater que le journalisme pourrait lui aussi ouvrir un tel cadre par lequel puisse être regardé le monde, participant ainsi à *construire* et *écrire* l'histoire qu'il nous donne à voir. Et il nous semble que l'originalité de l'analyse de Wajcman réside justement dans le fait qu'il attribue à la peinture, à cette fenêtre que l'on ouvre, la possibilité même que le réel soit et que l'histoire y prenne place. De ce point de vue, nous croyons que le journalisme peut, à son tour, être envisagé comme agent fondateur d'une vision du monde capable de s'ériger en tant que réalité.

Nous l'avons dit, l'un des changements majeurs provoqués par la fenêtre réside entre autres dans le fait que l'histoire d'Alberti est non plus quelque chose qui se dit mais bien quelque chose qui se voit. Or, avant cela, l'histoire appartenait essentiellement à l'ordre discursif. Wajcman souligne à cet effet que jusqu'à Alberti, une histoire se raconte, et si elle ne s'écoute pas, elle se lit. Pourquoi donc dire que l'histoire dans la fenêtre d'Alberti se regarde? Disons d'abord qu'en alliant fenêtre et histoire, visible et langue, il opère un rapprochement entre deux choses hétérogènes, ce en quoi réside toute la force de son analogie. « Loin de le

⁴ *Ibid*, p.272.

disqualifier, le nouage du dicible et du visible en signe la nouveauté et en fonde toute la portée »⁵, donnant ainsi à penser que la fenêtre joue un rôle dans la constitution même de la narration, de l'histoire, de la réalité et du monde.

Pour comprendre comment l'histoire racontée se fait peinture, Wajcman dira d'abord que la notion d'histoire implique l'idée d'unité du tableau, c'est-à-dire qu'il doit y avoir une articulation commune entre ses différentes parties, parties qu'Alberti nomme les corps qui sont eux composés de membres. De la même manière que le corps, le tableau doit se présenter en tant qu'unité picturale et visuelle, étant également constitué de parties distinctes et divisibles, mais articulées ensemble, comme un tout. Ainsi, note Wajcman, l'histoire d'Alberti renvoie à la capacité de la peinture de composer avec le visible afin qu'il soit l'objet de la peinture : c'est cela rendre le visible lisible.

Je réproûve ces peintres qui, pour avoir l'air abondant et pour ne rien laisser de vide, ne suivent aucune espèce de composition, mais sèment les objets confusément et sans liens, si bien que leur histoire n'a pas l'air d'accomplir une action mais de s'agiter en désordre.⁶

Cette question cruciale traduit l'idée que l'histoire est justement cette lisibilité qui « rend le visible visible », qu'elle est la structure qui rend l'espace déchiffrable pour l'œil : « le visible, c'est le lisible, c'est le réel plus sa découpe »⁷. Et cette découpe est opérée par le peintre dans l'acte de cadrage du tableau qui permet d'ouvrir sur l'histoire. Wajcman va plus loin et soutient que cette découpe, cette fenêtre, est la condition même que quelque chose puisse se raconter et se décrire. « Il faut entendre là non seulement que le dessin du cadre est une opération d'écriture, signifiante, mais encore que le cadre, avant de rendre lisible l'objet, le constitue, qu'il lui donne son unité, le rend exactement discernable »⁸.

Le tableau, nous dit Wajcman, tel un « théâtre simultané » où toutes les actions se donnent à voir en même temps, incarne toute la puissance structurante de la représentation picturale.

⁵ *Ibid*, p.275.

⁶ Alberti, *op. cit.* p.171.

⁷ Wajcman, *op. cit.* p.278.

⁸ *Ibid*, p.279.

C'est la fenêtre qui constitue cette scène où l'action se déroule et ce lieu, c'est le monde comme visible cadré, le visible dans la fenêtre constitué en scène. Le tableau, par ses dimensions, donne ainsi forme à ce que l'on nomme l'*histoire*, et la fenêtre du tableau est le lieu où elle se dessine, ce lieu où elle trouve son unité. Voilà pourquoi Wajcman écrira qu'il n'y a *le monde* que parce qu'il y a *fenêtre*.

L'idée de mettre l'histoire en images est une notion fondamentale qui, comme nous venons de le voir, implique une part essentielle de langage. Nous définirons la notion de « mettre en images » comme étant l'acte de représenter, de rendre visible quelque chose, en lui donnant un lieu, une forme et une articulation intelligible. Mais pour voir ce « quelque chose », et cela nous l'avons déjà dit, il faut, outre les talents de dessinateur, d'abord et avant tout de la distance. Ainsi l'histoire vue est une histoire en exergue, elle est un lieu qui s'ouvre à l'intérieur même du monde, là où peut se raconter le monde, où il se met en scène. Ce recul, cet espace, rendent possible l'écriture de l'histoire, permettant ainsi que l'histoire se fasse. Cette mise à distance, nous la retrouvons à un niveau que nous pourrions qualifier d'ontologique, en ce sens qu'il renvoie à des mécanismes et à des opérations qui font de l'être humain un « sujet », capable d'être et d'entrer en relation avec lui-même et avec les autres. Nous aimerions, pour illustrer cette mise à distance essentielle, faire un détour théorique dans l'univers langagier.

2.1.2 Un montage langagier

Je veux rappeler une « évidence » malheureusement oubliée, malgré les apparences : être journaliste, c'est conter des histoires. Et pour conter des histoires, le premier matériau dont dispose le journaliste est le langage. Réfléchir sur le journalisme, c'est donc aussi, et d'abord, réfléchir sur le langage⁹.

L'être humain, selon Wajcman, aurait besoin d'appareillage pour aborder le monde, la fenêtre en étant un exemple. Nous pourrions le dire autrement : le réel ne se donnerait à voir qu'à travers des médiations. Des médiations, il y en a plusieurs. Disons qu'il y a d'abord les sens, puis le corps dans lequel prend forme le langage, mais aussi la fenêtre, le cadre, le paysage,

⁹ Jean Pichette, « Monsieur K au pays des journalistes. Le crépuscule de la justice sociale » in *Comunicação & Infomação*, vol.8, no. 2, Goiânia, 2005, p.195.

l'art, et nous pourrions également ajouter le journalisme. Pierre Legendre, qui réfléchit sur la question du langage chez l'être humain, qu'il qualifie d'ailleurs, comme Aristote, d'« animal parlant », suggère ceci : « les mots sont une médiation grâce à laquelle l'humain entre en rapport avec sa propre matérialité animale et avec la matérialité du monde »¹⁰. De la même manière que la fenêtre et son cadre, le langage, écrit-il, sépare et divise puis unifie et met en relation, non pas le sujet et le monde, mais bien le sujet en lui-même, dans une rencontre entre sa langue et son corps. Le rapport à soi et aux autres passe par l'écran des mots, ajoute Legendre, et ceci se fait dans une sorte de dématérialisation du corps et du monde par ce processus qu'il nomme le montage langagier¹¹.

Cette première observation amène Legendre à se demander comment la division par le langage s'articule à la vie de la représentation. Celle-ci nous concerne particulièrement car, en interrogeant la façon dont le sujet met en scène son rapport au monde, il est possible d'envisager, à une plus grande échelle, la manière dont le journalisme fait cette même opération. Legendre propose, en premier lieu, la mise en œuvre d'une structure ternaire qui opère en tant que division par le langage. Suivant le travail de Saussure, Legendre identifie dans le mot – arbre par exemple – d'abord le signifié (ou concept), puis le signifiant (ou l'image véhiculée par le son de la voix). Ces deux éléments contractent ensuite un lien qui révèle la distance qu'il y a entre ces termes. C'est justement cet écart, entre signifié et signifiant, qui rend la relation possible entre les deux; l'écart est en fait le messager du sens.

Legendre va ensuite plus loin en expliquant qu'il y a chez l'humain une structure dramatique de l'esprit qui illustre ce montage langagier. Cet aspect introduit la dimension de « fiction » dans le rapport du langage à la réalité. La dimension fictionnelle « oblige à dépasser le constat banal de la matérialité du corps et de la présence, elle aussi matérialisée, des mots »¹². Ainsi, pour Legendre, le rapport au monde de l'animal parlant qui se construit par les mots nécessite comme condition préalable « l'élaboration, par l'humain, d'un rapport à soi. C'est par l'appropriation des mots qui le désignent lui-même que l'homme organise son rapport au

¹⁰ Pierre Legendre, « Qu'est-ce que l'animal parlant? Considérations sur le montage humain » in *Ce que l'Occident ne voit pas de l'Occident*, Paris, Mille et une nuits, 2001, p.75

¹¹ *Ibid*, p.75.

¹² *Ibid*, p.73.

monde »¹³. Ceci dépend en fait de la capacité pour le sujet de se mettre à distance de lui-même ou de créer une extériorité à l'intérieur de soi – une fiction ou un *comme si*. Legendre dira que cet « impératif théâtral de l'humanité » est l'inscription, à travers la mise en scène, de soi et du monde par les signes. L'enfant qui devant son reflet se définit comme un « ça » – « ça, c'est Simone » – parvient à s'approprier cette « représentation subjective de l'extériorité qu'il pourra désormais projeter sur le monde »¹⁴.

La division fondamentale, qui permet au sujet de se nommer, pour ensuite en arriver à nommer les choses, relève du même mécanisme, ou du moins d'une opération très similaire à celle décrite par Wajcman dans le rapport qu'instaure la fenêtre entre le sujet et le monde. Car, dira Legendre, parler le corps, dire « je » de son corps, suppose le détour par l'image du corps. Ceci sous-entend aussi, comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, que, par la division, par cet extérieur intérieur, « l'humain construit l'altérité en lui pour élaborer son lien à l'altérité du monde, à l'image du monde »¹⁵. Cela fonctionne donc pour le sujet, pour son entrée dans le monde et pour sa mise en rapport avec lui. Mais Legendre nous dit que les mêmes procédés s'appliquent à une plus grande échelle, là où s'institue le sujet : la société. Celle-ci, en tant qu'organisation construite par la culture, est au-delà des individus. « Elle doit, à l'instar de l'individu, ressembler à l'individu, travailler avec les mêmes moyens, devenir image et concept »¹⁶. C'est pourquoi, dira-t-il, « une société s'invente les moyens de parler, qui ne peuvent être que des moyens de fiction »¹⁷. L'État serait un exemple d'entité fictionnelle dont s'est doté la société pour se représenter, tout comme la place publique dans l'aménagement urbain ou le paysage, comme nous le verrons plus loin.

Avant de faire le parallèle avec le journalisme, observons d'abord comment le montage langagier peut être transposé dans la fenêtre de Wajcman. Si le langage institue le sujet, lui permettant de nouer un lien avec la réalité qui l'entoure, il en va de même avec cette nouveauté matérielle qu'incarne la fenêtre renaissante. Non seulement dans la structure

¹³ *Ibid*, p.79.

¹⁴ *Ibid*, p.80.

¹⁵ *Ibid*, p.85.

¹⁶ *Ibid*, p.93.

¹⁷ *Ibid*, p.93.

ternaire qu'elle reproduit – le regard du sujet comme signifiant et le monde ou l'Autre comme signifié dont le lien est justement la fenêtre –, mais en instituant également une division entre extérieur et intérieur, créant ainsi les espaces de l'intime et du public, qui sont habités par le sujet. La fenêtre matérialise en fait ces espaces que l'on nomme privé et public, et qui sont l'extension de soi et de l'autre à l'échelle de la société.

2.1.3 Le journalisme ou l'espace public en démocratie

Cette division, qui advient à l'intérieur de nous et entre nous et les autres, peut également être observée comme le lieu, dans la société occidentale moderne, où s'institue le journalisme en tant que moyen de communication et comme lieu d'échange d'informations. Le journalisme incarne, au niveau de la société, le rôle qu'opère la fenêtre entre le sujet et le monde et nous pourrions du même coup avancer que cette fenêtre du journalisme fait, elle aussi, advenir et naître l'histoire. Car la fenêtre qu'ouvre le journalisme ne serait pas le lieu de la découverte de la réalité, mais bien l'appareil qui instaure la réalité qu'on y découvre. Elle serait, comme le prétend Wajcman, le moyen de prendre place dans le monde par les yeux, le lieu même de la mise en scène qui crée la possibilité de faire ce détour, à l'intérieur de la société, pour la constitution même de la démocratie. Ce détour par la langue, par les mots et par les images permettrait essentiellement à une société de se penser, de se raconter et surtout de donner sens et orientation à son histoire. N'est-il pas d'ailleurs fréquent d'entendre dire que les médias d'information *font* l'histoire? Or, que signifie pour le journalisme « faire l'Histoire »? Dans son livre, *Du journalisme en démocratie*, Géraldine Muhlman observe de quelle manière le journalisme s'est vu assigner cette tâche dans la société et comment son avènement est étroitement lié à celui de la démocratie occidentale.

Avec l'apparition des États modernes, il n'est pas absurde de considérer que la renaissance du fait démocratique exigeait de réinventer le politique comme objet de spectacle collectif, c'est-à-dire comme scène visible depuis une autre scène, celle où le peuple se fait public lui-même [...] Parmi les institutions démocratiques modernes, l'une d'elles est particulièrement adaptée à cette exigence de jouer, de représenter, de rendre visible; l'une d'elles peut être spécifiquement définie comme une instance consacrée au « voir » collectif. C'est le journalisme¹⁸.

Muhlman, qui réfère à Marcel Gauchet et Claude Lefort, souligne que l'une des spécificités de la démocratie est d'arriver à allier le conflit et l'unité, une alliance impossible qui doit passer par une « issue symbolique » afin que la société puisse se maintenir unie, sans se disloquer. L'issue symbolique permet de donner à la société un lieu d'expression, une sorte d'ouverture qui, dira Muhlman, détourne la menace de l'éclatement. En prenant l'exemple de la cité athénienne, elle note que celle-ci mettait justement en scène le conflit sur l'agora, devant un public, le donnant ainsi à voir. Athènes, ajoute-t-elle, avait fait de chaque individu à la fois un acteur politique et un spectateur de lui-même et des autres, « elle avait en effet défini l'action politique, précisément, comme une parole qui advenait dans un espace de « spectacle », ouvert à tous, où elle devait *manifester* sa pertinence »¹⁹.

L'État moderne, souligne Muhlman, en viendra à requérir une part de spectacle pour le fait politique, ce qui permettra au sujet de retrouver en partie son rôle de spectateur assigné à la responsabilité et au devoir de s'exprimer de temps en temps. Ce rôle, ajoute-t-elle, sera toutefois de plus en plus relégué aux journalistes, désignés comme spectateurs « officiels » des affaires du monde. « Si la presse (puis les médias en général) permet à chacun d'être un spectateur, elle orchestre néanmoins le « voir » collectif : c'est à elle que revient de voir et de faire voir à tous »²⁰. La modernité politique aura ainsi créé trois « personnages », nous dit Muhlman : l'État acteur, le peuple auteur et le journaliste spectateur.

¹⁸ Géraldine Muhlman, *Du journalisme en démocratie*, Éditions Payot et Rivages, Paris, 2004, p.273, 275.

¹⁹ *Ibid*, p.275.

²⁰ *Ibid*, p.275-276.

Car il s'agit bien de cela : qu'on le veuille ou non, les journalistes sont devenus les « yeux » de la communauté politique, et du coup, aussi, quelque chose de précieux et de fragile, à « protéger », parce que ce sont eux qui font vivre, précisément, l'espace des regards, c'est-à-dire peuvent offrir à la démocratie cette « issue symbolique » lui permettant de réaliser son essence énigmatique.²¹

Cette énigme, qui consiste à maintenir l'unité à travers le conflit, sera massivement prise en charge par le journalisme. C'est ainsi qu'il arrive à s'instituer comme le lieu capable d'incarner, ou plutôt de promouvoir l'idéal démocratique moderne, avec comme mandat celui d'établir une relation entre les citoyens et leurs dirigeants. Les journalistes, écrit Jean Pichette dans un texte sur le journalisme contemporain, auront soutenu le développement d'un espace public permettant de débattre collectivement des enjeux sociopolitiques et des orientations normatives du monde. « Le journalisme est donc indissociable de la construction d'un espace politique dans lequel la société se dédouble, se distancie d'elle-même pour se représenter, se réfléchir »²². En digne héritier de la fenêtre, il viendrait créer cet espace nécessaire entre le sujet et le monde, afin qu'il puisse non seulement en faire l'expérience, mais également être en mesure de le penser, de l'inventer, d'y agir. C'est également cela que cherche à faire Alberti avec son *historia* picturale, c'est-à-dire de la composer de façon à obtenir une image compréhensible, parfaite et unifiée.

Pour que l'histoire puisse se voir, pour qu'elle ait l'air « d'accomplir quelque chose », les parties doivent être intelligibles, elles doivent s'articuler ensemble, elles doivent pouvoir former un tout dicible, lisible et visible. En tant que spectateur actif de la société, le journalisme classique a dû développer un sens critique, une capacité d'analyse, avec comme responsabilité d'en arriver à témoigner de ce qu'il voit, tout en transmettant à ses concitoyens une information pertinente, capable de maintenir l'unité de la multitude individuelle. Faire des parties de la toile un corps articulé, une unité, voilà ce que veut dire *faire* l'Histoire. Et c'est pourquoi nous oserons, à notre tour, faire l'affirmation suivante: le journalisme classique est une incarnation moderne de la fenêtre; celle-là même qu'ouvrit Alberti à l'aide de son pinceau sur la toile.

²¹ *Ibid*, p.276.

²² Jean Pichette, « Penser le journalisme dans un monde en crise », in *À bâbord!*, no 19, hiver 2007, p.17.

Regardant l'histoire de la fenêtre, l'homme est en même temps regard et acteur de la scène du monde où a lieu l'histoire, qui est désormais sa propre histoire. En instituant un regard sur l'histoire, la fenêtre institue un regard sur le monde de l'homme, sur le monde mis en scène par l'homme, et sur le monde où l'homme est mis en scène²³.

2.2 Vers une perspective de l'objectivité

La pornographie sur Internet et les lois de la perspective inventées à la Renaissance ont la même origine : le désir de « tout voir » et de « tout montrer », bref le voyeurisme institué en loi du progrès²⁴.

Serge Tisseron

En affirmant que le journalisme est une fenêtre, il devient intéressant de reprendre les paradigmes qui nous ont permis de comprendre son avènement et de les appliquer au journalisme. Nous avons déjà vu comment le cadre journalistique, de la même manière que celui de la peinture, vient ouvrir un espace de visibilité nécessaire afin que puisse être pensée une histoire dans son ensemble et dans sa cohérence. Le journalisme parvient en ce sens à produire cette « issue symbolique », comme le dit Muhlman, qui rend possible l'unité de la société. Or, pour que celui-ci parvienne à véritablement créer une unité, il se doit de rejoindre le plus grand nombre possible et d'appliquer des règles dont la majorité sera capable d'en saisir le sens. Comme pour le cadre, cette mise en scène doit donc s'articuler selon un certain ordre. Dans le cas de la peinture, c'est la perspective géométrale qui ordonne l'espace ainsi que la disposition des choses. C'est aussi dans ces termes que penser le sujet et son rapport au monde devient possible. Dans le cas du journalisme, la règle la plus imposante qui est venue en transformer la pratique est celle de l'objectivité. Celle-ci marquera un tournant important dans la façon de faire du journalisme, bien qu'elle repose en grande partie sur des préceptes légués par la modernité. S'il est possible de retracer l'histoire de l'objectivité à travers les transformations importantes que subissent les sociétés occidentales à cette époque, nous préférons toutefois penser l'objectivité en termes picturaux et architecturaux.

²³ Wajcman, *op. cit.*, p.296.

²⁴ Jacques Gautrand, *L'empire des écrans*, Paris, Le Pré aux Clercs, 2002, p.161.

2.2.1 L'objectivité, un nouvel idéal

Nous tenons donc à différencier la pratique d'un journalisme que nous définirons comme classique, de celle qui serait plus actuelle et que nous qualifierons de contemporaine. L'une des caractéristiques majeures qui marque la transition entre le journalisme classique et sa forme contemporaine est d'avoir adopté, dans le contexte sociopolitique américain de la fin du XIXe siècle, l'idéal d'objectivité. L'objectivité est définie par le *Petit Robert* comme la qualité de ce qui existe indépendamment de l'esprit, la qualité de ce qui donne une représentation fidèle d'un objet et qui est exempt de partialité ou de préjugé. Cet idéal, visant à établir une distance entre le journaliste et les faits, a pour but de permettre au lecteur – auditeur ou téléspectateur – de se faire une idée juste et éclairée de la société et des forces qui y agissent.

Pour bien illustrer la différence entre ces deux postures, nous aimerions donner l'exemple du travail journalistique pratiqué durant la Révolution française et où Muhlman retrace une volonté évidente d'indépendance face au pouvoir en place. Devant le désir de se détacher du corps politique, un certain type d'objectivité devient, pour les journalistes révolutionnaires, une sorte d'idéal à atteindre. Or, l'objectivité ici décrite par Muhlman est assez loin de celle que défendront les journalistes américains du XXe siècle tels que Walter Lippmann. Disons que nous pourrions plutôt la qualifier de distance critique, c'est-à-dire que les journalistes cherchent à installer un écart entre eux et le monde; ce qui leur permettra d'avoir une meilleure emprise sur lui, un point de vue plus éclairé. C'est aussi pourquoi le legs de la presse révolutionnaire, écrit Muhlman, repose sur le fait d'avoir consacré le journalisme comme une instance-clé de la démocratie en ce sens qu'il détient la capacité de relever ce véritable défi qui consiste à donner une voix au conflit social tout en rendant possible l'unité du peuple.

La presse révolutionnaire participera ainsi à déclencher, à accompagner et à nourrir le renversement du pouvoir monarchique, instituant de cette manière le sujet en spectateur autant qu'en acteur du monde. « C'est du reste cette capacité du journal à réunir, à constituer

un « nous », qui faisait, aux yeux des révolutionnaires, sa supériorité par rapport au livre ²⁵». Ce « je » qui devient un « nous » servira d'ailleurs de prémisse à la figure du reporter, qui naît dans la seconde moitié du XIXe siècle. Selon Muhlman, « le reporter présentera son expérience comme « objectivable », c'est-à-dire recevable par l'ensemble de la communauté », et le « je » de son écriture sera présenté comme une sorte « d'ambassadeur d'une collectivité »²⁶. C'est uniquement sous cet angle que nous pourrions qualifier le travail journalistique de la presse révolutionnaire d'objectif, car pour en arriver à représenter une collectivité, il faut développer un type d'exactitude factuelle, sorte d'exigence, souligne Muhlman, de la possibilité de rassemblement : « elle correspond au souci de donner des « faits » sur lesquels tous les lecteurs, quelles que soient leurs opinions, peuvent s'accorder et donc de nature à constituer leur histoire commune »²⁷.

C'est donc sur les bases de « l'énigme démocratique » que le journalisme développera une approche dite « objective » du monde. Vu sous cet angle, le journalisme nous rappelle que son rôle au sein de la société, en tant que lieu de représentation du conflit et comme créateur de l'unité, est essentiel au fonctionnement de la démocratie. Or, le rôle occupé par le journalisme dans la société d'aujourd'hui n'est plus le même. Nous aimerions néanmoins continuer d'observer ce qui, dans l'ancestralité de la fenêtre de la renaissance, a pu influencer la pratique journalistique classique alors qu'elle commence à s'établir, au début du XXe siècle, sur les bases d'un nouvel idéal d'objectivité.

David T. Z. Mindich, qui réfléchit sur les origines de l'objectivité contemporaine, dégage cinq composantes qui viendraient en définir la pratique : le détachement, l'éthique de non-partisannerie, la pyramide inversée, l'empirisme naïf puis finalement la balance ou équilibre. L'avènement de ces différentes approches se situe autour de 1890, époque où l'objectivité, qui se veut la preuve d'une grande rigueur journalistique, est à son apogée aux États-Unis. Bien qu'elle soit récente, nous retrouvons des traces de cette volonté d'objectivation à quelques reprises dans l'histoire du journalisme. Sa pratique récente voit toutefois le jour aux États-Unis, alors que la presse est aux prises avec la pression idéologique que les partis

²⁵ Muhlman, *op. cit.*, p.280.

²⁶ *Ibid*, p.281

²⁷ *Ibid*, p.282.

politiques exercent sur elle. James Carey explique qu'entre autres choses, la volonté de desservir un plus large public, et donc d'être consultés autant par les Républicains que par les Démocrates, poussera les journaux à développer une stratégie d'indépendance²⁸.

La volonté d'objectivité, vers laquelle tendent les journalistes du début du XXe siècle, se traduira entre autres par une croyance de plus en plus forte en une réalité qui serait appréhendable et observable empiriquement, sous les mêmes préceptes que la science moderne. La professionnalisation de la pratique et le recours aux témoignages d'experts, aux sondages ainsi qu'à la statistique, en seront les exemples le plus éloquent²⁹. Notons aussi l'importance de plus en plus grande accordée à l'image photographique, qui sous-tend l'idée que la réalité pourrait être saisie par certains moyens de captation mécaniques.

La tâche de penser et de représenter la société se voit ainsi reléguée aux experts, ces nouveaux « spectateurs » qui, comme le réclame le journaliste et sociologue américain Walter Lippmann, seraient les mieux placés pour établir un portrait juste et rigoureux de la société, et donc plus aptes à prendre en charge le « spectacle politique ». Walter Lippmann aurait, selon Christopher Lasch, fourni au journalisme moderne sa charte fondatrice avec l'argumentation la plus élaborée en faveur d'une pratique qui serait guidée par le nouvel idéal d'objectivité professionnelle. Notons que ces critères sont d'ailleurs toujours ceux sur lesquels on juge la qualité du travail journalistique³⁰. Lippmann a ainsi écrit une série d'ouvrages dans lesquels il conseillait fortement que les journalistes s'en remettent aux connaissances spécialisées des experts car, arguait-il, nos représentations subjectives sont souvent bien loin des réalités du monde extérieur. Dans *Public Opinion*, qu'il publia en 1922, Lippmann constate que la difficulté repose sur la possibilité de développer un « nous », un sens commun, à partir de l'infinie diversité des représentations et des sentiments que chaque individu porte en lui. « How does a simple and constant idea emerge from this complex of variable? »³¹ Ces « variables » humaines, écrit-il, ne peuvent maintenir l'idéal démocratique

²⁸ James Carey, *A critical Reader*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p.137.

²⁹ Christopher Lasch, *La révolte des élites*, Climats, Paris, 1996, p.173.

³⁰ *Ibid*, p.174.

³¹ Walter Lippmann, *Public opinion*, Dover Publications, Mineola, 2004, p.105.

qu'en attribuant la légitimité du savoir aux experts, beaucoup plus aptes à penser et à agir sur le monde.

It is no longer possible, for exemple, to believe in the original dogma of democracy; that the knowledge needed for the management of human affairs comes up spontaneously from the human heart. [...] It has been demonstrated that we cannot rely upon intuition, conscience, or the accidents of causal opinion if we are to deal with the world beyond our reach³².

Lippmann se méfie grandement de l'opinion publique qui, dit-il, ne trouve son unité « qu'en faisant appel à des slogans et à des « images symboliques »³³. Dans le contexte sociohistorique des années 20 et avec la complexification constante des sociétés modernes, Lippmann sous-entend qu'il est impossible de penser la démocratie avec les mêmes critères que ses prédécesseurs. Dans de telles circonstances, le rôle de la presse devrait se restreindre à faire circuler l'information plutôt que d'encourager la discussion, car le débat pour Lippmann survient justement en l'absence d'accès à une information fiable. Le débat public était ainsi considéré par Lippmann comme une « nécessité pénible à [...] qui ne naissait que du fait qu'on disposait malheureusement d'une quantité limitée de « connaissance exacte »³⁴. Selon les mots de Lasch, Lippmann établit en ce sens une distinction entre vérité et information, qui soutient l'idée que « la connaissance est ce que nous recevons quand un observateur, de préférence formé scientifiquement, nous présente une copie de la réalité que nous pouvons reconnaître »³⁵. Toute forme de vérité ne peut ainsi surgir que d'une enquête scientifique désintéressée, le reste relevant de l'idéologie.

Le journaliste se voit ainsi déresponsabilisé dans son rôle de spectateur capable de rassembler une communauté politique et d'inviter les citoyens à agir dans le monde : il est désormais assigné au poste de « transmetteur » d'une information dont la connaissance est détenue exclusivement par l'élite. Ceci provoquera une sorte de dépolitisation de l'espace public qui, rappelle Jean Pichette, rendra caduc l'idéal démocratique du « citoyen éclairé » au profit

³² *Ibid*, p.136.

³³ Lasch, *op. cit.*, p.175.

³⁴ *Ibid*, p.175.

³⁵ *Ibid*, p.177.

d'une prise en charge par les experts des problèmes sociopolitiques³⁶. Face à une telle conception de l'espace public, il n'est pas surprenant que Lippmann écrive ceci : « It is often more important to act than to understand. It is sometimes true that the action would fail if everyone understood it »³⁷. L'acte prend ici le dessus sur la parole et les mots deviennent de plus en plus des outils désuets et encombrants. Si le nouveau dogme de l'objectivité affecte les mots, il en va de même pour toute forme de questionnement car, comme le démontre Lasch, la quête d'une information pertinente n'est-elle pas justement guidée par des questions soulevées au cours de discussions portant sur une série d'actions données? Disons que de ce point de vue, il est normal que le journalisme confie de plus en plus aux images le soin de transmettre l'information qui, comme nous le verrons un peu plus loin, semble plus apte à fournir une représentation rationnelle et fidèle de la réalité.

Les Occidentaux abordent les mots sur le mode de l'objectivité et de la positivité. Pour la Modernité occidentale, les mots sont devenus des objets techniques, un média porteur d'informations. Les mots sont des objets utilitaires, ils ne sont pas considérés comme faisant corps avec le corps, de même que le corps, *l'animalité de l'homme, n'est pas considérée, sauf par les arts, comme ayant aussi statut de discours*.³⁸

En adhérant à l'idéal d'objectivité, la presse trouve donc un moyen de se détacher de ses influences publicistes et partisans. Elle en viendra toutefois, selon James Carey, à abandonner du même coup son rôle d'entité chargée de « faire vivre la conversation de notre culture ». Carey, dont Lasch cite quelques extraits, souligne qu'à vouloir être objectif, le journalisme, qui ne participe plus à *faire* l'Histoire, en vient à perdre certaines habitudes vitales telles que « la capacité de suivre un argument, de saisir le point de vue d'autrui, d'élargir les frontières de l'entendement, de débattre les différentes finalités que l'on pourrait choisir de viser »³⁹. Ainsi, comme le souligne Legendre, le langage de l'objectivité cherche à faire l'économie des mots ainsi que du rapport symbolique entre le sujet et le monde, ce dont les journalistes classiques s'étaient faits les représentants. Ce détour par la fenêtre, essentiel pour qu'une société ait un lieu de représentation, constitue désormais un obstacle pour les

³⁶ Pichette, *op. cit.* p.4.

³⁷ Lippmann, *op. cit.* p.129.

³⁸ Pierre Legendre, « Qu'est ce que l'animal parlant? Considérations sur le montage humain » dans *Ce que l'Occident ne voit pas de l'Occident*, Mille et une nuits, Paris, 2004, p. 73-74.

³⁹ *Ibid*, p.178.

tenants de l'objectivité, un écran dont il faudrait se départir ou qu'il faudrait transpercer. C'est d'ailleurs pourquoi ils trouveront dans l'image, d'abord photographique puis télévisuelle, la possibilité de livrer une information « transparente » et « exempte de manipulation ». Le détour par l'image devient ici d'autant plus important qu'il suppose un accès direct à ce réel que l'on tente de saisir.

2.3 Souvenir de la perspective

En considérant, tel que l'avance Wajcman, que le monde est une création de la fenêtre de peinture et que la peinture est une action significative des hommes sur le monde, on constate que c'est grâce à la capacité de la perspective à appréhender empiriquement le réel que les peintres ont pu déployer le pouvoir d'organiser le monde à la mesure de l'homme moderne. La perspective du tableau-fenêtre renaissant, dont l'objectif est de représenter le monde de façon à se rapprocher le plus possible de la « vision humaine », entretient, selon nous, un lien à la fois étroit et conflictuel, avec ce nouvel idéal d'objectivité.

Anne Cauquelin, dans sa réflexion sur le paysage, rappelle que la fenêtre, comme tout ce qui fabrique de la réalité – le langage, le paysage, l'image, le temps, l'histoire, la narration, le journalisme – souligne cet effort de tenir le sauvage à distance⁴⁰. Nous avons décrit cela comme la nécessité, chez l'être humain, de mettre de l'ordre dans un « chaos » pour arriver à lui donner du sens, pour arriver à en tirer une histoire. Alberti, en tant que théoricien de la perspective géométrale, rend le visible maîtrisable, là où œil et langue deviennent alliés, au point où Da Vinci érige la vision en instrument privilégié de la connaissance, ouvrant ainsi le pas à l'époque de l'observation scientifique. Le rapport que le sujet entretient avec la nature, qui varie selon les conditions sociohistoriques et selon les époques, se matérialise et se traduit dans ce cadre : regard de la ville sur l'extérieur, regard sur la nature manipulée par l'homme, regard sur Dieu à hauteur d'homme. Le cadre, dit Cauquelin, vainc à lui seul l'infini du monde naturel, fait reculer le trop-plein, le trop divers. « Nous mettons en cadre,

⁴⁰Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, PUF, Paris, 2000, p.124.

nous « paysageons » la ville par la fenêtre que nous interposons entre sa forme et nous »⁴¹. Pour le paysage, la limite que le cadre pose est indispensable à sa constitution, ajoute-t-elle : « Sa loi régit le rapport de notre point de vue (singulier, infinitésimal) à la chose « multiple » et monstrueuse. Aussi interposons-nous non seulement ce cadre dans la visée entre le monde et nous, mais encore redoublons-nous les voiles, les écrans »⁴². Bref, faire l'image du monde, c'est aussi le rendre plus habitable.

L'ordre instauré dans le cadre par la perspective serait, selon nous, ce lien par lequel la peinture traverse le journalisme, entretenant ainsi, à travers l'histoire moderne, une filiation fondamentale. La perspective, par sa hiérarchisation à échelle humaine, par son organisation et son aménagement de l'espace, par la mise en forme qu'elle opère sur la réalité, ouvre la possibilité à ce que quelque chose soit montré et soit vu. Mais surtout, elle attribue au sujet le plein pouvoir sur ce visible, lui donnant ainsi le moyen de l'appréhender par la raison et par la vue, l'érigeant du même coup en acteur, auteur et spectateur du monde et de son histoire.

C'est pourquoi on est tout aussi justifié à concevoir l'histoire de la perspective comme un triomphe du sens réel, constitutif de distance et d'objectivité, que comme un triomphe de ce désir de puissance qui habite l'homme et qui nie toute distance, comme une systématisation et une stabilisation du monde extérieur autant que comme un élargissement de la sphère du Moi⁴³.

Il faut noter ici qu'Erwin Panofsky qualifie la peinture de « phénomène artistique », soulignant que celui-ci est à la fois ramené à des règles stables d'exacitude mathématique et à l'homme en tant que fondement même de ces règles. Dans la perspective, ces règles renvoient donc au corps humain comme référence de mesure, ce qui amène Panofsky à suggérer que les modalités de « l'impression visuelle » de la peinture seraient liées à la détermination *arbitraire* d'un « point de vision » subjectif. Il est intéressant de constater que si les peintres modernes ont surtout pris parti en assumant leur posture subjective, le journalisme, en prenant le pari de l'objectivité, s'en est plutôt tenu à la rigueur scientifique. Panofsky qualifie cette technique que la perspective a instituée pour aborder et appréhender

⁴¹ *Ibid*, p.133.

⁴² *Ibid*, p.122.

⁴³ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Les Éditions de minuit, 1975, p.160.

le visible de « triomphe du réel ». Nous retrouverons plus loin cet intéressant paradoxe entre subjectivité et objectivité dans le rapport que les médias d'information entretiennent avec l'image.

2.3.1 De la perspective en journalisme

Par sa conception mathématisée de l'espace visuel, la perspective semble tenir dans la peinture un rôle similaire à celui de la pratique journalistique classique dans la société moderne; lui donnant un lieu de représentation articulé et intelligible, mais aussi une esthétique avec une façon d'organiser des couleurs et des traits. En ce sens, nous pourrions affirmer que le journalisme est à la base une *médiation* capable, en rendant le réel lisible et visible, de faire une histoire avec les événements du monde. L'idéal d'objectivité viendra toutefois contredire cette position assumée du journaliste, peintre du monde, l'amenant plutôt à se distancier à l'infini, à s'effacer presque entièrement, de manière à laisser parler les faits d'eux-mêmes. Disons que, dans cette mesure, ce qui relie la perspective à l'objectivité repose surtout sur la supposition que l'on pourrait saisir la réalité telle qu'elle se donne à voir immédiatement à l'œil et que la médiation, si elle est sagement constituée, ne peut que nous rapprocher du réel. Cette « normativité artistique » traduit la croyance dans le fait que la vision correspondrait à un modèle pyramidal et empirique; celui dont Alberti fait état dans son traité et dont Descartes fera plus tard l'esquisse sous le modèle d'un système dioptrique. Ceci marquera d'ailleurs, selon Panofsky, le moment où l'espace, en tant que notion porteuse d'une vision du monde, se trouvera définitivement épuré de tout ingrédient subjectif⁴⁴.

Pour pouvoir opérer la construction d'un espace entièrement rationnel, c'est-à-dire infini, continu et homogène, on présuppose facilement dans toute cette « perspective centrale » deux données essentielles : d'abord, que notre vision est le fait d'un œil unique et immobile; ensuite que le plan d'intersection de la pyramide visuelle peut à juste titre passer pour une reproduction adéquate de l'image visuelle⁴⁵.

Il y a pourtant erreur, écrit Panofsky, car à vouloir prendre notre perception des choses pour la réalité, on oublie que l'espace de la perspective n'est en fait qu'une construction et une

⁴⁴ *Ibid*, p.174.

⁴⁵ *Ibid*, p.41-42.

abstraction de la réalité, basées sur des impressions visuelles subjectives et peintes sur une toile plate. Un tel espace, purement mathématique, se situerait même, selon lui, à l'opposé de la structure psychophysiologique qui ne connaît ni infini ni homogénéité. En ce sens, la perspective nie l'espace psychophysiologique qu'elle représente sans devant ni derrière, sans gauche ni droite; elle nie le conflit face auquel nous place la vision humaine. Il serait possible ici de voir une certaine influence de la perspective sur la pratique objective du journalisme, laquelle s'élaborerait, elle aussi, autour d'une négation de la « logique de la médiation ». Il faut toutefois faire la différence entre l'objectivité journalistique et la perspective, car la perspective, c'est d'abord la construction subjective d'une représentation, à partir de la position même d'un sujet abstrait, tandis que l'objectivité tend plutôt à nier entièrement cette position; ce qu'elle nie, c'est le point de vue du sujet. Disons par ailleurs que l'objectivité, tout comme la perspective, reposerait sur le maintien d'une illusion réaliste, et ce, grâce à la forte « teneur en vérité » que certains types d'énoncés portent en eux. Andrea Semprini, dans sa réflexion sur l'information en direct, donne d'ailleurs une piste initiale intéressante quant à cette « teneur en réel » que l'on attribue à certains médiums :

Les énoncés de type historique, qui occultent systématiquement les traces de leur production énonciative, auraient un pouvoir objectivant fort parce qu'ils font apparaître leurs énoncés comme reproduisant le réel, comme étant le réel même. Ainsi, un style énonciatif de ce type est-il typique du langage scientifique et de sa préoccupation constante d'objectiver et d'assigner au monde naturel les résultats des découvertes et des inventions humaines⁴⁶.

Retenons ici une chose essentielle : la perspective correspond à ce type d'énoncés, dont fait mention Semprini, dans la mesure où elle tente de créer l'illusion de réalisme, par la maîtrise et le perfectionnement d'une technique picturale qu'elle applique sur le visible qu'elle donne à voir. Panofsky démontre d'ailleurs que la vision perspective, interprétée et exploitée dans le sens du rationalisme et de l'objectivisme, ou inversement dans celui du subjectivisme, repose sur cette même volonté de « construire un schéma de l'espace visuel empirique »⁴⁷. La perspective serait une forme de narration du réel qui cherche à soutirer l'essence originelle, à percer le mystère du sens par l'adoption de motifs scientifiques et rationnels. Les artistes

⁴⁶ Latour cité dans Andrea Semprini, « L'information en direct », in *CNN et la mondialisation de l'imaginaire*, CNRS Éditions, Paris, 2000, p.33.

⁴⁷ Panofsky, *op. cit.*, p.181.

usent ainsi de leur savoir-faire afin d'en arriver à un résultat satisfaisant sur lequel il soit possible de se baser pour élaborer une connaissance savante et rigoureuse du monde. Le visible devient ainsi le rapport le plus immédiat que nous ayons avec le monde et c'est sur cela que s'appuie l'observation scientifique qui se développe sur les traces de la peinture renaissante.

Nous pourrions ainsi affirmer que les peintres renaissants témoignent d'une certaine volonté d'objectivité dans leur rapport à la connaissance, qui s'articule sur l'idée que certaines médiations, si elles sont élaborées scientifiquement, nous permettent de saisir et de reproduire le réel sur une toile. La perspective imprègnera en ce sens fortement la pensée visuelle moderne dont on retrouve l'empreinte dans l'élaboration du concept d'Histoire, qui naît à cette même époque, laissant supposer que, comme en peinture, le temps humain s'ordonne selon une conception visuelle et spatiale. Le journalisme classique est sans contredit tributaire de cette façon de faire, tant et aussi longtemps qu'il maintient son rôle de spectateur critique, engagé dans le réel qu'il donne à voir. Et c'est aussi pour cela qu'il est possible de témoigner d'une rupture entre le journalisme classique et sa pratique contemporaine, soit à partir du moment où s'installe l'idéal d'objectivité. Celui-ci transformera profondément le rapport que le journaliste entretient avec la réalité ainsi que son rôle au sein de la société et de la démocratie. La notion même d'espace et de sa saisie par des méthodes empiriques d'analyse, par exemple, viendra fortement influencer la manière dont va s'ériger « l'espace public » et le rapport qu'entreprendront avec lui les médias.

2.4 Réelle illusion

Étant donné que le cinéma reproduit la réalité, il finit par renvoyer à l'étude de la réalité. Mais d'une façon nouvelle et spéciale, comme si la réalité avait été découverte à travers sa reproduction, et que certains de ses mécanismes d'expression n'étaient apparus que dans cette nouvelle situation réfléchie⁴⁸.

P.P. Pasolini

À cette étape-ci, nous pouvons déterminer une chose : depuis que la perspective s'est affairée à reproduire « fidèlement » le réel et que la première fenêtre s'est ouverte sur le monde, il est possible de témoigner d'une croyance dans le fait que l'image serait capable de s'approprier un certain réel et de le prendre au pied de la lettre. Le journalisme moderne, qui s'est développé au sein de la démocratie, dans un ordre discursif autant que visuel, se trouve ainsi dans une position antagoniste. D'un côté, l'image est ce qui lui donne sens au sein de la société et c'est par elle qu'il peut instituer cet « espace public » capable de rassembler la multitude sous un « nous » à la fois symbolique et tangible. D'autre part, le journalisme objectif voit dans l'image captée mécaniquement la possibilité de combler ce besoin d'authenticité qui lui permet d'avoir un regard transparent et impartial sur le monde. Dans une société où la complexification ainsi que le besoin d'unité ont de plus en plus besoin d'être représentés, le journalisme classique, aux prises avec une volonté de servir à la fois la majorité et la diversité d'opinions, se voit contraint d'adopter certaines mesures qui lui permettront d'assurer sa crédibilité en tant que lieu de débat public, garant de la démocratie en place.

L'invention, en 1839, du daguerréotype par le français Niepce-Daguerre, ouvre le pas à l'ère de l'image reproduite mécaniquement. Le journalisme, ainsi que plusieurs domaines d'études scientifiques, voient en elle un nouvel outil capable de saisir ce que l'œil humain n'a jusque là pas été capable de voir. Il n'est donc pas déplacé de poser la question suivante : comment l'image peut-elle à la fois combler le besoin de représentation symbolique ainsi que la volonté d'accéder directement au réel? Comment l'image peut-elle être à la fois subjective et objective?

⁴⁸ P.P. Pasolini, cité dans François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de la réalité documentaire*, Éditions de Boeck Université, Bruxelles, 2002, p.13.

Selon nous, le lien qui unit et sépare à la fois la peinture perspective d'Alberti du journalisme objectif, repose peut-être sur une posture plutôt que sur une simple technique. C'est-à-dire qu'Alberti et ses pairs ont déployé leur savoir-faire dans le même désir de connaissance que le scientifique, l'intellectuel ou le journaliste révolutionnaire. N'ont-ils pas eu, eux aussi, l'espoir d'arriver à percer les mystères du monde par les yeux, d'atténuer, par leurs pinceaux, l'opacité du monde? Les peintres, avec les moyens et les connaissances qu'ils possédaient à cette époque, ont élaboré une technique reposant sur des méthodes scientifiques et rationnelles. Mais, de la même manière que chez les journalistes classiques, les peintres ne cherchaient pas par la peinture à copier ou produire une représentation littérale de ce que l'on voit par une fenêtre. L'objectif était plutôt d'arriver à recréer la construction spatiale à partir d'un tel point de vue. La fenêtre d'Alberti dépendait en fait de ce cadre, qui venait instaurer un espace réaliste, organisé par la perspective et capable de faire naître et advenir un monde de visibilité. Le visible, ou ce que l'on voit par la fenêtre de peinture, n'est donc pas un rendu mimétique de ce que l'on voit directement dehors. C'est aussi la raison pour laquelle Wajcman insiste sur l'idée que la fenêtre « génère » le visible, elle le rend possible. Il reste toutefois un autre type d'énoncé visuel où, comme la perspective, l'illusion tient pour une réalité : c'est le paysage.

2.4.1 De paysage en nature

Commençons d'abord par dire que, pour Wajcman, la naissance du paysage, c'est l'invention de la nature comme spectacle, soit le devenir image du monde qui signe la modernité⁴⁹. Ce devenir image, nous l'avons vu, est au cœur même de la constitution des États modernes et de leur capacité à faire vivre l'idéal démocratique. Ceci, écrit Wajcman, présume d'en arriver à regarder le monde comme un tableau, comme par une fenêtre. C'est la fenêtre, ajoute-t-il, qui est l'opérateur de la métamorphose visuelle de la nature : le tableau fenêtre d'Alberti est la condition du paysage. C'est la raison pour laquelle Wajcman voit dans la fenêtre albertienne une essence commune avec le langage, soit dans sa qualité de découpeur, de séparateur du réel. Il ajoutera même que sans fenêtre, il n'y a pas de paysage. Voir ainsi la nature comme

⁴⁹ Wajcman, *op. cit.*, p.237.

un spectacle et le monde comme un tableau repose, comme l'illustre Cauquelin, sur une opération rhétorique :

Artifice de l'image nécessaire pour que s'assure la pérennité, que dure le plaisir, la tension de la vie. Transformation nécessaire de la réalité en image, et, à nouveau, de l'image en réalité : dans ce double mouvement, quelque chose, un souffle est passé : la rhétorique a mis son grain de sel. Car, retournée, la réalité n'est plus exactement la même : elle est doublée, renforcée par la fiction⁵⁰.

Ce que nous cherchons à illustrer ici, c'est qu'il existe bien des opérations qui mettent en forme implicitement notre rapport au réel; ce que Cauquelin nomme des « habitudes perceptuelles ». Celles-ci sont loin d'être facilement décelables, ce pourquoi elle prévient que nous ne pouvons voir l'organe qui nous sert à voir, ni le filtre, ni l'écran par lequel et avec lequel nous voyons. Il faut toutefois souligner l'intérêt qu'il y a à observer les formes « matérielles » que nous donnons à nos artifices de perception.

Les médias, la psychologie cognitive, les processus informatiques, les machines à représenter, les procédures de visualisation, régies par des grammaires formalisées, puisent les notions de simulation, de paradoxe, de contextualité et d'intertextualité, de développement en boucle, dans le vieux stock d'une rhétorique générale⁵¹.

De la même manière que le journalisme dans une démocratie, le paysage vient installer un filtre entre nous et le monde, ouvrant la possibilité à ce que le réel advienne et que nous puissions ainsi le saisir. Cauquelin donne l'exemple du travail d'un artiste paysager. Il nous semble évident que son travail – car travail il y a – puisse relever d'une opération rhétorique. Le jardinier organise, coupe, nettoie, plante selon le schéma mental qu'il s'est donné d'un beau jardin. En ce sens, ajoute-elle, nous devrions bien nous avouer à nous-mêmes que nous effectuons un travail de composition semblable lorsque nous apparaissent nos paysages d'élection. Pourtant, bien des travaux rhétoriques nous laissent perplexes et aveugles devant l'illusion convaincante. Il est de notre avis que le journalisme relève du même travail que celui d'un artiste paysager, c'est-à-dire qu'il opère une mise en forme stylistique du monde.

⁵⁰ Cauquelin, *op. cit.*, p.97.

⁵¹ *Ibid*, p.96.

2.4.2 Voir-ensemble

Constater que le paysage est une « invention » accorde à l'image un rôle beaucoup plus important que celui qui consisterait à simplement *montrer* quelque chose. Comme nous l'avons observé au premier chapitre, la fenêtre, en tant que lieu d'institution du sujet moderne, laisse entendre que celui-ci est en grande partie formé par le sens de la vue, étant un sujet autant regardé que regardant. Pour que le sujet moderne puisse faire ensuite partie d'une communauté d'individus, d'une société, il doit passer par ce détour symbolique dont nous parlions précédemment et dont l'État moderne serait l'incarnation la plus importante. Afin qu'une entité abstraite, telle que l'État, puisse évoquer un réel sentiment d'appartenance chez le sujet, il faudra le mettre en scène et le représenter, non seulement textuellement, mais aussi visiblement. Comment parvient-on, demande Jean-Toussaint Desanti, à rassembler une multitude d'individus, tous différents, qui n'ont bien souvent rien en commun, et à leur faire voir la même chose?

D'abord, dit-il, l'idée du « voir ensemble » implique qu'il y ait un écart impossible à franchir, celui qui fait que les corps qui voient ne peuvent d'aucune façon fusionner ensemble et qu'ils ne voient qu'à partir de leur corps, de là où ils sont. Voir-ensemble implique donc qu'on ait affaire à du visible manifeste. Ce visible doit se constituer dans un espace qui, ajoute-t-il, n'est ni plat ni lisse, étant peuplé par des corps vivants dont les orientations diffèrent nécessairement. La possibilité que s'articule un tel espace dépend donc des médiations qui peuvent être établies entre eux, telles que la parole, l'expression ou le gestuel, qui viendraient en fait *recouvrir* cet écart. L'écart est par exemple celui qui s'institue à l'intérieur du sujet par le langage, ou par la fenêtre, entre le sujet et le monde. Ce que nous dit Desanti, c'est que cet écart est fondamental et impossible à abolir. L'écart entre deux individus est physiquement infranchissable, si ce n'est que par le recouvrement qui permet d'établir et de contracter un lien. Ce lien s'institue par l'intermédiaire des médiations, dont fait mention Desanti, à l'exemple du signifié et signifiant tel que le présente Legendre dans le langage, ou de la fenêtre, comme nous l'avons préalablement démontré. Nous pourrions toutefois, pour préciser, donner l'exemple inverse : c'est-à-dire que l'on attribuerait à certains médiums, tels

que la photographie, la possibilité d'entrer en contact direct avec le réel sans avoir besoin de recourir au « recouvrement », aux médiations.

La technique de la preuve de l'image conduit à la fabrication de l'image comme preuve. Le déni de l'écart entre le réel et sa re-présentation engendre d'un côté le fétichisme de l'image, de l'autre l'oubli du langage audiovisuel qui œuvre précisément sur cet écart⁵².

Ainsi, selon Desanti, l'expression est ce qui fait que la langue est aussi impérieuse que le geste. Voir-ensemble tiendrait donc d'une unité composée de visible et d'invisible qui, bien que recouverte, ne parvient jamais à combler le vide réel existant entre les choses et entre les êtres. Comme entre le signifié et le signifiant, le sujet se tient entre les deux, entre ce que Desanti appelle une provenance et une destination et où le sens se maintient juste là, dans l'invisible en perpétuel mouvement.

C'est exactement ce problème, explique Desanti, qui survient au moment de peindre, alors qu'il faut « créer le geste qui met en mouvement ». Picasso, en lui montrant un crayon sous différents angles – de proche, de loin, tourbillonnant – l'amène à constater que la peinture, c'est exactement ça : peindre le crayon ne signifie pas faire passer le crayon vers la toile, mais faire passer sa « teneur de réel », sa teneur invisible de réalité. La ressemblance n'est pas, dit-il, équivalence, « elle n'est pas symétrique : jamais dans l'image vous ne trouverez un morceau de réel »⁵³. C'est donc la teneur de réel qui passe dans l'image alors que le réel, lui, est parti. Autrement dit, c'est la force de l'objet et non l'objet que doit passer dans l'image. C'est pourquoi la représentation, dit Desanti, est une affaire entre le monde et chacun. « La vue même du monde, la « prise en vue », est aussi une affaire entre la présence et l'absence, le vide et le recouvrement. C'est toujours une affaire d'expression, c'est toujours une affaire de langue »⁵⁴. Voilà, avance-t-il, pourquoi voir-ensemble consiste à s'insérer le plus souvent dans la parole, par le geste ou par le regard commun, dans un espace toujours en voie de constitution. « Et le voir commun n'est pas simplement la convergence du regard de

⁵² Niney, *op. cit.*, p.191.

⁵³ Jean-Toussaint Desanti, « Voir ensemble. Autour de Jean-Toussaint Desanti », in *L'Exception*, Gallimard, Paris, 2003, p.29

⁵⁴ *Ibid*, p.30.

chacun. Il est la production de cet espace commun où va se constituer l'unité du visible et de l'invisible dans l'*œuvre* »⁵⁵. Dans l'histoire et dans le monde aussi.

2.4.3 Photographie, à l'image du monde

Ainsi que nous l'avons observé avec l'histoire du tableau de peinture, et avec l'espace commun qu'ouvre le journalisme, l'image est ici beaucoup plus qu'une simple question de visibilité. Elle est ce qui passe à travers le sujet pour le projeter dans ce monde auquel il appartient, elle est cette part d'invisible constitutive de l'être au monde et du monde en soi. Pourtant, et ainsi que l'illustre Niney, l'image photographique, qui se tient et dépend elle aussi de cet espace invisible, maintient l'illusion d'un réel qui serait capturé.

Selon le dogme de l'objectivité, chaque image est un miroir qui renvoie à son référent réel, et en tient lieu ; elle ne s'enchaîne pas aux autres pour former une traduction, produire un sens, ce sens est déjà là imminent au réel qu'il suffit de capter au plus près, au plus vite. Question de technique. C'est non seulement le réel mais son sens qui sont présumés ; la vérité est une « simple » question d'adéquation et de ressemblance, du mot à la chose, de l'image à l'événement. Le sens n'est pas une reproduction. L'image est révélation immédiate d'un déjà-là significatif⁵⁶.

Dans un texte sur les visibilités photographiques, Jean-Paul Curnier relève ce qu'il appelle un quiproquo sur notre rapport à l'image photographique. Celui-ci résiderait dans le fait que nous en sommes arrivés à considérer la photographie comme le reflet de la réalité et non comme une construction de celle-ci. « Parce qu'elle me « donne » à voir, précisément, la photographie semble naturellement portée à faire connaître »⁵⁷. Mais, demande-t-il, de quel type de connaissance s'agit-il? Quelle est sa nature? Questions fort pertinentes car le journalisme sous-entend nécessairement une connaissance du monde à travers l'information visuelle qu'il transmet. Cette « connaissance » par l'image reposerait en fait sur *l'évidence* du visible en tant que « mode d'affirmation de l'existence des êtres ou des choses »⁵⁸. Ajoutons

⁵⁵ *Ibid*, p.32.

⁵⁶ Niney, *op. cit.* p.191.

⁵⁷ Jean-Paul Curnier, « Voir l'invisible. Les dessous de la femme voilée », in *L'image le monde*, No 2, Automne 2001, p.68.

⁵⁸ *Ibid*, p.68.

à cela « l'illusion réaliste » que génère l'image photo qui vient s'articuler à même notre sens critique :

La puissance de l'effet d'attestation et de témoignage propre à la photographie comporte un revers implacable qui se traduit par une toute aussi puissante capacité d'escamotage de l'activité intellectuelle, qui nous permet de voir dans une photographie le signe immédiat d'une existence réelle⁵⁹.

À vouloir connaître le monde par l'image, Curnier y voit un problème : l'image photo ne pose aucune question. Que peut nous apprendre une image si elle ne *répond* à rien? Curnier argumentera d'abord que l'observation empirique d'un fait ou d'un événement porte à notre connaissance une réalité du monde qui nous est inconnue. Cela s'appelle l'information. Il établit ensuite une distinction intéressante entre information et connaissance, en ce que la première désigne l'exposition d'un fait brut là où l'autre cherche, par l'intelligibilité, l'analyse, la comparaison ou l'inscription dans une lignée d'autres faits, la possibilité d'en relever la nature et le sens. Or, ajoute-t-il, l'information, pour qu'elle ait du sens, n'est pas en principe séparable de la connaissance.

En faisant de la photo un outil au service du savoir, l'idée même de connaissance se déplace davantage vers l'appréhension des faits bruts que vers un questionnement sur le sens de ce qui est présenté. Cette puissance d'attestation du visible évacue le récit de l'image et produit comme effet de rejeter dans l'inexistence ce qui n'est pas montré. Pourtant, l'image, quoi qu'elle donne à voir, évoque nécessairement une part d'invisible, « cet au-delà d'elle-même », écrit Curnier. Et en donnant à l'image photo une entière autorité sur le visible en tant qu'« empreinte de la réalité matérielle et tangible », Curnier voit là une guerre contre l'invisible, une volonté de l'éradiquer progressivement, ainsi que tout ce qui échappe à la gestion matérielle et à la « possibilité d'être imagée ». Ce qui ne se montre pas n'existe pas. En ce sens, l'image devient, selon lui, une arme de conquête beaucoup plus qu'un outil de connaissance.

⁵⁹ *Ibid*, p.68.

C'est dans cette optique que le journalisme, qui s'engage dans le chemin de l'idéal d'objectivité, participe à nourrir le paradoxe de l'image. Ici, l'image s'érige en tant que porteuse légitime d'une information qui serait inaltérée, intouchée, transparente, authentique, objective. Toutefois, par le fait même qu'on lui attribue le pouvoir de tout montrer, l'image objective évacue du monde ce qui n'est pas montrable, l'invisible, comme le dit Curnier. C'est ce même invisible, dont parle Desanti, qui participe à ce que le crayon devienne peinture, ou à ce qu'une communauté « voit ensemble » à construire le sens de son histoire. Cela, écrit Curnier, ne peut être pris en photo et ne peut être objectivé. Et l'invisible est alors évacué du monde, renvoyé dans l'univers des subjectivités qui se pratiquent en privé, comme loisir ou passe-temps. Pour Curnier, il s'agit-là d'une volonté radicale de domination et de domestication du monde, vestige pourrions-nous dire, de l'ouverture de la fenêtre sur le monde.

On voit de plus en plus. Mais ce qui est montré n'est pas destiné à être vu; tout cela est destiné à être soumis, soumis à la vision de tous, comme il est réclamé de tous que tous se soumettent à la vue de tous, selon le paradigme de la transparence qui régit un peu plus de jour en jour la vie humaine sur toute la planète⁶⁰.

Marie-Josée Mondzain, dans *La représentation comme bataille et comme liberté*, interroge en ce sens le statut de la représentation dans un monde qu'elle voit saturé de visibilités médiatiques. Comment peut-on représenter un événement dans des conditions objectives, alors même que l'on veut soustraire celui-ci à toute composition, « c'est-à-dire à tout récit critique, modifiable et contradictoire, à tout sens mobile et recomposable partageable dans une histoire commune? »⁶¹. Il s'agira, de la même manière que l'illustre Curnier, de confier aux images ce qu'elle appelle « la fonction de fixation des impressions émotives ». Cette soustraction, recherchée par le journalisme objectif, suppose que le récit peut distordre l'information et qu'il vaut mieux laisser aux images le soin de saisir le réel. C'est l'image ici qui fait l'événement. Et ce dont on se défait, qu'on le veuille ou non, c'est de la part de récit et donc, de la possibilité même qu'il y ait une histoire, une mémoire, un « voir ensemble ».

⁶⁰ *Ibid*, p.73.

⁶¹ Marie-Josée Mondzain, « La représentation comme bataille et comme liberté », in *Print the Legend. Cinéma et journalisme*, Cahiers du cinéma/Festival international du film de Locarno, 2004, p.38.

Tant et si bien que face à toutes ces images dont le but est de nous convaincre qu'il existe grâce à elles un contact immédiat, total et ininterrompu avec les événements, le consommateur de ces flux visuels se pose des questions du genre celle-ci : est-il bon ou mauvais, est-il nécessaire ou inutile de tout montrer? [...] Que la pensée théologique ait pu imaginer un Être suprême doué d'un regard totalisateur est une hypothèse qui a son clergé et ses croyants fidèles, mais que dans le champ des échanges humains, que dans l'espace politique il se trouve des instances qui s'attribuent de tels pouvoirs pour obtenir la confiance de tous semble pour le moins abusif et serait cocasse si la chose ne concernait pas précisément les modalités de la construction commune du sens et du partage de la mémoire⁶².

2.5 Objectivité transparente

Ainsi, il semble difficile d'accepter, écrit Cauquelin, que notre rapport au réel se fasse par l'intermédiaire de médiations, du langage ou des fenêtres. C'est peut-être ce qui amène les journalistes à tendre vers cet idéal d'objectivité, qui leur donne l'impression de s'approcher toujours un peu plus de la vérité.

Dans notre propre culture, nous avons beaucoup de mal à imaginer que notre rapport au monde (à la réalité, dit-on) puisse dépendre d'un tissu tel que les propriétés attribuées au champ spatial par un artifice d'expression – quel qu'il soit – conditionneraient la perception du réel⁶³.

Le fil conducteur entre le cadre, la perspective, le paysage et le journalisme repose ainsi, selon nous, non seulement sur l'ouverture à un monde de visibilité possibles, mais également sur la crédibilité accordée à la chose vue. Longtemps d'ailleurs, les historiens ont pensé qu'Alberti ouvrait sa fenêtre « sur le monde », sur un réel déjà là, sur un paysage par exemple. Pourtant, le paysage n'est pas, comme nous l'avons observé, l'incarnation d'un réel en soi. Nous serions en ce sens tentés d'avancer qu'il y aurait, dans cette interprétation des textes d'Alberti, les prémisses annonçant l'ère de la transparence, où l'on confond « tout voir » avec savoir. L'invisible devient alors problématique et dangereux, embrassé uniquement par le domaine des arts qui sait, lui, ne pouvoir en faire l'économie. Car

⁶² *Ibid*, p.38.

⁶³ Cauquelin, *op. cit.*, p.7.

l'invisible est le corrélat du visible, il est la distance dont nous avons dit qu'elle était nécessaire et fondamentale pour voir en peinture autant qu'à la fenêtre, mais également pour qu'au sein même de la société s'ouvre un espace d'où le voir-ensemble soit possible. Qu'est-ce qui fait alors que nous soyons tout de même capables de maintenir cette croyance en l'objectivité?

Prenons encore une fois l'exemple du paysage. Afin que l'opération fonctionne, écrit Cauquelin, afin que nous voyions un paysage dans la nature sauvage, il faut ce qu'elle appelle de la transparence. Lorsqu'on regarde une peinture, une œuvre d'art, on est conscient du travail fait par l'artiste. Seul le remplissage de cette forme par un contenu adéquat, ajoute-t-elle, peut nous conduire à une satisfaction qui est du même ordre que celle de la tenue d'un contrat, « voilà qui est bien, qui convient, dira-t-on »⁶⁴. L'œuvre serait en ce sens le plaisir qui vient couronner l'effort. Cauquelin pose ensuite la question suivante : « mais pourquoi le paysage livrerait-il ce sentiment de perfection des choses, plus fréquemment, semble-t-il, que l'œuvre d'art, ou quelque autre spectacle? »⁶⁵ Dans *Le Petit Robert*, la transparence est définie comme étant la qualité de ce qui laisse paraître la réalité toute entière, de ce qui exprime la vérité sans l'altérer. Voilà la clé de notre énigme : la transparence. Le paysage n'a pas, contrairement à l'œuvre, besoin de légitimation, car il se tient dans sa perfection naturelle.

L'œuvre est parfaite quand elle se présente comme nature, le paysage est parfait quand il est naturel. Dans les deux cas, l'attente est comblée parce qu'il y a transparence entre les formes mentales par lesquelles nous construisons notre perception et ce qui est donné à percevoir, et la coïncidence est telle entre forme et remplissement, qu'elle paraît miraculeuse. Dans les deux cas, la présence d'un auteur derrière l'œuvre ou le paysage est effacée : c'est directement que nous pensons avoir accès à une réalité totale⁶⁶.

Aussi, le seul moyen que la peinture puisse employer afin de se rapprocher de cette Nature naturelle, c'est en cherchant à la reproduire, dans les règles de la *perspectiva artificialis*, tel que le saisit l'œil humain. « L'œuvre d'art sera donc perçue à travers le modèle de ce

⁶⁴ *Ibid*, p.107.

⁶⁵ *Ibid*, p.106.

⁶⁶ *Ibid*, p.110.

ravissement, elle sera parfaite dans la mesure où elle reproduit cette transparence parfaite [...] Ainsi le sentiment de la perfection est-il aveugle à l'artifice de sa présence même⁶⁷ ». Mais la transparence en peinture n'a pas la même signification que celle vers laquelle tend désormais le journalisme contemporain, ou celle dont il attribue la qualité à la photographie. Le sentiment de perfection, ajoute Cauquelin, est atteint quand *on croit* qu'il n'y a nulle médiation entre la nature et la forme dans laquelle on la perçoit. Sont alors effacés le travail, la fabrication; ne laissant plus que cette possible essence. Et la transparence nous transporte directement, sans artifice ni médiation, à même l'objet de notre fascination, du moins, c'est ce que nous croyons.

Aveugles certainement à tout ce travail de mise en forme à travers l'écran symbolique de la perspective, nous croyons être en rapport direct avec ce qui se présente là ingénument. L'intermédiaire laborieux s'efface. Nous atteignons, ô bonheur! la divine transparence d'un sujet et d'un autre; l'un, humble et minuscule poussière de vie, l'autre, éternelle et innombrable nature⁶⁸.

Wajcman répète souvent que pour voir il faut un cadre, il faut une fenêtre. Et non seulement pour voir, mais pour dominer, pour contrôler, pour faire l'Histoire. Selon lui, l'invention du paysage, c'est la rétribution, la petite consolation que se donne l'homme de ne pas être omnivoyant. Autrement dit de ne pas être un dieu. La peinture renaissante a redonné son regard à l'homme, et si les fresques démesurées, peintes sur les plafonds d'églises, faisaient de l'homme un objet de regard, le tableau-fenêtre le transforme désormais en maître du visible. Institution du sujet moderne, dira-t-il, en ce que la modernité est dominée par l'image. Pourtant, l'évidence du constat est fragile. Bien souvent, devant les contraintes de la perception ordinaire, tout s'efface. N'est-ce pas là notre faiblesse? Car comme le dit Cauquelin : « alors même que nous devenons critiques par rapport aux évidences d'une nature se manifestant « naturellement » sous l'espèce du paysage, nous ne pouvons éviter que, hors surveillance, le paysage ne nous dise toujours : « Je suis la nature »⁶⁹.

C'est « directement » donc que nous espérons avoir accès au réel, sans médiation, sans détour. Or, comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, les cadres et les fenêtres

⁶⁷ *Ibid*, p.111.

⁶⁸ *Ibid*, p.108-109.

⁶⁹ *Ibid*, p.140.

apposés sur l'histoire seraient ce qui nous permet non seulement de voir, mais de regarder, de prendre acte et langue avec le monde et avec nous-mêmes. Car regarder, c'est aussi être à distance et voir implique nécessairement de prendre position. La vision, si elle n'est pas définie comme une pyramide, comme une dioptrique⁷⁰, ou comme un geste purement mécanique, devient alors un acte entièrement politique, institutionnel; mouvement fondamental de l'être au monde.

Les fenêtres, qui sont pour nous objet d'architecture et les cadres, objets de peinture, se sont révélés être des agents fondateurs dans notre manière d'aborder le réel. La présence d'un auteur, à la fois acteur et spectateur et qui s'est longuement institué depuis la Grèce antique jusqu'à atteindre la peinture renaissante puis le journalisme classique, semble toutefois s'annihiler dans l'immédiateté et dans la volonté de transparence vers lesquelles s'est orienté le journalisme contemporain. L'idéal démocratique, pour lequel les journalistes du XIXe siècle se sont battus, laisse désormais place à l'idéal de la transparence qui voit dans toutes formes de médiations avec le réel le signe d'un obscurantisme malsain. Mais que deviennent alors les fenêtres, si le cadre qu'elles apposent sur le monde est désormais vu comme un obstacle? Que deviennent les mots si l'on favorise l'acte plutôt que la parole? Et devant quoi nous retrouverons-nous si le voile de notre illusion tombe?

La production d'images, cette activité intense de fiction qui nous habite et dont nous ne savons pas l'étendue ni l'importance, tient bien de la magie : la réalité du monde à laquelle nous croyons si fort ne nous est perceptible qu'à travers un voile d'images – voulant percer ce voile – nous nous trouvons le plus souvent affrontés au *vide*⁷¹.

⁷⁰ En référence ici à la conception cartésienne du visible.

⁷¹ Cauquelin, *op. cit.*, p.96.

CHAPITRE III

LA TRANSPARENCE : L'IDÉAL DU VERRE

Tout au long de ce travail, nous avons tenté d'illustrer comment la fenêtre, telle que nous la présente Wajcman, peut être un puissant outil d'analyse. En ce sens, nous avons d'abord réfléchi à la fenêtre en tant que condition de possibilité d'une « manière de voir » moderne. Sa contribution nous est apparue significative et fondamentale dans la constitution même du sujet moderne. C'est la raison pour laquelle il nous a semblé pertinent d'en faire l'assise théorique de notre réflexion sur le journalisme. Les chapitres précédents nous ont permis de voir comment la fenêtre, d'abord sous forme de tableau chez Alberti, puis, dans sa foulée, en objet architectural, s'est érigée en tant que lieu initial de ce regard dont nous sommes fortement tributaires. Il a ainsi été possible de voir, à travers l'analyse généalogique, qu'il existe une relation étroite entre la fenêtre du tableau et le journalisme classique. Cette filiation aura permis de mettre en lumière certains des aspects qui ont permis au journalisme de contribuer à consolider les démocraties modernes en créant, à l'intérieur de la société, un espace de représentation et de communication à travers lequel la société se donne elle-même comme objet de réflexion.

Le journalisme classique a toutefois connu beaucoup de transformations. En s'engageant de plus en plus sérieusement dans la voie de l'idéal d'objectivité, il a, par le fait même, développé une allégeance à l'idéal de la transparence. Celui-ci, nous le verrons d'ailleurs, participe à une conception du monde qui se place en rupture avec le modèle albertien de la perspective. Pour bien comprendre cette séparation, nous ferons d'abord un retour sur la division des espaces qu'instaure la fenêtre albertienne pour voir en quoi elle a participé à l'avènement du sujet moderne et à sa prise de pouvoir sur le monde par les yeux. Cela nous permettra de retracer les liens qui unissent et séparent à la fois l'idéal de transparence du tableau de peinture. Ce que nous observerons surtout, c'est comment la transparence est devenue un idéal, une manière de voir le monde. Dans l'architecture moderne, par exemple, la transparence est apparue comme un concept novateur qui venait bouleverser la perspective

classique, capable d'incarner à elle seule l'utopie d'une civilisation meilleure. Pour le journalisme, la transparence est un idéal défendu au nom de l'objectivité. Celle-ci se traduit surtout par l'utilisation de la technique du « direct » ainsi que par une croyance dans le fait que les images sont porteuses de vérité. Nous verrons ensuite comment la transparence peut être problématique lorsqu'arrive le moment de penser le sujet et sa façon d'habiter physiquement le monde.

Ce dernier chapitre servira donc à actualiser notre réflexion sur le journalisme en optant une fois de plus pour un détour par l'architecture et la peinture, considérant que la fenêtre albertienne, avec les qualités qu'on lui connaît, constitue une référence toujours aussi pertinente pour penser le journalisme contemporain.

3.1 Retour aux sources : la fenêtre, pouvoir institutionnel

Il est important de bien faire la différence entre le journalisme que nous avons défini comme classique et celui qui se pratique actuellement. C'est dans cette mesure qu'il est possible de penser que le journalisme est tributaire de la fenêtre renaissante et d'observer comment la transparence, qualité que l'on attribue généralement au verre, est devenue un idéal à atteindre pour les médias d'aujourd'hui. Pour bien comprendre la différence entre ces deux courants, nous ferons une petite récapitulation nous permettant de témoigner de cette transition. Car la fenêtre, nous l'avons vu précédemment, est le lieu même du sujet moderne, le lieu de son regard et de son point de vue sur le monde. Aussi, cette section servira à illustrer l'importance qu'a eue, pour le sujet moderne, la division des espaces créée par la fenêtre renaissante, ce qui nous permettra de mieux comprendre comment la transparence, en tant qu'idéal, en est venue à bouleverser les fondements de cette division.

La fenêtre, nous l'avons déjà dit, serait en fait une vision de peintre, un moyen développé pour appréhender le visible et pour lui donner une forme humaine. Au-delà de sa simple fonction architecturale, la fenêtre participe à l'institution d'un monde de visibilités nouvelles,

opérant une métamorphose radicale dans le rapport que l'homme entretient avec les autres, avec le monde et avec la nature. Mais ce qui semble être l'un des postulats les plus percutants de Wajcman, c'est l'idée que la fenêtre aurait participé à l'avènement du sujet moderne, qui passe d'un être indivisé, qui ne peut se concevoir autrement que collectivement, à un individu « avec la possibilité d'être soi au milieu même des autres, avec ses pensées, ses rêves, ses secrets »¹. Cette individualisation du sujet signe la modernité en tant que nouvelle ère dans laquelle se déploie dès lors l'Homme. Ce que la fenêtre permet de voir, c'est que cette modernité repose en grande partie sur l'avènement d'une nouvelle conception de la relation entre l'homme et les choses. Celle-ci passe désormais davantage par le sens de la vue et c'est pourquoi Wajcman désignera « l'autocontemplation » comme mode de jugement de la modernité. Cela se traduit notamment par une conscience qui tourne finalement le dos à l'Autre – à Dieu – et qui se complaît dorénavant à se regarder elle-même. Tel pourrait être l'adage de l'homme moderne, soit celui qui se libère du regard de l'Autre et qui a le monde sous son regard. On voit ainsi le regard s'ériger en arme de conquête, dans la mesure où il « possède et asservit » : là jusque où porte le regard de l'homme, cela lui appartient, et ce que l'homme voit, il le considère sien. Et la fenêtre déploie le monde sous les yeux du sujet, monde qui est désormais à sa hauteur et en son pouvoir; pouvoir qui repose toutefois sur certaines conditions dont nous n'avons que très peu parlé.

3.1.2 Le regardeur caché

La puissance, le pouvoir du sujet moderne, écrit Wajcman, dépend d'une condition essentielle qui est celle de voir sans être vu. « Voyant sans être vu, l'homme peut asservir la nature à son regard sans être lui-même asservi à aucun regard »². La fenêtre, ajoute-t-il, est la possibilité que se créent deux espaces, celui du voyant et celui du monde regardé, rendant possible l'institution des espaces privé et public, caractéristique importante des sociétés modernes occidentales. C'est aussi grâce à cette division que le sujet peut devenir spectateur. « La maîtrise du regard, et par le regard, c'est cela qui se joue dans la peinture qui, en soustrayant le sujet au regard de l'Autre, permet son accession au rang de spectateur du

¹ Gérard Wajcman, *Fenêtre*, Édition Verdier, Paris, 2004, p.426.

² *Ibid*, p.417.

monde »³. La définition du spectateur moderne pourrait d'ailleurs se résumer à celui qui jouit de regarder, celui qui se fait voyeur, mais à condition qu'il ne soit pas regardé à son tour. Il serait en ce sens le corrélat de l'invention de la fenêtre de peinture, celui pour qui le spectacle se donne à voir.

Or, pour qu'il y ait cette envie de voir, pour que le voyeurisme soit concevable, il faudra que s'institue un espace auquel le regard n'a pas accès, un lieu à l'abri de tous les regards, où il est possible de se cacher, et ce lieu, c'est celui de l'intimité. L'intime serait, selon les mots de Wajcman, ce qui du privé demeure hors de la prise de l'Autre. Mais c'est aussi ce qui suppose fondamentalement que l'intimité a un lieu, que le sujet a un lieu et le lieu de l'intime, pour le sujet, c'est d'abord et avant tout son corps. « Ce territoire s'est constitué à la Renaissance dans la séparation des sphères du public et du privé. Mais cette séparation est celle-là même que la peinture instaure et formalise dans la perspective entre le sujet et l'objet »⁴. L'intime, c'est en fait ce qui est en deçà des images, c'est le refuge de l'être, la présence du sujet dans le visible qui échappe à la vue, le lieu même du sujet. Et c'est à la Renaissance que le corps devient lieu de l'intime, « que le sujet habite en lui-même, dans son corps, au fond de son corps »⁵. Le mot intime, ajoute-t-il, glisse du rapport de l'un à l'autre à un rapport à soi-même. C'est ainsi que l'image du corps deviendra la plus précieuse, au point de devoir la cacher, donnant ainsi naissance au voyeurisme; ce regard qui pénètre dans les lieux mêmes de l'intime. Car ce qui est privé, écrit Wajcman, devient désirable à voir, et pour qu'il y ait indiscrétion, il faut d'abord que la discrétion soit devenue la règle. Wajcman souligne ainsi que pour que le sujet soit, pour qu'il puisse ériger son regard en arme de conquête, il lui faut un lieu à lui, où il puisse se cacher, d'où il puisse voir l'autre. La fenêtre vient donc ouvrir sur l'autre, puis fermer sur l'intime, ce qui révèle en fait que le caché serait le ressort de deux puissances du sujet moderne, soit la puissance de l'intime et la puissance de voir.

Mais voir, prévient Wajcman, c'est surtout *croire* qu'on n'est pas vu, car être dans l'ombre, regarder caché, c'est aussi négliger le fait que l'on fasse aussi partie du paysage, c'est omettre

³ *Ibid*, p.432.

⁴ *Ibid*, p.466.

⁵ *Ibid*, p.441.

que dissimulé, le sujet oublie que l'Autre ne l'oublie pas. Voilà toute la force de l'illusion, là où réside le vrai pouvoir du regard. Et c'est sur cette illusion que repose toute entière l'idée du voir sans être vu. Pourtant, le regard de l'Autre est incontournable, ontologique, dirions-nous : Wajcman ira même jusqu'à affirmer que Dieu ne serait qu'une façon d'incarner, de donner un nom et un visage, à ce regard toujours déjà-là. Croire qu'on peut être seul, ajoute-t-il, ce serait plutôt ça, la folie. Wajcman voit ainsi dans la religion le drame invisible, originaire des voyants, c'est-à-dire que chacun de nous est un être regardé : *être*, écrit-il, c'est être regardé.

L'apparition de la notion de privé dans les sociétés modernes sera, affirme Wajcman, ce qui protégera le sujet des empiètements de l'Autre par la barrière du droit. Cette condition n'est toutefois possible qu'à partir du moment où l'on considère que la société est constituée d'individus qui sont liés entre eux par un contrat dont l'État se fait garant. C'est aussi en ces termes que la constitution d'un espace public devient pensable et le journalisme avec lui. Les espaces qu'institue la fenêtre de peinture deviennent ainsi essentiels à la possibilité de penser la démocratie moderne et, par conséquent, le rôle du journalisme en son sein.

3.1.3 Le journalisme voyeur

Le journalisme classique se fonde donc sur cette conception du sujet qui naît à la Renaissance. Nous pourrions le dire ainsi : avec la naissance du sujet, c'est aussi la possibilité de penser à la fois la société et l'État moderne qui apparaît. Le journalisme, en ce sens, ne peut et ne doit être pensé indépendamment de la démocratie et des individus qui la composent. En ouvrant un lieu au service d'un échange de la pluralité des opinions, le journalisme classique peut non seulement exister en devenant « utile », mais il devient également nécessaire au maintien de la démocratie, se mettant au service des ses idéaux et de son besoin de représentation. Le rôle qu'on lui attribue, dans les sociétés modernes, est celui de servir de médiation entre l'individu, la communauté et les différentes instances de pouvoir en plus d'être observateur et transmetteur de ce regard dont il est le porteur désigné et responsable.

Disons ainsi que la fenêtre du journalisme, qui nous met en relation avec ce dehors lointain, avec les autres, serait essentielle parce qu'elle nous donne à voir le monde, et voir le monde veut aussi dire qu'on le connaît, qu'on le comprend mieux, qu'on l'habite, qu'on le domestique même. Être « au courant », avoir tout vu et tout entendu, donne d'abord une impression d'unité, de tenir le monde dans la paume de notre main, de savoir qui nous sommes et où nous allons. De plus, la fenêtre du journalisme vient également diviser l'espace à une échelle plus grande. Le monde nous est ainsi donné à voir dans les paramètres mêmes de notre compréhension, dans notre propre langue, de *notre* point de vue : non seulement « je » regarde l'autre, mais *Nous* regardons l'*Autre*, et c'est en cela que penser le journalisme institue, lui aussi, le lieu non pas de l'intime et des autres, mais celui du privé et du public.

Pour en revenir à la question du pouvoir du regard, répétons que la condition qui fait de lui une arme possible de conquête dépend justement de cette illusion du voyeur caché. La fenêtre d'Alberti opère en ce sens, créant, par l'intermédiaire de la perspective, l'illusion de voir et de ne pas être vu. Si sa fenêtre ouvre sur l'histoire, elle ferme surtout sur l'Autre, car ce n'est plus Dieu qui voit désormais, c'est nous. En tant que fenêtre, le journalisme nous amène ainsi à croire que, comme regardeurs cachés, nous ne pouvons être que témoins du réel même, pris en flagrant délit de vérité, capturés à vif par le reporter. Selon nous, ce qui fait du journalisme un médium efficace, c'est qu'il crée, tout comme la fenêtre, l'illusion de vérité qui semble donner au sujet une forme d'emprise sur la réalité qui est montrée. Le consommateur de nouvelles peut ainsi, par l'intermédiaire de la fenêtre journalistique, voir ce qui se passe partout dans le monde, et ce, sans se risquer au regard des autres. C'est en ce sens, croyons-nous, que se crée un certain effet d'omnivoyance, qui, à l'ouverture d'un journal, nous donne l'impression « d'embrasser le réel » d'un seul coup d'œil, comme lorsqu'on regarde une toile. Le journalisme voit tout pour nous, il nous fait *voir le monde*, rien de moins. Et le fait de pouvoir regarder ainsi le monde, ses événements, ses conflits et ses dirigeants, à distance et caché derrière la fenêtre du journalisme, engendre nécessairement un sentiment de maîtrise et de puissance, dont la fenêtre nous a déjà donné un avant-goût.

Il faut finalement rappeler qu'avant de prendre le pari de l'objectivité, vers la fin du XIX^e siècle, le journalisme classique était très engagé. Il assumait son point de vue, il établissait un

rapport critique avec les faits dont il témoignait et surtout, il prenait position. Confronté aux opinions des journalistes, le « consommateur de nouvelles » se voyait contraint de réfléchir et de questionner ce que le médium lui donnait à voir, afin de se faire lui-même une opinion sur les événements. C'est de cette manière que le lecteur arrivait à être un spectateur et un acteur dans le monde et que le journalisme, même s'il était dès le début malgré une sorte d'amalgame d'informations hétéroclites, pourrait incarner ce « nous rassembleur » auquel fait référence Muhlman. C'est aussi en ce sens que le journalisme classique entretient un lien étroit avec la fenêtre albertienne et avec la perspective des peintres renaissants. Si la fenêtre donne un point de vue et une place au sujet, le journalisme est, selon les mots de Muhlman, « une mise en rapport avec une totalité qui dépasse l'individu tout en lui donnant une place⁶ ».

L'importance accordée à la représentation et à la mise en scène du conflit chez les Grecs, dont nous avons brièvement parlé au chapitre précédent, permet en ce sens de mieux comprendre qu'avec l'apparition des États modernes, le politique se réinvente comme objet de spectacle collectif, « comme scène visible depuis une autre scène, celle où le peuple se fait public lui-même »⁷. Cette scène, dans les sociétés modernes, est en grande partie incarnée par le journalisme.

Le sujet du journalisme se voit ainsi placé dans le rôle de témoin à la fenêtre. De cette manière, le journalisme classique institue le réel en spectacle, en objet à voir et qu'il *faut* voir. On pourrait dire que s'opère ainsi une réduction du visible à l'état de spectacle, spectacle qui serait en quelque sorte la célébration de la soumission du visible. Selon Wajcman, faire du monde un spectacle implique néanmoins qu'il y ait, à la base de l'invention de la fenêtre comme objet de peinture, une affirmation de la capacité de l'esprit humain à comprendre et à connaître la « nature des choses ».

Faire du tableau une fenêtre, écrit Wajcman, c'est en fait dire que regarder le monde est un droit. Or, regarder le monde, c'est d'abord et avant tout regarder le sujet. Droit de regard sur le sujet et le monde, voilà ce dont le journalisme, dans la foulée de la fenêtre, s'est fait le

⁶ Géraldine Muhlman, *Du journalisme en démocratie*, Éditions Payot et Rivages, Paris, 2004, p.22.

⁷ *Ibid*, p.273

porte-parole. C'est aussi cela qui fait du regard un pouvoir aussi fort, un acte politique même, car le spectateur, à la base, n'est pas passif. Son regard est une façon de prendre place dans le monde et d'engager un dialogue avec lui-même et avec les autres; c'est cela avoir une véritable prise de pouvoir sur le visible.

3.2 Transparence

Sans doute faut-il guérir d'une vision idéalisée de la démocratie comme pluralité conflictuelle merveilleuse, orchestrée par les journalistes⁸.

En tenant compte des spécifications données précédemment, il nous semble essentiel de questionner ce que cet idéal de transparence, qui vient bouleverser l'espace moderne, son architecture et ses fenêtres, implique comme façon de penser le journalisme et, par conséquent, le sujet contemporain. Car la transparence, qui est d'abord et avant tout la qualité attribuée à une matière, soit celle de pouvoir voir à travers elle, sert également à désigner un état communicationnel, politique, économique, social et même humain. Pour comprendre comment la transparence est passée de matériau d'architecture à un idéal à atteindre, nous croyons que l'histoire de l'utilisation du verre est, en ce sens, très significative.

Nous l'avons dit, avec le nouveau code éthique qu'impose la pratique objective du journalisme, les modalités qui définissaient son rapport au monde se voient complètement transformées. L'un des éléments essentiels qui caractérise cette mutation est que l'objectivité se confond de plus en plus avec l'idéal de transparence. La transparence, dans les sociétés contemporaines occidentales, traduit une conception de la culture et des échanges entre les hommes, qui se représente les aspects sociaux par la catégorie du visible. Dans le champ de la connaissance, elle exprime l'idée de l'information comme étant une communication sans défaut, qui parviendrait à désigner les faits, idées ou événements, directement et sans médiation. Ce type de connaissance permettrait d'accéder directement au réel et au dévoilement d'un visible, cette fois-ci non pas construit et cadré, mais montré et mis en

⁸ *Ibid*, p.22.

évidence, à travers une vitre, d'où il faudrait toujours pouvoir regarder et être regardé à la fois. Cette volonté de tout voir, ou de voir à travers, on l'observera de manière éloquente dans l'architecture moderne, qui incarne cette puissance du désir scopique, lequel apparaît très tôt dans l'histoire de l'humanité.

3.2.1 L'histoire du verre, une révolution du regard

Nous vivons le plus souvent dans des lieux clos. Ils forment le milieu à partir duquel se développe notre culture... Si nous souhaitons élever notre culture à un plus haut niveau, nous devons bon gré mal gré changer notre architecture. Et cela ne sera possible que lorsque nous ferons disparaître l'impression d'enfermement des lieux où nous vivons. Et cela ne sera obtenu que par l'introduction de l'architecture de verre⁹.

Nous l'avons mentionné, la fenêtre n'a pas toujours eu la fonction qu'on lui connaît aujourd'hui. Aussi, pour qu'elle devienne un lieu de regard, elle devra, en plus de « s'ouvrir », devenir de plus en plus claire et translucide. Anne Friedberg, dans *The virtual window*, brosse un portrait intéressant du verre et de son développement avec la fenêtre. Ce que nous dit Friedberg, c'est que le verre a connu une longue histoire avant de servir à loger le regard. Utilisé entre autres par les Aztèques au Mexique ainsi qu'en Mésopotamie, les preuves de l'utilisation du verre remontent à 2500 av. J.-C. Les Chinois, les Égyptiens et les Romains s'en sont tous servis de manières différentes au fil des ans. Du XIV^e au XVII^e siècle, ce sont les Vénitiens qui détiennent les secrets du verre, lequel commence à devenir de plus en plus clair. Ces améliorations auront permis de fabriquer des microscopes, des télescopes, des lentilles grossissantes ainsi que des miroirs, utiles dans l'élaboration de nouvelles formes de vision. La demande pour le verre plat augmentera plus sérieusement en France sous Louis XIV, qui habillera Versailles de miroirs pour y créer la Galerie de Glaces. Notons toutefois que la configuration épistémologique entre le miroir et la fenêtre diffère déjà : plat et avec son reflet, le miroir, écrit Friedberg, émerge dans un système conceptuel qui sert les humanistes du XVII^e siècle en tant qu'illusion d'optique, trompe-l'œil, simulacre et mimesis nous renvoyant notre image. Mais le verre plat de la fenêtre, souligne-t-elle, avec sa transparence, suggère plutôt le contraire, soit une véracité optique, une vision sans

⁹ Richard Sennett, *La conscience de l'œil. Urbanisme et société*, Les Éditions de la Passion, Paris, 2000 p.100.

médiation qui donnerait un accès véritable au monde, le donnant à voir tel qu'il est, sans « illusion »¹⁰.

L'utilisation du verre prend toutefois du temps à se généraliser. Le verre transparent et plat, qui commence à être fabriqué vers la fin du XVIIe siècle, reste un produit de luxe et il semble même, raconte Friedberg, que les fenêtres en France et en Angleterre aient servi d'étalon à mesurer la richesse. Le verre, en tant que matériel de construction important en architecture, fait ses débuts au XIXe siècle, moment où apparaissent de nouveaux types de bâtiments qui requièrent beaucoup plus de lumière, tels que les usines, les serres, les salles d'exposition, les jardins d'hiver et les magasins à rayons. C'est également un moment crucial quant à la transformation qui s'opère dans la perspective classique. Car ici, le regard n'est plus logé dans la perforation faite dans un pan de mur, le mur entièrement fait de verre, abolit ainsi la distinction classique entre dedans et dehors. Si la fenêtre venait identifier l'espace privé n'offrant qu'un regard de l'intérieur vers l'extérieur, elle permet, en s'élargissant, que le regard prenne une autre direction, ce que Friedberg nomme la « fenêtre image », et qui cadre une vue publique de l'extérieur vers l'intérieur, comme dans les vitrines des grands magasins. Les fenêtres commerciales auraient d'ailleurs été un facteur d'amélioration pour la nouvelle technologie du verre et la création de plus grands panneaux.

Dans l'architecture moderne, au début du XXe siècle, le verre n'est pas uniquement un matériau intéressant à travailler, il incarne à lui seul un imaginaire utopique pour la construction d'une société parfaite. On voit dans l'architecture de verre la possibilité de transformer l'humanité entière, annonçant même la fin de la fenêtre comme cadre¹¹. Dans un monument dédié à l'architecte Bruno Taut, Paul Schreebart, un ingénieur et poète berlinois, y inscrit des petites phrases vantant les bénéfices du verre : « Glass brings us the new age. Brick culture does us only harm »¹². Friedberg retrouve également, dans une série d'essais écrits en 1928 par Frank Lloyd Wright, grand architecte américain, l'utopie d'une ville faite entièrement de verre : « Imagine, a city iridescent by day, luminous by night,

¹⁰ Anne Friedberg, *The Virtual Window. From A betti to Microsoft*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, 2006, p.109.

¹¹ *Ibid*, p.115.

¹² *Ibid*, p.115.

imperishable!»¹³ Le concept de transparence, qui occupe à cette époque une place manifestement importante dans l'architecture, transforme non seulement l'orientation du regard et du point de vue, mais opère également une dématérialisation des espaces. Le verre, observe Freidberg, est un matériau qui protège tout en étant transparent, ce qui veut dire qu'il laisse l'extérieur dehors tout en le laissant pénétrer à l'intérieur. Sennett ajoutera même que « percevoir totalement l'extérieur depuis l'intérieur et pourtant ne sentir ni le froid, ni le vent, ni l'humidité est une sensation moderne »¹⁴. Le point de vue unique de la perspective se dissout dans cette nouvelle façon d'envisager les espaces architecturaux et urbains. Richard Sennett, qui s'intéresse au rapport qu'entretient le sujet avec son environnement urbain, soulève un aspect très intéressant quant à cette volonté de rendre les espaces intérieur et extérieur indifférenciés. L'architecture moderne aurait en fait tenté de satisfaire un désir des Lumières : « vivre dans un monde physiquement unifiable »¹⁵. Et c'est le verre, ce « vieux matériau », qui semble le plus à même de servir cet idéal d'unité.

Il sera en ce sens intéressant de constater que ce « désir d'unité », que Sennett attribue aux Lumières, semble avoir été hérité des préceptes picturaux albertiens que l'on cherchait à appliquer au tableau et à l'histoire qui y était peinte. Or, pour les peintres renaissants, c'est la perspective qui, par son organisation de l'espace et des formes, peut articuler les différentes parties de la toile afin d'en faire un tout cohérent. L'idéal de transparence semble, quant à lui, plutôt supposer que la perspective opacifie ce qu'elle donne à voir et que le cadre dans lequel elle prend forme fragmente la réalité en une infinité de « fenêtres », qui ne permettraient pas d'avoir une idée globale et vraie de la réalité et du monde.

Pour faire une parenthèse, nous oserons avancer que les fenêtres contemporaines auraient en fait créé leur parfait opposé. C'est-à-dire qu'avec la volonté d'être « à même » le monde en éliminant cette mise à distance imposée par le cadre, cette part de caché, cette part d'invisible qui nous empêcherait de tout voir – comme si nous pouvions *tout voir* –, cela déboucherait en fait sur l'inverse et se traduirait par une opacité croissante dans la connaissance que nous avons du monde. En journalisme, par exemple, à ne pas vouloir prendre position, à refuser

¹³ *Ibid*, p.116.

¹⁴ Sennett, *op. cit.*, p.101.

¹⁵ *Ibid*, p.98-99.

d'établir des liens qui pourraient trahir une allégeance politique ou une influence idéologique, bref, en suivant l'idéal d'objectivité, il est possible de constater une difficulté de plus en plus grande à comprendre et à prendre en charge le conflit dans la société. Devant la complexification du monde, l'objectivité s'est surtout avérée incapable de prendre en charge l'espace de représentation nécessaire à la société et à la possibilité qu'il y ait un voir-ensemble, une Histoire autrement dit.

Le courant architectural moderne sera ainsi qualifié non pas en rapport avec l'époque, mais parce qu'il marque une rupture avec la perspective traditionnelle¹⁶. Friedberg relève en ce sens quelque chose de particulièrement intéressant. Elle observe que l'architecture change, non pas à cause des nouvelles avancées technologiques qui se développent à cette époque, mais plutôt en rapport avec les nouvelles conceptions picturales qu'amènent les peintres dits modernistes. Les cubistes et les futuristes élaborent une conception radicalement différente de l'espace, extrêmement déterminante, qui influencera énormément les architectes. Le cubisme vient ainsi rompre avec la perspective renaissante. Regardant les objets et l'espace sous plusieurs angles, d'en haut, d'en bas et de côté à la fois, sans qu'aucun d'entre eux n'ait d'autorité sur les autres, cette nouvelle conception de l'espace-temps, qui naît parallèlement à la physique moderne, amène Sennett à écrire que « ce qu'Einstein a calculé, Picasso l'a peint ». De la même manière que les peintres renaissants fondent l'espace moderne, les peintres modernistes viendront, à leur tour, fonder une conception nouvelle, qui réinvente la manière de voir le monde instituée par la perspective.

Avec ces courants artistiques contemporains et l'accès à de nouveaux matériaux tel que les panneaux de verre, l'espace visuel prend désormais une forme complètement éclatée.

La technologie des constructions modernes (murs de verre, cadres d'acier, éclairage électrique) rend possible ce nouveau type de liberté de mouvement. Elle écarte l'ancienne logique des distinctions nécessaires, de la localisation intérieure des fenêtres et des murs porteurs, de même que des divisions entre intérieur et extérieur¹⁷.

¹⁶ Il faut différencier la modernité en architecture de celle qui vient définir la période historique, car elles ne renvoient pas à la même époque.

¹⁷ Sennett, *op. cit.*, p.99.

Dedans et dehors peuvent ainsi être simultanément apparents et le verre, avec sa qualité de transparence, devient un matériau de prédilection dans la façon moderne de penser le rapport du sujet à son environnement. Le modèle « cadré » auquel la fenêtre nous a habitués semble ainsi se fracturer pour renaître à même la structure des choses : la fenêtre n'est plus une découpe dans le mur, elle *est* le mur. La fenêtre éclate, et le mur, entièrement transparent, donne le sentiment d'être dans la nature, à même le monde. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que la fenêtre est un outil fondamental dans l'exploration du monde et cela s'accroît à partir du moment où elle devient transparente et translucide, supposant ainsi qu'elle peut *laisser paraître la réalité tout entière et exprimer la vérité sans l'altérer*¹⁸. La transparence du verre des fenêtres renaissantes post-Alberti deviendra constituante de cette impression de véracité optique qui suggère que le monde est vu tel qu'il est, sans le voile de la subjectivité. Ainsi, la transparence de la fenêtre d'architecture permet de surpasser cette opacité ou du moins, elle en donne l'impression. Et cette impression se traduit de manière plus catégorique avec l'arrivée des médias photographiques puis audiovisuels, qui incarnent, dans le travail de reproduction, l'idéal de réalisme.

3.2.2 Le direct

La transparence, en tant que matière ou concept, occupera ainsi une place centrale dans le rapport qu'entretient le sujet contemporain avec le monde qu'il habite. Preuve d'intégrité et d'honnêteté en politique, notion fondatrice dans la pensée économique libérale, credo de l'information journalistique et même de la télévision de variétés, la transparence traduit, dans plusieurs sphères de la société occidentale, une volonté d'accéder au réel, afin d'arriver à obtenir un fonctionnement limpide entre les rapports, autant humains qu'institutionnels. Dans la pratique journalistique, l'idéal de transparence se manifeste sous la forme d'une technique qui est aujourd'hui bien connue des chaînes d'information continue et qui s'appelle le « direct ». Dans sa volonté de se rapprocher le plus possible de son idéal d'objectivité, la pratique journalistique a ainsi trouvé son matériau de prédilection dans la présentation télévisuelle du journalisme.

¹⁸ Alain Rey et Josette Rey-Debove (dir. Publ.), *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, éd. ent. rev. et empl., 2003, p.2665

Le direct, comme technique de diffusion, fera ses premiers pas en journalisme avec la chaîne de télévision américaine CNN. Andrea Semprini, qui analyse le phénomène de l'information en direct, rappelle que le direct connaît d'abord un essor dans le contexte idéologique et politique des années 60. Il permet alors de se libérer des contraintes imposées par le monopole d'État sur l'information télévisuelle ainsi que du contrôle idéologique et culturel des émissions. Il rend possible une diffusion ouverte à l'imprévu, moins contrôlable et, surtout, capable de déléguer le pouvoir de signification aux événements plutôt qu'à ceux qui les donnent à voir. C'est aussi pourquoi le direct sera, à ses débuts, largement circonscrit aux domaines du sport et du spectacle, compte tenu du fait qu'il comporte un certain niveau de « dangerosité » pour les pouvoirs en place. Le direct réapparaîtra durant les années 70, dans les *talkshow*, comme moyen de restituer l'authenticité et la « vérité » de l'expérience dans sa dimension humaine.

Aujourd'hui, Semprini constate que le direct a trouvé un terrain propice dans l'information, là même où on a d'abord freiné son développement. Le contexte socio-historique n'étant plus le même avec, comme il le décrit, le démantèlement des monopoles d'État en Europe, la libéralisation des paysages télévisuels occidentaux fortement déterminés par la domination des indices d'écoute, ainsi que l'apparition du pluralisme au sein de l'ancien bloc communiste, le direct devient la ressource la plus crédible pour maintenir l'idéal d'objectivité en place. « Le direct semblait promettre l'avènement du fait absolu, conduire à la libération de toute forme de manipulation, à la glasnost définitive de l'événement »¹⁹. La conviction est alors totale : il faut libérer la diffusion de ses contraintes d'utilisation et faire du direct le porte-étendard du journalisme contemporain.

Semprini observe trois aspects qui permettent de mieux comprendre le direct : la compression de temps, l'élimination de la filière des médiateurs et la définition de la vérité. Le premier aspect cherche à abolir la discontinuité qui existe entre le moment où l'événement se produit et où cet événement est rapporté. Le deuxième aspect cherche à diminuer la longue chaîne de médiateurs nécessaires à la présentation d'une émission d'information enregistrée et qui

¹⁹ Andrea Semprini, « L'information en direct », in *CNN et la mondialisation de l'imaginaire*, CNRS Éditions, Paris, 2000, p.40.

interviennent entre l'événement et le moment de la diffusion. Car les intermédiaires impliquent obligatoirement qu'il y ait une transformation de l'information, tant dans sa réduction – l'événement n'est pas présenté dans sa durée réelle – que dans la mise en forme qu'elle subit. Le direct, en réduisant les médiateurs, permet de générer un « fort effet d'immédiateté et de non-intervention absolue et laisse entendre que le direct nous restitue l'événement à l'état brut »²⁰. Puis finalement, l'« effet de vérité », que cherche à instituer le direct, puise dans l'idée que la rupture temporelle dans la transmission de l'événement, ainsi que son altération par sa mise en forme, engendrent une distorsion obligée de l'information. Le direct aurait la capacité, en retransmettant le « fait brut », d'abolir « l'hiatus sémantique », c'est-à-dire cette distance entre la réalité et l'information. Nous pouvons constater, écrit Semprini, que cette attitude se fonde sur deux postulats : d'abord une posture selon laquelle les faits, et le monde naturel qui les contient, préexistent à leur mise en forme, puis, celui qui voit un sens inhérent au monde, n'y ayant pas été introduit par les hommes. Le direct, ajoutée-elle, permettrait ainsi aux faits de livrer leur propre vérité, ce qui revient, dans le cadre des postulats énoncés, à offrir la vérité seule²¹.

3.3 Maison de verre, objection à la transparence

Croire qu'il y a les faits en soi indépendamment des opinions, interprétations, motivations, c'est-à-dire de l'action; traiter l'image comme une évidence analogue à un fait; faire croire qu'on peut re-présenter le réel tel quel, sur le fait (ce qui est une contradiction dans les termes), que le direct, l'immédiat, c'est visiblement la vérité : tout cela relève de l'objectivisme²².

La transparence, en journalisme, renforcée par le direct, repose ainsi sur cette croyance que l'on peut accéder au réel directement, avec le moins de médiateurs possible. Or, pour François Niney, le terme d'objectivité devrait, dans ce cas, être remplacé par « objectivisme », qui serait plutôt le credo rationaliste des industries de l'actualité²³. Pourtant,

²⁰ *Ibid*, p.32.

²¹ *Ibid*, p.35.

²² *Ibid*, p.16.

²³ *Ibid*, p.16.

cette « croyance », qui en vient à associer objectivité et transparence, ne serait pas tant fausse, écrit Niney, que mal interprétée ou mal assumée. Car, ajoute-t-il, l'objectivisme est une instrumentalisation de l'image qui est loin de garantir l'objectivité de la représentation, réduisant en plus les images à être soit de simples indices, soit des instantanés idiots. Cette constatation, nous l'avons d'ailleurs fait au chapitre précédent, avec la critique de l'image photographique apportée par Curnier et Mondzain.

Selon Niney, l'objectivité voudrait en fait dire l'inverse de ce que le journalisme prétend faire. Niney avance qu'il y aurait un transfert de sens entre objectivité et subjectivité dans leur rapport à l'image, ou pourrions-nous dire une sorte de glissement de sens. Au regard de l'appareil médiatique, écrit-il, ces notions se sont complètement inversées. Le subjectif serait par exemple le regard « engagé » d'un cinéaste ou d'un documentariste qui confronte la situation vécue à ce qu'il avait prévu de filmer puis ce qu'il découvre et fait ressortir à l'issue du montage. La posture dite objective serait quant à elle une vision préfabriquée, standardisée, avec commentaires dégagés où le sujet, le thème, est en fait traité par diverses personnes de façon impersonnelle et dont le contenu particulier est réduit au format « prévu ». La pratique journalistique se situe exactement du côté « objectif ». Pourtant, demande-t-il, avoir une réflexion objective ne voudrait-il pas dire, dans son sens premier, d'en arriver à « penser et pénétrer son objet » de manière à se confronter à la mise en forme du sujet traité? L'objectivité se situerait plutôt dans le rapport à distance tel que l'élaborait la perspective et non pas dans l'abolition de toute distance. La transparence de la fenêtre nous aurait ainsi éloigné du regard, de cet acte politique qu'est *regarder*, de ce rapport entre le sujet et l'objet qu'elle abolit à force de vouloir voir à travers lui.

Nous aimerions ramener l'idée que nous développons depuis le début de ce travail, qui est que pour voir le réel, il faut lui donner une forme, un lieu, des mots, des images. Aussi, donner forme au réel signifie également prendre corps avec lui, l'habiter, y agir. Le verre – ou l'objectif d'une caméra –, dans cette illusion de dématérialisation des espaces, dans cette volonté de nous sortir de notre enfermement, viendrait, à l'inverse, nous couper du monde en ne nous liant à lui que par le regard. Pas d'odeur, pas de bruit, pas de vent, pas de pluie, l'expérience sensorielle du corps humain se trouve en fait réduite au seul organe de la vue.

De la même manière que la vue nous a permis de nous libérer du joug de l'Autre, de nous individualiser, de faire du monde un endroit à notre mesure, notre obsession pour elle semble nous renvoyer vers un isolement étrange qui nous amène encore une fois à avancer que la fenêtre contemporaine institue l'exact inverse de ses ambitions, car le verre semble cacher, derrière ses airs de transparence, de grands élans de solitude.

Selon Sennett, le verre devrait être le matériau de construction le plus « amical » par sa faculté d'adaptation aux divers besoins humains. Il fusionne les espaces, dématérialise les frontières pour nous sortir de la prison de notre subjectivité, nous permettant d'aller au-delà de nous-mêmes. Or, dans une maison de verre telle que la Farnsworth House, construite par Mies van der Rohe entre 1945 et 1951, c'est justement l'inverse qui se produit. Celle-ci, l'une des premières en son genre, a été construite aux États-Unis à la demande d'une des clientes du célèbre architecte. La maison aux murs de verre, qui a été faite pour loger Mme Farnsworth, ne semble toutefois offrir aucun abri, ni contre les regards ni contre la nature « menaçante » dans laquelle Sennett raconte qu'elle a été construite. Les panneaux de verre, qui constituent les murs, ne sont en rien capables, ajoute-t-il, de créer cet espace rassurant qu'offre habituellement la maison et dans laquelle on se réfugie, dans le confort des quatre murs. De plus, écrit Sennett, regardée de l'extérieur, toute l'intimité exposée semble déplacée, comme si l'on voyait des choses qui ne devraient pas être vues. Car cette intimité, nous l'avons observé, donne un lieu de retrait fondamental pour le sujet : or ce retrait n'a ici justement pas lieu.

Ce que constate Sennett, c'est que les possibilités du verre se confrontent ici au fait que l'utilisation des technologies modernes pour augmenter la visibilité, pour retrouver une unité entre les espaces, aboutit plutôt à une augmentation de l'isolement. Il se produit la même chose dans l'immeuble à bureaux que Mies construit à Berlin ou dans ses gratte-ciel à Chicago. Ces tours de verre accentuent d'un côté la visibilité, et de l'autre, l'isolation. « La séparation des sensations physiques [...] est de plus en plus paralysante : la vue est le plus souvent isolée du bruit, du toucher, comme on est isolé des autres êtres humains »²⁴. L'unité nous dit Sennett, aurait ainsi perdu sa signification morale et Mies, l'un des plus grands

²⁴ Sennett, *op. cit.*, p.102.

architectes modernes, celui à qui le XXe siècle doit de voir le monde à travers des panneaux de verre, le père de l'architecture moderne, sera accusé d'être aussi le père de la solitude visuelle.

3.3.1 La réalité en images

L'espace visuel du XXe siècle subira donc des transformations majeures et la perspective, basée sur un point de vue fixe, est éliminée du nouveau langage de la vision qui fait son apparition. Longtemps la référence en matière d'observation des choses et de leur conversion en images, elle a institué un nouvel ordre, une nouvelle grille d'analyse qui aura servi tant aux artistes, dans leur volonté de dépeindre fidèlement ce que leur renvoie la vision, qu'aux scientifiques dans leur quête pour la vérité. Mais la perspective a également trouvé ses limites. La réduction qu'elle opère en cherchant à reproduire la réalité selon certaines lois déterminées est devenue, pour les artistes du XXe siècle, un obstacle à franchir. Disons que de la même façon dont les artistes renaissants ont cherché à s'affranchir du regard de Dieu, les artistes contemporains ont surtout cherché à se défaire des limites du cadre, de l'ordre perspectif et de cette « illusion » de réalité instaurée par la peinture renaissante. L'abstraction, le dadaïsme, le cubisme et l'impressionnisme, qui appartiennent tous au courant moderniste, sont ainsi différentes méthodes que les peintres ont créées pour se défaire du dogme de la perspective. Ces transformations de l'esthétique picturale permettent d'ailleurs d'opérer un changement majeur, d'abord dans le travail de représentation dans divers domaines de la connaissance, mais aussi, de façon beaucoup plus significative, dans la conception même que nous nous faisons du sujet. Car à vouloir briser le cadre et à tenter de faire éclater le point de vue de la perspective, c'est aussi le sujet et tout son rapport au monde qui s'en voit affecté. L'architecture transformera ainsi radicalement les espaces physiques et l'imaginaire qui leur est rattaché. Mais il ne faut pas négliger les nouvelles technologies de l'image, dont la photographie et le cinéma sont les premières manifestations, qui seront un agent essentiel dans l'apparition d'un langage post-perspectif.

Avec la puissance analogique de l'épreuve photographique puis du film, pour la première fois l'image n'apparaît plus comme une transcription symbolique, figurative ou géométrique de la réalité, mais comme un prélèvement, une preuve de l'existant « tel quel », comme sa trace même, son empreinte objective²⁵.

La modernité artistique se voit donc profondément marquée par l'arrivée de ces nouveaux écrans qui viennent ajouter à la transfiguration des espaces. Car si les murs sont faits de verre, les fenêtres elles, tendent à être remplacées par des écrans à la fois opaques et virtuels. Écrans de télévision, de cinéma ou d'ordinateur, Friedberg souligne en ce sens que polis, agora et forum ont été en grande partie remplacés par l'écran. « In some way, you can read the importance given today to glass and transparency as a metaphor of the disappearance of matter. It anticipated the media buildings in some Asian cities with facades entirely made of screens »²⁶. Cette réflexion de Virilio, citée par Friedberg, montre que l'importance que nous accordons à la transparence soutient un mode de pensée dont nous avons déjà eu écho dans notre chapitre sur l'objectivité journalistique. Mais, selon nous, cela va encore plus loin, car ce que Virilio suggère ici c'est que le concept de transparence traduit non seulement la volonté de tout voir, mais laisse pressentir la *disparition* de la matière, de toute matière. La transparence dématérialise les espaces et les frontières, en soutenant l'idée que ceux-ci peuvent être nuisibles à la société, supposant que ce que l'on cache est nécessairement suspect, ou encore que cela n'existe tout simplement pas. Or, à vouloir voir à travers tout, à rechercher la transparence comme mode de connaissance des choses, la possibilité même de penser un sujet selon les paradigmes que nous avons établis, soit ceux de l'intime, du point de vue, du pouvoir du regardeur caché, devient problématique. Et dans de telles circonstances, qu'advient-il de la société, de la démocratie et du journalisme? Il est évidemment difficile de répondre à ces questions, mais il nous semble toutefois nécessaire de les poser.

²⁵ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Éditions de Boeck, Bruxelles, 2002, p.23.

²⁶ Friedberg, *op. cit.*, p.183.

Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire; si la réalité était en cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le « style », la « littérature » qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors d'œuvre artificiel. Mais était-ce bien cela la réalité? [...] Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre les sensations et les souvenirs qui nous entourent simultanément, rapport que supprime une simple image cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui²⁷.

Marcel Proust nous livre ici, dans *Le Temps retrouvé*, l'idée de la texture complexe et délicate que représente et que présente le réel dans les formes qu'on lui fait prendre. Comme avec le paysage, comme avec la perspective, comme avec le cubisme et l'art moderne, les moyens de mise en forme du réel sont d'abord et avant tout illusion. Le cinéma, disait Orson Welles, c'est le *constat* d'une illusion. Le cinéma, d'où naîtra la vidéo, est peut-être, par sa prise de vue en mouvement capable de restituer une impression de « temps réel », l'illusion la plus vraie que nous ayons connue. Et le cinéma est aussi, comme la peinture, à la fois l'art du visible et de l'invisible, de l'espace non recouvert et de l'espace saturé. Le cinéma institue un espace autant réaliste que fictif, mais au lieu de le nier, il l'exploite et restitue ainsi la possibilité que les images soient encore une fois porteuses de sens et de voir-ensemble.

Que le réel puisse être en deçà ou au-delà de l'immédiatement visible (non pas dans le plan mais entre les plans), que l'opposition réel/fiction ne recouvre pas l'opposition vérité/mensonge, que réalité ne soit pas forcément vérité, que fiction puisse vouloir dire vrai, voilà ce que le cinéma nous met pratiquement sous les yeux.²⁸

Et constater l'illusion du cinéma, écrit Niney, n'est-ce pas entendre que sans cette illusion, la réalité ne nous apparaîtrait pas? Prendre conscience de l'illusion, comme le suggère Wajcman, Cauquelin, Desanti, Benjamin et plusieurs autres penseurs, n'est-ce pas justement une façon d'accepter que sans elle il ne reste peut-être pas grand-chose à voir? Donner une forme au réel, accepter que l'on y participe, qu'il advienne à travers nous, ce serait plutôt là, il nous semble, que réside le vrai pouvoir du visible. Car la puissance politique du regard

²⁷ Marcel Proust, cité dans François Niney, *op. cit.*, p.11.

²⁸ Niney, *op. cit.*, p.18.

exige et implique que nous soyons alertes, vivants, actifs, discursifs. Ainsi la transparence, nous le croyons, est illusion. Elle est l'illusion qu'on peut se défaire des illusions, souvent synonyme de mensonge. Mais l'illusion n'est pas nécessairement fourberie, songe, ou manipulation. L'illusion est réelle et nécessaire, elle est la possibilité que le sujet puisse s'ériger, qu'il puisse *être* et surtout qu'il puisse dire, voir et raconter le monde. D'ailleurs, et comme le constate Anne Cauquelin, lorsque l'illusion est parfaite, il est difficile d'en voir les mécanismes et de pouvoir – ou même de vouloir – faire tomber le voile.

3.4 L'illusion vitale

Le regard, la lumière, la transparence ne sont pas des menaces de révéler des secrets du sujet, ils menacent son existence même, de le faire disparaître [...] Le sujet est d'ombre²⁹.

La fenêtre d'Alberti s'est donc énormément transformée depuis la Renaissance. L'histoire qui s'y dessine maintenant ne repose plus sur ce travail d'unification d'un récit qu'il faut faire tenir dans un tableau. La fenêtre s'est ouverte beaucoup plus que le quadrilatère qui lui avait d'abord été assigné, celui-là qui fut tracé par Alberti. Son élargissement s'est fait de telle manière qu'aujourd'hui le cadre a éclaté et sa perspective, jadis basée sur la fixité du regard, se trouve déracinée. L'unité, le faire Un, que le journalisme a contribué à construire, et auquel les architectes modernes aspiraient, s'est fragmenté en une infinité de points qui ne pouvaient que renvoyer l'homme à cette réalité que sa condition lui assigne, c'est-à-dire de ne voir que de là où il se trouve. Cet idéal recherché dans la peinture renaissante apparaît aujourd'hui comme un élan de totalitarisme qui traduirait une volonté d'homogénéiser ou de brimer les individualités. Or, pour « voir ensemble », il faut un espace nécessaire de représentation, un lieu où peut se penser le devenir du monde et d'où peut se faire l'histoire. Avec la transparence, il n'y a pas de lieu, pas d'espace « hors du monde », pas de distance. Tout cela est aboli dans l'immédiateté, comme si la transparence permettait au contraire une révélation totale des êtres face à eux-mêmes et aux autres. Et les milliers de caméras braquées

²⁹ Wajcman, *op. cit.*, p.440-441.

sur le monde ne permettent qu'un regard parcellaire et fragmenté du monde, car l'invisible lui, est toujours manquant.

Entre le peintre et le cameraman nous retrouvons le même rapport qu'entre le mage et le chirurgien. Le peintre observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même; le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné. Les images qu'ils obtiennent l'un et l'autre diffèrent à un point extraordinaire. Celle du peintre est globale, celle du cameraman se morcelle en un grand nombre de parties, qui se recomposent selon une loi nouvelle³⁰.

Walter Benjamin, dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, illustre pertinemment de quelle manière le cours de l'image a changé. Sous la multitude des regards s'est installée une sorte de morcellement du monde, une fragmentation à l'infini des points de vue. L'histoire que l'on *peint* n'est plus pareille à celle que l'on *montre*. Le cadre se fracture lui aussi, tant dans son contenu que dans sa forme. Le bulletin de nouvelles télévisées nous parlera dans le même élan d'inondations, d'attentats, de rencontres diplomatiques, de meurtres passionnels et des soubresauts de la bourse. Une logique que Peter Sloterdijk qualifie d'additive dans sa capacité à mettre en ordre tout et n'importe quoi. Avec le « et », ajoute-t-il, on peut littéralement faire de tout un voisin³¹.

En plus du contenu, la forme même du cadre éclate elle aussi. L'écran de télévision nous montre le présentateur de nouvelles avec une petite boîte à images à la droite de sa tête, illustrant le sujet dont il est question. Et depuis la naissance de CNN, les chaînes de télévision continue comme RDI ou LCN laissent défiler au bas de l'écran, l'heure, la température, les cotes de la bourse et des nouvelles du fil de presse en « temps réel », sans arrêt, indépendamment de ce que dira le lecteur ou du topo présenté. Parfois, l'écran se partage en deux ou en trois pour faire participer un intervenant, filmé dans un autre studio. Le *split screen*, dont le cinéma a fait amplement l'expérience, est devenu une méthode largement utilisée par le médium journalistique. Cette fragmentation de l'écran nous place devant une perspective transformée qui est beaucoup plus près, comme le disait Friedberg, du cubisme que de la perspective renaissante. Et si nous poursuivons dans le sens de notre analyse, ces

³⁰ Walter Benjamin, *Œuvres III*, Éditions Gallimard, Paris, 2000, p.300.

³¹ Peter Sloterdijk, « École de l'arbitraire. Cynisme de l'information. La presse », in *Critique de la raison cynique*, Christian Bourgeois, Paris, 1987, p. 389.

modifications ne peuvent avoir qu'un effet majeur sur la constitution même du sujet contemporain et de son rapport au monde. Friedberg nous place d'ailleurs devant ce constat : « For the rest of us – left facing the window, the frame, the screen – we might wonder : Is there a new logic to vision as our windows, frames screens are ever more fractured and virtually multiplied? »³²

3.4.1 Voir comme un peintre

En nous inspirant de Maurice Merleau-Ponty, nous pourrions faire un lien entre la posture scientifique dont il fait état et celle adoptée par le journalisme télévisuel. Comme dans l'exemple de Benjamin, Merleau-Ponty souligne le fait que la science manipule les choses mais renonce à les habiter, ne se confrontant que de loin avec le monde actuel. La science classique, écrit-il, aurait gardé le sentiment de l'opacité du monde qu'elle s'efforce de percer avec l'ensemble des techniques de captation qu'elle invente. Il devient en ce sens intéressant de voir comment la fenêtre a en fait probablement contribué à cette vision cadrée, morcelée, objective. Entendons ici par vision objective la réification de l'objet regardé. L'erreur résiderait peut-être dans ce que Merleau-Ponty qualifie de croyance étourdie dans le fait que l'image, le dessin ou la peinture seraient un décalque, une copie, une seconde chose de l'être en soi. Or, la transparence ne mène pas nécessairement à une meilleure compréhension du monde, elle induit même souvent en erreur. Et en tentant d'éliminer les médiations, on élimine aussi la distance qui permet de voir, cette distance dont parlait justement Cézanne. Le direct, par exemple, serait quelque chose comme une erreur de jugement, une sorte de fausse technique qui prétend être quelque chose qu'elle n'est pas. Car de trop près on y voit plus grand-chose. Le direct, plutôt que d'accéder « directement » au réel, mènerait plutôt vers une perte totale d'objectivité, considérant que celle-ci a tout de même besoin de distance pour se fonder. La distance apparaît ainsi non pas tant comme un concept de peintre ou de philosophe, mais comme une donnée fondatrice, possibilité même que quelque chose soit vu. Rappelons d'ailleurs l'explication fournie par Legendre sur le montage langagier qui opère une distance fondamentale, instituée à l'intérieur même du sujet, afin qu'il soit simplement

³² Friedberg, *op. cit.*, p.242.

capable de se nommer. Distance plutôt que direct, il y aurait là erreur sur la profondeur, sur la perspective.

Les peintres, constate Merleau-Ponty, sont déjà familiers avec l'idée qu'il n'y a pas de « lignes visibles en soi », ou, disons le autrement, que l'enveloppe des choses ne nous donne pas un accès direct à la réalité. C'est ainsi que Picasso, qui montre son crayon à Desanti, lui fait comprendre que peindre, ce n'est pas transposer le crayon sur une toile, mais bien d'arriver à saisir quelque chose comme « sa teneur invisible de réalité ». Les peintres savaient d'expérience, écrit Merleau-Ponty, qu'aucune technique de la perspective n'est une solution exacte, « il n'y a pas de projection du monde existant qui le respecte à tous égards et mérite de devenir la loi fondamentale de la peinture »³³. Les modernes auront ainsi choisi de multiplier les systèmes d'équivalence et de rompre leur adhérence à l'enveloppe des choses. *Voir* l'objet n'est pas une corrélation de *comprendre* l'objet ni même d'en saisir le sens ou l'essence. La vision moderniste en peinture reprendra ainsi un pouvoir fondamental, affirme Merleau-Ponty, qui est de manifester et de montrer plus qu'elle-même.

L'espace n'est pas celui dont parle la *Dioptrique*, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi³⁴.

Cette posture phénoménologique se loge à l'opposé du rapport au monde journalistique. Le peintre renaissant se situerait plutôt sur cette frontière, sur cette ligne mince qui lui permet d'articuler ensemble vision du monde et être au monde et ce, dans l'extension même de sa main qui peint sur la toile, car à donner forme au réel, il prend forme avec lui. Profitons d'ailleurs de cette réflexion pour revenir sur les traces de ce qui est au fondement et à l'origine même de notre analyse sur la fenêtre du journalisme, c'est-à-dire la peinture.

Il y a quelque chose de fascinant dans l'évolution entre la peinture renaissante et les artistes modernes. Quelque chose qui nous suggère qu'il est possible de voir la vérité sans avoir

³³ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris, 1964, p.50.

³⁴ *Ibid*, p.59.

recours à la similitude, au pareil, au même. Dans *L'objet du siècle*, Wajcman nous entraîne sur les sentiers de l'art du début du XXe siècle, là où commence cette peinture que l'on nomme abstraite. L'un des exemples dont il traite est celui du *Carré noir sur fond blanc*, de Kazimir Malevitch. Le titre, ici, décrit objectivement ce qui est peint, c'est-à-dire un carré noir sur un fond blanc. Rien de trop parfait, rien d'absolument linéaire, le noir débordant parfois sur le blanc et vice versa. Une toile qui ne figure rien, ou plutôt qui figure l'absence, seul objet réel de la peinture, écrit Wajcman. Mais cette toile cache, derrière ses allures de simplicité, beaucoup de profondeur et de détours. Disons-le d'emblée, selon Wajcman, *Carré noir sur fond blanc* serait le noyau, le cœur, l'essence même de la peinture. Car ce tableau ne dit en fait que la vérité, c'est-à-dire que tout tableau cache quelque chose, que la surface fait écran à ce qu'il y a derrière, que ce que l'on voit est voilé.

Je crois que le Carré noir de Malevitch, avec son rideau tombé, est la réponse, que je qualifie de « matérialisme scopique », à toutes ces questions de l'apparence et de l'illusion. Il s'évertue à saisir ces questions à leur racine élémentaire, matérielle [...] de ce geste premier et élémentaire qui consiste à mettre un peu de peinture sur une surface³⁵.

La peinture est une illusion, et l'accepter ne veut pas dire qu'on l'achève ou qu'on la mette à mort, au contraire. L'art moderne se définit d'ailleurs par le fait d'utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette même discipline. Montrer la vérité de l'illusion, voilà l'objectif que Malevitch s'est donné. « Montrer la racine visuelle de toute illusion, que toute illusion est par le regard »³⁶. Et c'est une illusion indépassable, affirme Wajcman, irréductible même, dont on ne peut s'affranchir.

Le parti « matérialiste scopique primitif » que je prends pousse, pour aborder le visible, d'abord à spéculer sur les puissances de l'opaque. Ce qui suffit pour renvoyer d'emblée toute revendication de transparence absolue à la dimension d'idéal trompeur, ou mensonger, ou pire, propre en tout cas à pousser à nous demander, en général, ce que toute exigence de transparence peut bien elle-même dissimuler³⁷.

³⁵ Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Éditions Verdier, Paris, 1998, p.110.

³⁶ *Ibid*, p115.

³⁷ *Ibid*, p.110.

Voilà une mise en garde bien surprenante, alors même que l'idéal de transparence cherche à ne rien cacher. Ce qui est caché, cette part d'invisible, a d'ailleurs, dans l'imaginaire contemporain, quelque chose de malsain et d'hostile. Car le credo d'aujourd'hui est celui de voir le plus possible, de voir tout, partout. C'est désormais la transparence que valorisent les sociétés occidentales où ce qui n'est pas montré est nécessairement suspect. L'histoire du verre, de son évolution et de son utilisation en architecture auront été en ce sens très symboliques.

Le carré noir dans le tableau de Malevitch s'érige ainsi comme une mise en présence de l'absence, cet objet dont elle n'est en fait toujours que la « copie ». Dans cette révélation ontologique, l'absence serait ainsi le seul « objet » réel de la peinture et la peinture serait condamnée à figurer cette absence. La peinture se voit ainsi libérée d'être objet, mais vouée à l'absence d'objet. C'est de cette manière, souligne Wajcman, que Malevitch pose les questions fondamentales de ce que signifie « peindre », ou, disons le aussi, de ce que « représenter » veut dire. La question complexe de la surface peinte – plate et opaque – serait soulevée par le tableau de Malevitch qui, plutôt que de dénoncer l'illusionnisme de la peinture, viendrait plutôt en montrer la racine. Et cette racine révèle une chose, c'est que la seule chose que peut faire la peinture, c'est de montrer l'illusion. Car la peinture, durant son histoire, s'est affairée à développer des techniques inverses qui avaient pour but de renforcer l'illusion, de la rendre toujours plus vraisemblable. Avec la naissance de l'image photographique, la peinture n'a plus d'autres choix que d'assumer ce qu'elle est, c'est-à-dire un écran, une mise à plat de couleurs, un objet de l'absence.

Le journalisme est, dans une certaine mesure, aux prises avec le même genre de questionnement. Sa fonction première étant de représenter la société, de la mettre en scène, de lui donner un lieu et une forme visible, ceci implique que le journalisme participe activement à ce « voir ensemble » qui donne lieu à l'Histoire des hommes. Mais montrer implique également ici qu'il y ait une absence, un manque que le journalisme ne peut combler que par une surcharge, un surplus, que ce soit d'informations ou de techniques – écriture, mise en forme, esthétique prévue, direct –. Jamais le journalisme ne parvient à donner une représentation pure de son objet, et c'est dans cette dynamique qu'il finit par participer,

comme la fenêtre, à domestiquer le réel, à lui donner forme. Or, avec cette volonté d'objectivité, le journalisme nie en quelque sorte sa condition et sa fonction. La transparence comme posture épistémologique devient, dans cette optique, nécessairement problématique. Car en suivant cette logique, on ne peut que constater que le monde est ainsi, tel qu'il est, et qu'on n'y peut rien. Aucun discours, aucune forme d'art, aucun mot ne peut et ne devrait venir altérer le cours naturel des choses, risquant de nous faire passer à côté du réel, du vrai. Avec comme idéal celui de la transparence, le spectateur n'a plus aucun sens, et le sujet non plus. N'ayant plus de place pour se cacher, voyant tout et étant vu de partout, il ne peut être que témoin passif, soumis au visible qui fait de lui son spectacle. Pourtant, la fenêtre du journalisme cache, elle aussi, et cadre, et délimite, et organise.

Puisque disposer les objets dans l'espace en fonction d'un œil unique et fixe, c'est envisager que toute figure vient inévitablement faire écran à autre chose; en quoi l'entreprise de faire voir le monde contient forcément en elle celle de cacher un part du monde³⁸.

Wajcman suggère que l'art moderne serait l'instrument optique par excellence, celui qui nous fait voir, qui matérialise, qui vise le réel par sa tentative de représenter quelque chose comme la chose même, « au-delà des mots et par-delà les images ». Cet art force le regard et souligne que voir « n'est ni de tout repos et ne fait pas forcément plaisir »³⁹. L'art moderne est celui qui nous pointe du doigt, qui nous engage, qui nous politise. « Un enjeu de l'art pourrait être de viser à des images qui, par quelque moyen, iraient à rebours de l'effet hypnotique et nourricier des images »⁴⁰; l'art contre les images, comme entreprise de faire voir « à ceux qui ont des yeux pour ne pas ».

Si les images sont aujourd'hui partout, si le journalisme est toujours présent, « là où ça se passe », « au cœur de l'actualité », cela ne veut en rien dire que nous soyons capables de mieux voir ou même que nous comprenions mieux le monde que nous habitons. Nous voyions tout, tout le temps et partout, et pourtant *voir* n'a rien à voir avec *regarder*, qui implique toute une dimension d'action, d'engagement et d'effort. Pour Wajcman, la

³⁸ *Ibid*, p.110.

³⁹ *Ibid*, p.216.

⁴⁰ *Ibid*, p.218.

télévision engendre un désengagement du sujet regardant, un détachement face à trop de visibilités qui ne disent rien de plus qu'elles-mêmes, de simples tautologies. Et il semble se produire quelque chose comme un vide, une évacuation du sens, non seulement dans l'image, mais aussi pour le sujet. Trop voir, c'est comme pas assez.

Parce que, si l'idée de la fenêtre avait jadis un sens, c'était pour faire en sorte de peindre sur la toile et donner ainsi à voir l'illusion du monde, l'illusion d'une transparence, l'illusion même d'une fenêtre. Le fondement de l'idée de la fenêtre du tableau, c'est bien que le tableau est un mur, un écran de peinture. C'est-à-dire que la notion de tableau-fenêtre a pour corrélat le déni de l'opacité de l'écran que constitue tout tableau de peinture⁴¹.

En ce sens, le journalisme contemporain est, selon nous, également tributaire de la peinture renaissante. Le journalisme d'aujourd'hui, bien qu'il s'en détache, serait lui aussi un enfant du tableau-fenêtre. L'illusion perspective instaurée à la Renaissance aura permis à la peinture de nier sa condition bidimensionnelle, ou de repousser le constat à plus tard. Le journalisme, grâce à des prouesses techniques, nie également sa position active et participante dans le réel qu'il présente. Se peut-il que la fenêtre d'art ait en fait institué ce regard objectif, cette posture dite « scientifique », détachée et désincarnée, qu'a adoptée le journalisme? C'est dans la fenêtre que s'est structuré le regard moderne, cadré, découpé, ordonné. La fenêtre a institué le sujet en spectateur, en voyeur, pour qui le visible est objet de jouissance. Cette jouissance s'est fait pouvoir, puis le regard s'est accru, spécialisé, technicisé, amélioré. Au service de la science, il est parvenu à faire des découvertes phénoménales, à permettre de grands pas dans l'histoire des hommes. Mais le regard s'est aussi isolé et en quelque sorte détaché du sujet, comme s'il était resté pris à la fenêtre, coincé là, oubliant la dimension de ses autres sens, le sens de son corps dans l'espace. Le sujet contemporain ressemble davantage à un œil, un œil qui voit tout mais qui n'a pas de corps, pas de profondeur; c'est l'œil de Big Brother qui vient restituer le vieux fantasme des hommes qui voudraient être des dieux et s'extraire de cette « humiliante » condition humaine.

⁴¹ *Ibid*, p.132.

Mao Ze dong vitupérait ceux qui regardaient le monde de leur fenêtre – du haut de leur cheval, disait-il plutôt. Comme si le sujet pouvait se soustraire au monde et, belle âme, le regarder de loin, sans y prendre part, sans se salir les mains ni se tenir pour responsable en rien de ses désordres. Le problème, c'est que si « on est responsable de ce qu'on voit », c'est qu'on est impliqué dans ce qu'on voit⁴².

Wajcman nous le rappelle, la fenêtre, c'est aussi un tableau docile qui met le monde en face, et la perspective, c'est le monde soumis au regard humain. Or, cette soumission s'est aussi révélée être un fantasme, et le sujet, l'individu l'apprendra à ses dépens; le monde le regarde à son tour. La psychanalyse viendra d'ailleurs faire tomber l'illusion de transparence, celle qui nous pousse à croire que l'on voit sans être vu. Lacan, nous dit Wajcman, lèvera le voile pour montrer le « vrai », c'est-à-dire qu'en vérité, *rien* ne regarde le spectateur, sinon lui-même; « son propre regard au champ de l'Autre ». Mais cette vérité, celle qui démasquerait que le regard de l'Autre n'est en fait que celui de notre propre fantasme, serait un risque pour la santé du sujet. Or, pour rester sain, écrit Wajcman, vaut mieux être dupe. Choisir l'illusion, sachant qu'elle est telle, c'est-à-dire ne pas perdre de vue que c'est une illusion, « mais une illusion vitale ».

La transparence, celle qui voudrait nous faire croire que l'on peut *voir* la réalité, serait en ce sens un danger. La transparence, ce n'est pas une posture « vivable » avance Wajcman. « Totaletement transparent, traversé de part en part, ce sujet n'avait pas de lieu, il n'avait pas lieu »⁴³. L'enfer, pour Wajcman, est pavé de verre. Nous l'avons vu, il faut au sujet un lieu hors de l'Autre pour être. Ce lieu, disons qu'il s'institue à la Renaissance alors qu'on suppose que le privé ne se limite pas uniquement à la chambre à coucher, mais qu'il existe en nous même, caché, à l'ombre et en secret. « Le caché est une condition du sujet. Pas de sujets dans un monde de verre, de transparence absolue. Il faut de l'ombre pour que le sujet puisse y enclore ce qui est *sa* vie. Il faut l'intime, territoire du sujet »⁴⁴. Ce lieu, cette part d'ombre et d'intime s'institue justement à la fenêtre. L'hypothèse de la fenêtre de Wajcman repose sur l'idée qu'en décrivant la fenêtre, le tableau comme fenêtre, Alberti s'emploie à peindre le portrait du sujet. Ce qui concerne la fenêtre, ajoute-t-il, doit être prêté au sujet. C'est dans ces

⁴² Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Verdier, Paris, 2004, p.422.

⁴³ *Ibid*, p.438.

⁴⁴ *Ibid*, p.466.

termes qu'il en vient à affirmer que la subjectivité serait structurée comme un tableau. Cette subjectivité implique qu'il y ait une part d'intime, de caché et une puissance du visible, la puissance du verre. Or les fenêtres sont aujourd'hui des murs, des toits, des planchers, et les fenêtres sont virtuelles, des écrans de télévision, des écrans d'ordinateur. Que peut donc être la subjectivité lorsqu'elle est faite de verre, lorsqu'elle n'a d'opacité pour rien ni personne?

À vouloir transpercer le réel, on ne peut que le vider de son sens, de son essence. Vouloir tout voir, à travers les choses, à travers le sujet même, qu'est-il alors possible d'y voir? Disons qu'il ne reste plus que la matière. Et la matière, c'est l'affaire des croque-morts et des embaumeurs, c'est l'affaire des morts. Wajcman nous livre en conclusion de son travail un exemple tout à fait troublant. Il raconte l'histoire de sa rencontre avec une femme qui vivait dans cette peur de l'autre constante, car elle se sentait constamment regardée. La paranoïa la faisait se sentir traquée, observée, espionnée, tout le temps, partout. Ce sentiment de n'avoir aucun refuge, de ne jamais pouvoir se dérober au regard des autres, Wajcman l'a constaté, c'est la folie. Cette femme ne pouvait pas être, elle n'en avait pas le lieu, pas d'espace intérieur, pas de secret, elle était entièrement révélée aux autres, mais pour elle, il ne restait plus rien.

Le droit de regard suppose que désormais tous peuvent regarder le sujet. C'est le sujet qui fait spectacle, tous les yeux du monde sont rivés sur lui, tout de lui vaut la peine d'être vu. Il semble pour l'instant fort bien s'en accommoder, s'y plaire même. Le sujet se donne en spectacle, dévoile son intimité sur toutes les caméras, n'a de pudeur devant personne. Dans un monde où tout est vu, le sujet pourtant doit trouver d'autres refuges. Son âme, par exemple, reste encore insondable, de la même manière que la vérité du monde pour l'objectif de la caméra. Non pas que la caméra ne puisse saisir l'essence des choses, mais elle le peut dans la même mesure que le peintre, que l'écrivain, que le scientifique. Regarder le monde est ainsi, selon nous, un art et non une technique. Le journalisme en ce sens possède tous les outils nécessaires pour poser les bonnes questions. Il suffirait qu'il prenne le temps de s'admettre à lui-même qu'il n'est rien de plus, rien de moins, que cette illusion vitale à laquelle la réalité des hommes doit faire appel pour sa survie.

CONCLUSION

Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables¹.

Walter Benjamin

Dans ce travail qui se termine, nous avons établi une relation entre deux objets apparemment différents qui nous ont toutefois prouvé avoir une essence commune, un lien généalogique, une filiation fondamentale. De la même manière qu'en découvrant un vieil objet en archéologie qui, on l'espère, nous transmettra les secrets d'une civilisation perdue, nous révélera les mystères de l'humanité et nous aidera à mieux comprendre d'où nous venons et, peut-être aussi, qui nous sommes. Nous avons nous aussi cherché, dans l'histoire de la fenêtre, la possibilité d'éclaircir certains problèmes que posaient pour nous le journalisme.

Nous avons donc assumé qu'en débordant du cadre d'analyse traditionnellement assigné au médium journalistique, comme par exemple l'analyse de contenu, de discours ou encore d'images, nous pourrions réfléchir à la pratique journalistique comme partie intégrante du sujet contemporain, participant ainsi à sa façon de voir le monde. Penser le journalisme à la lumière d'un objet tel que la fenêtre venait, à nos yeux, lui donner une dimension entièrement nouvelle. En ce sens, le travail de Wajcman nous a semblé être un outil pertinent, non seulement pour observer comment nos prédécesseurs ont développé leurs connaissances et quel rapport ils entretenaient avec le monde, mais également pour voir la façon dont cela nous a influencés et nous influence encore.

Nous osons croire qu'en nous servant de la fenêtre d'architecture pour réfléchir au journalisme contemporain, nous avons fait, comme avec l'art, un détour par l'invisible. La relation entre ces deux objets n'étant pas une évidence, ce n'est qu'en recouvrant l'espace entre eux, en forçant l'analogie à l'aide de cette analyse, que nous aurons pu voir ce qui les lie l'un à l'autre. Nous pourrions également ajouter qu'aborder le journalisme sous l'angle de la fenêtre nous a donné l'occasion de nous interroger sur certaines des caractéristiques qui définissent le sujet contemporain.

¹ Walter Benjamin, *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p.123.

Il est évident qu'au tournant de ce travail, bien des questions restent en suspens. Qu'advient-il du journalisme? Quelles nouvelles attitudes est-il possible d'envisager afin que le journalisme remplisse ses fonctions au sein d'une société démocratique? En observant le journalisme actuel, que peut-on penser de cette démocratie occidentale? Le dernier chapitre, qui pose le problème de la transparence, nous oblige à nous demander ce vers quoi le journalisme se dirige. Comme il s'agit d'une entreprise extrêmement lucrative, il devient difficile d'envisager que puisse s'opérer un changement radical dans sa manière de présenter l'information. Cette même façon de faire peut d'ailleurs être envisagée comme objet révélateur ou comme « symptôme » de ce qui caractérise les sociétés occidentales contemporaines.

En présentant la transparence comme preuve d'une grande rigueur journalistique, il faut se demander ce qu'implique, dans une société comme la nôtre, l'abolition de la distance. En cherchant à voir et à agir immédiatement, quelle emprise sur le monde est-il encore possible d'avoir? Tous ces espaces « nécessaires à la constitution du sujet moderne », le lieu de l'intime, le privé, la place publique, l'État et même le journalisme, ne perdent-ils pas, dans ces conditions, beaucoup de leur valeur et de leur sens? Si l'on ne valorise plus la distance, comment peut-on alors penser le politique et le sujet? La transparence en tant qu'idéal implique obligatoirement que les mots et le langage deviennent problématiques. Car les mots ne sont pas transparents et aucun mot ne dit « exactement » ce qu'il « devrait » dire. Avec l'abolition de la distance, il devient difficile de penser un espace d'écriture. Or, s'il n'y a plus d'écriture, il n'y a plus d'espace pour « penser le monde autrement ». N'est-ce pas cela que l'on appelle la fin de l'Histoire?

Il est extrêmement difficile pour nous d'esquisser des réponses à toutes ces questions, qui semblent prédire un avenir sombre pour l'humanité. C'est peut-être pour cela que nous avons cherché à intégrer la question de l'art dans notre analyse sur le journalisme. L'art est, pour nous, les yeux et le cœur d'une société, ses organes vitaux, son pouls. Le regard qu'il pose sur le monde se doit d'aller au fond des choses, au fond de l'avenir, comme l'écrit Merleau-Ponty. C'est pourquoi il nous semble que l'art, bien qu'il puisse lui aussi souffrir de

l'industrie du spectacle, de la dépolitisation de l'espace public, du désengagement du sujet face au monde qu'il habite et dont témoigne le journalisme, ne pourra jamais se défaire de son regard, de la distance qui lui permet d'aller chercher l'essence des choses, par-delà leur enveloppe. Il est en ce sens bien clair, nous dira Benjamin, que la nature qui parle à la caméra n'est pas la même que celle qui parle aux yeux².

À la suite au visionnement du film *La bête lumineuse*, de Pierre Perrault, il nous a semblé évident qu'il y a une différence fondamentale entre le fait de filmer le réel, tel que Perrault cherche à le faire, et montrer la réalité, ainsi que le journalisme nous la présente. Celle-ci résiderait, selon nous, dans le fait que le cinéma direct de Perrault pose un regard sur la réalité dans laquelle il se submerge complètement. Perrault, à l'aide de sa caméra, plonge dans l'univers de la chasse en se laissant porter, en se laissant guider par ce qu'il voit, par ce dont il témoigne. Les personnages de son film constituent cette réalité, autant que Perrault et son équipe de tournage. Bien plus qu'une question d'espace partagé par des corps dans un même espace, le témoignage de Perrault est surtout loin d'être un regard désincarné, où seul l'objectif serait capable de dévoiler le réel. Son regard habite et habille ce réel, il l'embrasse, le questionne par son approche, son montage, et par la construction qu'il opère à partir des images qu'il filme. Il prend le réel par petits fragments, lentement, faisant de toutes ces parties un tout, un monde en soi, capable de se tenir en lui-même et desquels émanent un sens, une vérité sur l'existence. La réalité n'est pas ici objet ou pure matière dont la saisie mécanique permettait de soutirer l'essence. Le réel de Perrault se situe plutôt dans ce recouvrement dont parle Desanti, dans cet invisible qui émane du visible et qui ouvre la possibilité à ce que le sens se construise et que la réflexion devienne possible. Ce qui est montré est toujours plus que lui-même et ce que montre l'image est bien souvent ce qui ne se voit pas. « C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture », écrivait Merleau-Ponty³.

L'affranchissement du regard de Dieu par la peinture renaissante s'est extrapolé dans la pratique journalistique tel un anthropocentrisme exacerbé qui faisait de l'homme son unique

² Walter Benjamin, *Œuvres III*, Gallimard, p.305.

³ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.16.

objet, son sujet de prédilection. Avec l'avènement de l'objectivité, la volonté d'indépendance des journalistes les a entraînés encore plus loin, les amenant à vouloir s'affranchir de leur propre regard, comme si celui-ci ne pouvait être que faux, dangereux. Pourtant, le journalisme vit de manque et de surcharge parce que, jamais capable de donner une image pure de l'objet d'information, sa volonté d'objectivité étant ainsi éternellement déçue, il ne peut que fusionner avec lui et lui donner sa couleur. Le journaliste est un peintre qui se nie. De cette manière, réalité et fiction se sont érigées en ennemis, devenant deux mondes opposés et incompatibles. Ne serait-il pas important de repenser cette division, cette ségrégation de l'un par l'autre? C'est peut-être là où réside l'espoir que le visible ne devienne pas l'objet de notre aliénation : dans l'invisible, dans le corps à corps, dans la sensualité que l'art injecte dans les choses, dans ce qu'il montre ce que nous ne voulons pas toujours voir, ou dans ce que nous ne pouvons pas toujours montrer.

Le monde grâce à l'art, nous le croyons, reprendra toujours son souffle, retrouvera ses sens et parviendra encore à se nommer, se dire et se penser. « Durerait-il des millions d'années encore, le monde, pour les peintres, s'il en reste, sera encore à peindre, il finira sans avoir été achevé »⁴. Ainsi, peindre le monde veut surtout dire le créer, constamment et perpétuellement; ce qui implique que le monde renaisse à travers chaque toile, chaque film ou chaque livre. Le journalisme aura toujours sa place et quelque chose à dire, des guerres à montrer, des catastrophes à annoncer. Le danger qui le guette est que ses mots n'aient plus aucune résonance, que ses images se vident entièrement de leur sens, que l'espace nécessaire à la constitution du sujet ne soit fait que de verre. C'est pourquoi il nous semble qu'il faut valoriser l'espace, le temps, le retard, l'invisible, la lenteur, les odeurs, les couleurs, car si l'œil est bien nourri, l'esprit peut continuer de veiller.

⁴ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p.90.

BIBLIOGRAPHIE

Alberti, Leon Battista. *De la Peinture De Pictura (1435)*, Macula, Dédale, Paris, 1992. 269p.

Rouillé, André. *La photographie*, Gallimard, Paris, 2005, 701p.

Benjamin, Walter. « Le conteur », Chap. in *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p.114-151.

_____. « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Chap. In *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p.269-316.

Breton Philippe et Serge Proulx. *L'explosion de la communication. La naissance d'une nouvelle idéologie*, Les Éditions du Boréal, Québec, 1994, 335p.

Cauquelin, Anne. *L'invention du paysage*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000, 181p.

Carey, Jame. « The Press, Public Opinion, and Public Discourse : On the Edge of the Postmodern », Chap. In *A critical Reader*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p.229-257.

Cunningham, Brent. « Re-Thinking Objectivity », *Colombia Journalism Review*, juillet-août 2003, p.24-32.

Curnier, Jean-Paul. « Voir l'invisible : Les dessous de la femme voilée », *L'image, le monde*, no 2, automne 2001, p.67-73.

Delehanty, Suzanne (Organizer). *The Window in the twentieth-century art*, Neuberger Museum, State University of New York at Purchase, 1986, 106p.

Desanti, Jean-Toussaint. « Voir ensemble autour de Jean-Toussaint Desanti », Chap. In *L'Exception*, Gallimard, Paris, 2003, p.19-34.

Freidberg, Anne. *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, 2006, 357p.

Gautrand, Jacques. « Super-vision. Imagerie, révélations, transparence » Chap. In *L'empire des écrans*, Le pré aux Clercs, Paris, 2002, p.161-179.

Lasch, Christopher. « L'art perdu de la controverse », Chap. In *La révolte des élites et la trahison de la démocratie*, Éditions Climats, 1996, p.167-180.

Legendre, Pierre. « Deuxième conférence. Qu'est-ce que l'animal parlant? Considérations sur le montage humain » Chap. In *Ce que l'Occident ne voit pas de l'Occident*, Mille et une nuits, Paris, 2004, p.67-125.

Lippmann, Walter. *Public Opinion*, Dover Publications, Mineola, 2004, 234p.

Lugon, Olivier, *Le style documentaire : D'Auguste Sander à Walker Evans*, Macula, Paris, 2001, 397p.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964, 93p.

Mindich, David T. Z. *Just the facts. How « objectivity » came to define american journalism*, New York University Press, 1998, 200p.

Mondzain, Marie-José. « La représentation comme bataille et comme liberté », Chap. In *Print the Legend. Cinéma et journalisme*, Cahiers du cinéma/Festival international du film de Locarno, 2004, p.37-43.

Muhlman, Géraldine. *Du journalisme en démocratie*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2004, 343p.

Niney, François. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Éditions de Boeck Université, Bruxelles, 2002, 347p.

Panofsky, Erwin. *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Les Éditions de Minuit, 1975, 255p.

Pichette, Jean. « Le journalisme dans un monde en crise ». In *À Bâbord!*, n0 19, hiver 2007, p.17-19.

_____. « Monsieur K au pays des journalistes. Le crépuscule de la justice sociale ». In *Comunicação & Infomação*, vol.8 no. 2, Goiânia, 2005, p.195-202.

Simmel, Georg. « Le cadre. Un essai esthétique », Chap. In *Le cadre et autres essais*, Éditions Gallimard, Paris, 2003, p.29-40.

Semprini, Andrea. « L'information en direct », Chap. In *CNN et la mondialisation de l'imaginaire*, CNRS Éditions, Paris, 2000, p.25-53.

Sennett, Richard. *La conscience de l'œil. Urbanisme et société*, Les Éditions de la passion, Paris, 1990, 215p.

Sloterdjik, Peter. « École de l'arbitraire. Cynisme de l'information. La presse ». Chap. in *Critique de la raison cynique*, Christian Bourgeois, Paris, 1987, p.383-392.

Wajcman, Gérard. *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Verdier, Lagrasse, 2004, 470p.

_____. *L'objet du siècle*, Verdier, Lagrasse, 1998, 254p.

Whitney, David et Jeffrey Kipnis. *Philip Johnson. La maison de verre*, Gallimard/Electa, Paris, 1997, 136p.