

## Introduction : Chambre noire et perspectives radieuses

*Et si, dans toute l'idéologie, les hommes et leurs rapports nous apparaissent placés la tête en bas comme dans une camera obscura, ce phénomène découle de leur processus de vie historique, absolument comme le renversement des objets sur la rétine découle de son processus de vie directement physique.*

Karl Marx et Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*<sup>1</sup>

*Il y a un œil dans la boîte, c'est sûr. Et cet œil me regarde. Je dis que la télévision est une boîte, mais la caméra, déjà, en est une, elle a même commencé par là, cette chambre noire des opticiens de la Renaissance, ce cube d'obscurité percé d'un orifice ponctuel par où diffuse un peu du rayonnement solaire, ces quatre parois qui ne coupent l'intérieur de l'extérieur que pour ramener le dehors au-dedans, cette séparation du monde qui est aussi le lieu de sa projection, une boîte qui est à la fois une scène – le monde en réduction s'y représente – et un œil – le trou noir d'une pupille inamovible face à la rétine d'un écran invisible.*

Jean-Louis Comolli, *Voir et Pouvoir*<sup>2</sup>

L'idéologie, on le sait depuis Marx, est d'abord une question de perspective, c'est-à-dire de construction d'une représentation à partir du point de vue d'un sujet qui, loin d'être le spectateur passif de ce qui se déploie devant lui, est acteur de son élaboration.

En un sens, la question n'est pas neuve : dans l'Italie du *quattrocento*, des peintres à la pointe des transformations esthétiques et politiques du temps vont inventer un genre singulier et mystérieux,

*L'idéologie ou la pensée embarquée*

celui de la *veduta*, vue panoramique sur une *città ideale* qui n'existe alors que dans leur imagination et dans celle des princes modernes qui sont leurs mécènes. Bien plus qu'une application de règles formelles nouvelles, ces vues offrent une représentation de la construction perspective en tant que telle, dans la mesure même où elle n'est pas un simple exercice géométrique voué à disparaître derrière son résultat: Hubert Damisch a montré que le peintre s'y ingénie à décaler subtilement le point de vue et le point de fuite<sup>3</sup>, dont la correspondance exacte est pourtant à la base des théories d'Alberti. Mais c'est précisément un processus de construction que rend manifeste ce décalage. Ces images, qui semblent ainsi se réfléchir elles-mêmes, inaugurent et revendiquent la distorsion qui relie un discours, en apparence platement descriptif, au régime représentatif et conceptuel, mais aussi fictionnel et politique, qui préside à son élaboration. En effet, à y regarder de plus près, ces vastes places urbaines entourées de *palazzi* hiératiques, dallées de marbres polychromes dont les lignes se rassemblent non pas au centre exact du tableau mais un peu à côté, sont peintes dans d'étranges formats oblongs – fenêtres sur un monde réel si l'on se laisse prendre au piège qu'elles construisent et dénoncent tout à la fois, mais décors tout autant, d'un théâtre à l'antique que le regard balaie comme un panorama offert à l'action future et à une vie sociale subitement suspendue. Tout se

*Chambre noire et perspectives radieuses*

passé donc comme si le dispositif perspectif qui s'y avoue subtilement truqué visait à reconduire le spectateur à l'énigme de leur objet réel: Pierre Francastel souligne que les villes italiennes qu'elles figurent n'existaient pas encore<sup>4</sup>. Là où nous croyons reconnaître Florence, nous ne voyons en réalité que son rêve.

Mais certains rêves sont efficaces: ce sont bien ces œuvres elles-mêmes qui suggéreront à leurs puissants commanditaires les travaux d'urbanisme à entreprendre pour mettre la ville à l'image des visions peintes d'artistes révolutionnaires, dont l'audace théorique et esthétique était accordée aux exigences du pouvoir social et politique émergent. De part et d'autre, l'abandon des prestiges du sacré s'associe à la volonté de façonner l'espace réel et visuel, *cosa mentale* dira Léonard, celui de la richesse privée et de l'autorité politique moderne, mais aussi celui de l'art et de la science nouvelle s'unissant au cours de ce premier âge, mercantile, du capitalisme. Et rien ne le montre mieux que cette série de tableaux dont l'attribution fait toujours problème et qu'on rattache faute de mieux à l'école dite de Piero della Francesca: les villes des *vedute* sont désertes ou presque, suggestions de lieux à habiter et à investir mais peut-être aussi conjuration, à demi consciente, de l'affrontement du peuple et des grands, dont Machiavel théoriserait quelques années plus tard l'indomptable dialectique sociale et politique. Ces images, que l'on peut

*L'idéologie ou la pensée embarquée*

donc supposer hantées par la lutte toute récente des *ciompi* florentins et des guildes s'opposant à un élan démocratique vite réprimé, anticipent jusqu'à l'espace urbain haussmannien et à sa fonction coercitive<sup>5</sup>.

À des kilomètres et des siècles de distance, dans le *Manifeste du parti communiste*, Marx et Engels écriront en 1848 que la bourgeoisie est cette classe qui, au cours de son ascension, « se façonne un monde à sa propre image<sup>6</sup> ». Au point que, comme y reviendra encore Gramsci un siècle plus tard, « jusqu'à l'architecture, jusqu'à la disposition des rues et aux noms de celles-ci » appartiennent à la « structure idéologique<sup>7</sup> », structure structurante qui façonne le réel autant qu'elle le reproduit, donnant forme aux contradictions qui le traversent et aux luttes qu'elle tente de contenir. Henri Lefebvre abordera à son tour l'urbanisme comme « idéologie et institution<sup>8</sup> ». Il vaut la peine d'y insister : communément, l'idéologie, pour autant qu'elle est référée à Marx et au marxisme, est définie comme représentation fautive, illusoire, anti-scientifique du réel, et c'est précisément cette double distinction, entre idéologie et réalité d'une part, entre idéologie et savoir d'autre part, qui rendrait la notion obsolète, porteuse d'un schématisme et d'un dogmatisme dont les méfaits sont bien connus. Au point que le marxisme serait finalement devenu lui-même le meilleur exemple de cette idéologie qu'il dénonce, son ultime avatar

*Chambre noire et perspectives radieuses*

même, dont la disparition signale l'entrée dans l'ère postmoderne de la mort des idéologies. Or, au cours de ses multiples usages de la notion, Marx procède à l'analyse réglée mais toujours singulière de la façon dont les idées et les représentations au sens large de ce terme – institutions, monnaie, croyances et projets inclus – participent à la structuration du réel, en accompagnent la production, la reproduction et la transformation. Analyse inséparable d'une perspective d'un autre genre, politiquement révolutionnaire celle-là, dont les luttes d'idées et le débat démocratique sont des moments constitutifs, n'offrant pas de voie rectiligne vers un monde idéal mais ouvrant sur la réappropriation majoritaire, longue et complexe, plus que jamais urgente, de l'histoire humaine.

Il est devenu banal de souligner que la thèse de la mort des idéologies n'échappe pas à la fonction qui est précisément celle dont elle dénie l'existence, la fonction idéologique elle-même donc, la remplissant au moyen même de ce déni et des effets qu'il engendre<sup>9</sup>. Fredric Jameson a souligné à quel point la culture postmoderne du capitalisme tardif s'emploie à faire de l'architecture un pur jeu de langage et de citations, combinant opérations de dématérialisation apparente et fonction de désorientation spatiale, interdisant toute « cartographie cognitive » apte à restituer à l'individu la saisie critique de ses conditions d'existence réelles comme totalité, ne serait-ce que comme totalité

*L'idéologie ou la pensée embarquée*

urbaine<sup>10</sup>. Mais aucune ville ne peut, par le seul génie de sa structure et des signes qu'elle inscrit sur ses surfaces miroitantes, se déréaliser au point d'empêcher les émeutes qui secouent désormais périodiquement de grandes métropoles, de Los Angeles aux banlieues françaises, de Buenos Aires au Caire, à l'heure de l'extension des mégabidonvilles miséreux et des zones périurbaines<sup>11</sup>, incarnation à la fois d'un capitalisme sans rival et de la crise systémique la plus profonde de son histoire.

Si, pour aborder la question de l'idéologie, il est possible de partir de la chambre noire prise non comme métaphore mais comme analogie, c'est parce que l'espace perspectif né à cette époque est aujourd'hui sans cesse repris et modifié dans l'agencement même du monde urbain, mais aussi parce qu'il est présent à la fois *derrière* et *dans* toutes les images enregistrées et diffusées, dont le flot est désormais permanent. Le dispositif représentatif qui préside à leur production, par opposition aux œuvres renaissantes, est rendu insaisissable, tout spécialement lorsqu'il s'agit des images qui s'écoulent de la machinerie télévisuelle, qui doublent l'utilisation standardisée d'un cadrage type et d'un montage accéléré d'un second enfermement mental du spectateur dans les filets du discours médiatique majoritaire, qui en unifie les significations sous la puissance synthétique de la pensée unique libérale. Synthèse qui ne dévoile ni ses principes ni ses motifs au spectateur anesthésié par les écrans

*Chambre noire et perspectives radieuses*

qui ne s'éteignent plus et par les voix qui ne se taisent jamais.

Jean-Louis Comolli observe que lors des journaux télévisés mais plus encore dans les *talk-shows* contemporains, avides de confessions privées, le journaliste devenu « animateur » occupe dorénavant toute la place, fait parade de sa personne et de ses avis, contraignant le spectateur à accepter la substitution et à ne plus voir qu'à travers lui les faits et les aveux qu'on lui offre en pâture<sup>12</sup>. Une telle logique, à la fois intrusive et représentative, semble dupliquer le fonctionnement d'une démocratie qualifiée elle aussi de « représentative<sup>13</sup> », voire de « démocratie de marché », dont les procédures délégataires referment le cercle de l'aliénation et de la dépossession sur les mirages du libre choix et du consensus advenu. Peut alors tourner dans la nuit des consciences la ronde magique des images de la guerre sans fin contre le terrorisme accompagnée de ses navettes humanitaires, des conflits « ethniques » partout dans le monde, des récriminations des « usagers » contre les grévistes « preneurs d'otages », et des stars en vogue jusqu'au plus haut sommet de l'État. Pourtant, comme le rappelle Noam Chomsky, 75 % des téléspectateurs américains critiquent la servilité des journalistes : se focaliser sur la représentation comme réalité distincte et pouvoir sans mesure, croire que la « société du spectacle<sup>14</sup> » a englouti le capitalisme industriel et que « la guerre du Golfe n'a pas

*L'idéologie ou la pensée embarquée*

eu lieu<sup>15</sup>» revient à succomber à un fétichisme renouvelé de l'image, sans rien concevoir de ses causes ni de ses limites.

L'idéologie est bien cette production sociale de représentations qui se veulent plus vraies que nature et qui, à la condition d'assigner le spectateur à sa place fixe, s'efforcent d'aménager le futur et d'encadrer l'action, en intervenant activement dans un rapport de forces, dans une histoire qui ne cesse par définition d'échapper à tous les devenirs prescrits. Contre la dématérialisation post-moderne du monde, il faut affirmer que l'idéologie n'est pas plus le tout du réel lui-même qu'une simple surface, miroitante, proposée à des spectateurs-consommateurs définitivement hypnotisés, mais qu'elle a pour fonction de se combiner à la coercition quotidienne, pour perpétuer une hégémonie dont la crise du capitalisme mondialisé et du nouvel ordre impérial<sup>16</sup> rend plus violent que jamais le maintien : sa fonction est de travailler un présent fait de contradictions, s'adressant à des spectateurs qui ont aussi une vie sociale, travaillent, luttent, sont animés de colères et d'espoirs, de projets et de peurs, de mémoires et de rêves. C'est aussi pourquoi, face au déferlement de l'imagerie *high-tech*, les œuvres critiques n'ont jamais disparu. Les images les plus fortes sont celles qui, au lieu d'insinuer et de présupposer, soulignent et exposent, rendent au regard et à la pensée son pouvoir de choix, se désignent elles-mêmes comme le

*Chambre noire et perspectives radieuses*

lieu d'un rapport de forces, comme représentations situées et situantes dont l'objet est la vie réelle, qu'il s'agisse de fictions ou de documentaires. La postérité d'une tradition ancienne d'œuvres contribuant à l'intelligence de la totalité sociale se retrouve par exemple dans un certain cinéma qui, au lieu de présenter au spectateur l'illusion narcotique du *reality show*, lui restitue la saisie de son regard et de sa place pour se penser et se vivre comme sujet actif et majeur.

Exemplaire est à cet égard la démarche de Chris Marker, de Joris Ivens et de bien d'autres, professionnels ou non, au sein des groupes Medvedkine, filmant les luttes ouvrières de la fin des années 1960 et du début des années 1970, tout en étant partie prenante des mouvements sociaux dont ils témoignent. C'est cette implication qui donne à voir, en même temps que l'événement lui-même, les conditions de sa saisie et de sa mise en image. La caméra devient ici outil de dévoilement, non en s'abolissant fictivement mais précisément parce qu'elle devient médiation conçue comme telle, le moyen de la réappropriation individuelle et collective d'une histoire, de mise en forme d'un présent et d'un avenir. Ce n'est donc pas tout à fait un hasard si l'on trouve dans l'un des films les plus célèbres, *Classe de lutte*<sup>17</sup>, tourné à Besançon en 1971, une formulation qui complète les remarques précédentes sur l'idéologie et équivaut à une définition en situation. Suzanne Zédet, devenue en cours

*L'idéologie ou la pensée embarquée*

de conflit déléguée CGT de l'usine Yéma, déclare à son interlocuteur qui n'interrompt jamais son propos tandis que la caméra s'attarde sur les visages: « On dirait que les gens ont peur de comprendre. » Bien loin de tout optimisme illusoire mais loin également d'une résignation plus naïve encore, la remarque dit très exactement les enjeux politiques d'une lutte de classes dont la dimension idéologique est constitutive, en ne cessant de faire retour à la réalité qu'elle représente et structure. Et la sourde colère elle aussi, plus encore que les images mensongères qui l'anesthésient, fait partie du réel.

La thèse de ce livre est que la capacité de résistance et de riposte réside aussi dans l'actualité maintenue d'une notion d'idéologie non séparée de la lutte qui l'habite, actualité sans cesse à construire et à reconstruire, et cela à partir de son passé le plus fécond et actif. Et ce passé se trouve dans la construction marxienne du concept et dans ses postérités théoriques et politiques jusqu'à aujourd'hui. C'est à une lecture croisée de cette construction et de son actualité que s'emploieront les pages qui suivent.