

## McLuhan, art et liberté

Derrick de Kerckhove Varent

Volume 18, Number 72, Fall 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57792ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

de Kerckhove Varent, D. (1973). McLuhan, art et liberté. *Vie des Arts*, 18(72), 19–23.

# Mc LUHAN

## art et liberté

DERRICK de KERCKHOVE VARENT



1. William BLAKE  
Gravure tirée du *Livre d'Urizen*, 1794.  
L'espace acoustique est une sphère dont le centre est partout et la circonférence, nulle part. Blake est l'exception à la règle linéaire du XVIII<sup>e</sup> siècle, retour impromptu à l'art magique de l'âge des Cavernes.

Lire McLuhan, c'est chercher la phrase ou le mot qui, à un endroit quelconque du texte, envahit soudain la conscience du lecteur comme un souvenir auquel il ne s'attendait pas. L'image que l'on se fait de l'horizon intérieur change qualitativement. Une transparence originelle révèle tout le texte. La mémoire individuelle du lecteur cède à une mémoire plus vaste qui soumet simultanément de multiples présences à une intelligence maintenant soucieuse de ne pas imposer ses préjugés. Peut-être, est-ce là tout simplement passer de la fragmentation à la concentration.

Ce passage, il faut le franchir; dès lors, l'intelligence se meut sans plus d'efforts que s'il suffisait de se souvenir. A partir de cet état d'intelligence, les propriétés les plus déconcertantes d'un style qui a irrité tant de gens se chargent d'une énergie informante. C'est un espace qui est régi par une authenticité rigoureuse. Parmi les *Pensées* de Pascal, il y a ces quelques phrases qui peuvent servir de clef pour accéder tant à l'appel exigeant qui sous-tend tous ses *fragments*, qu'à l'unité réelle de la réflexion de McLuhan: «... pour entendre le sens d'un auteur il faut accorder tous les passages contraires. (...) Tout auteur a un sens auquel tous les passages contraires s'accordent ou il n'a point de sens du tout.

(...) Il faut donc en chercher un qui accorde toutes les contrariétés » (Fragment 257-684).

Cette parenté entre l'œuvre de Pascal et celle de McLuhan naît de ce que toutes deux font appel à la sensibilité aux *résonances* par-dessus la déduction rationnelle. Ces résonances suscitent autour de la mince ligne du discours logique, et souvent en dépit de lui, un espace de perceptions multisensorielles qui *devient* la conscience du lecteur. Cet espace est, paradoxalement, le début et la fin (dans tous les sens du terme) de l'art et, peut-être, de la communication, telle que nous l'entendons quotidiennement. Toutefois, plus simplement, ce n'est peut-être que le moment de la synthèse qui survient soudainement, et d'un seul tenant, au bout de toute analyse bien menée.

La méthode d'écriture de McLuhan a ceci de particulier et de très irritant pour les spécialistes et les experts, qu'elle se dispense d'analyse. Disciple des Symbolistes, McLuhan ne donne que des conclusions qu'il dispose d'une façon stratégique; comme les poètes, il propose des effets sans donner les causes. Écrivant à partir de la synthèse déjà faite, il ne se soucie pas d'y faire remonter le lecteur suivant un chemin pavé de déductions patientes. Il l'invite à y pénétrer d'un coup ou à y renoncer. Il place ses phrases



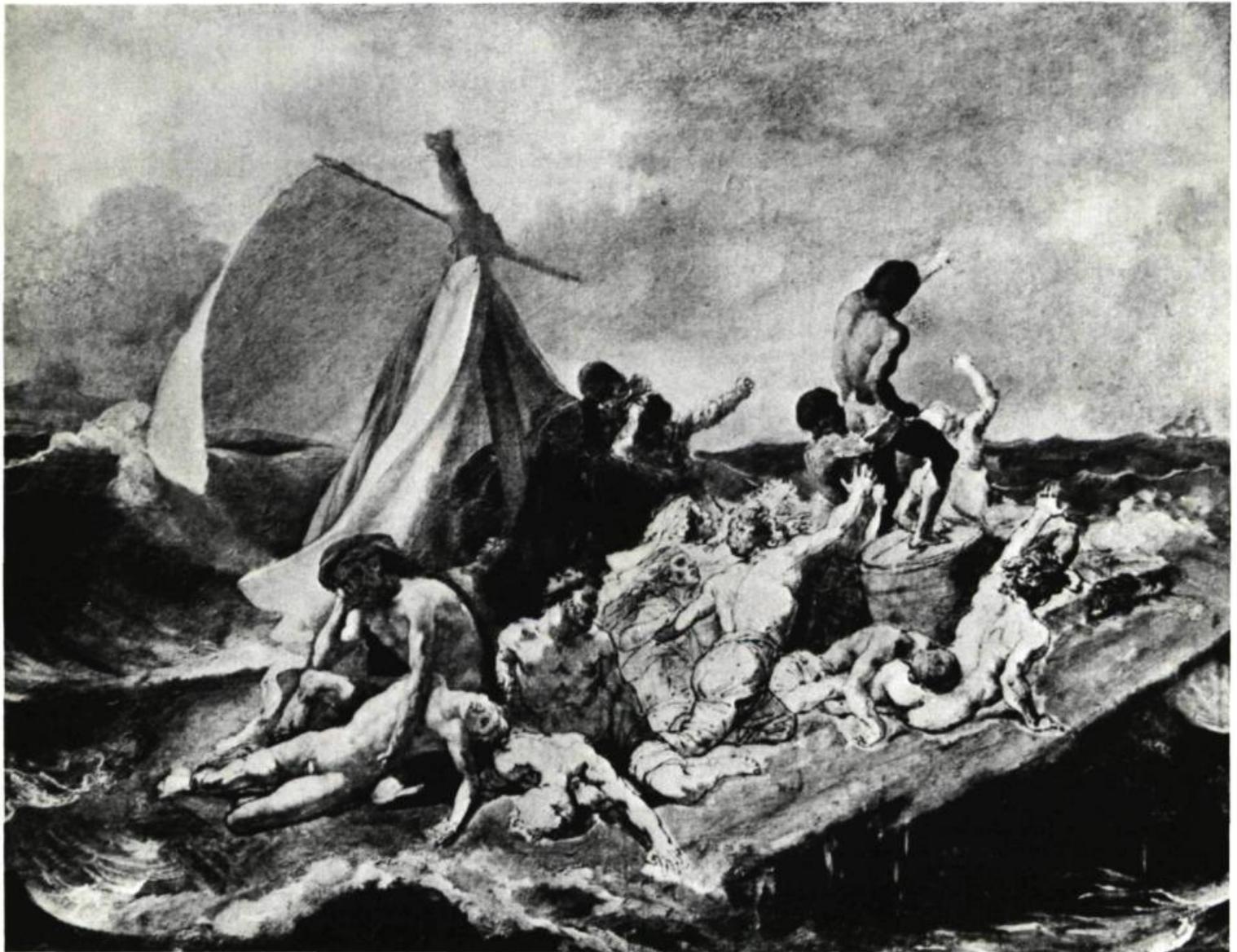
en rapport de résonance. Rappelons une technique des surréalistes qui consistait à juxtaposer deux termes ordinairement incompatibles pour faire surgir une étincelle d'intelligence entre eux. C'est un mini-happening. On peut obtenir du feu en frottant deux morceaux de bois l'un contre l'autre. Le texte doit, en définitive, révéler la transparence de la même façon que l'analyse doit révéler la synthèse. A force de lire les travaux d'innombrables experts qui commencent par oublier l'objet réel de leurs recherches pour se plonger plus commodément dans l'analyse, on finit par ne plus s'attendre à obtenir davantage qu'un surcroît d'information. Il y a beaucoup d'analyses qui ne sont pas autre chose que la pratique d'un rituel éteint.

Écrire sur McLuhan, c'est essayer, après avoir été saisi de la synthèse, de la rendre disponible, mais c'est avant tout, la signaler, la soumettre au lecteur comme le but même de tout l'effort de sa lecture. C'est dans le même ordre d'idées que Maurice Blanchot indique, en guise d'avant-propos pour *L'Espace littéraire* que « Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain, plus impérieux. »

Comme ce n'est pas l'espace littéraire, mais l'espace acoustique qui intéresse surtout McLuhan, son intuition du centre

2. Lawren S. HARRIS  
*Ile Bylot*, vers 1930.

Ottawa, Galerie Nationale du Canada.  
(Phot. Galerie Nationale du Canada, Ottawa)  
"Nous sommes sur le bord du Grand Nord et de sa blancheur vivante. . . Sa résignation et sa libération, son appel et sa réponse, ses rythmes purifiants" (Lawren Harris, 1930).



3. Théodore GÉRICAULT  
 Esquisse du *Radeau de la Méduse*.  
 Paris, Musée du Louvre.  
 Le vaisseau spatial?  
 Tragédie de Voltaire, revue par Greuze.

n'est pas aussi cartésienne : « L'espace acoustique est une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part » (Du cliché à l'archétype). L'espace acoustique est une des métaphores les plus courantes dans l'oeuvre de McLuhan. C'est l'espace de la résonance et de la simultanéité globale de toute l'expérience humaine. L'art en est une des clefs.

Voici le rapport de quelques minutes de conversation sur cet article (alors qu'il n'était pas encore rédigé) avec l'intéressé :

McL. — L'art est l'école de la perception. La publicité veut nous ajuster à son univers. Nous y devenons des servo-mécanismes. Toutes les sociétés préalphabétiques sont constituées de robots. Wyndham Lewis disait que la meilleure défini-

tion du robot, c'est l'être qui est parfaitement adapté à son environnement. L'art cherche à disloquer l'homme.

KV. — Quels sont les rapports entre l'art et la nature?

McL. — Dans *Man's Presumptuous Brain*, Simeons affirme que notre héritage biologique, qui nous permet de nous adapter à notre environnement, a cessé d'évoluer depuis plus d'un demi million d'années, avant l'apparition de la moindre technologie. Le cerveau de l'homme n'a pas changé depuis. Avec l'invasion de toutes les technologies, la seule manière de s'acclimater vient de l'art. L'art reprend la tâche de l'évolution que la nature a abandonnée.

KV. — Comment?

McL. — L'artiste reprogramme les sens

pour nous permettre de survivre dans l'environnement technologique. Survivre en tant qu'être humain, s'entend. Parce que l'homme adapté aux technologies est un **robot-zombie** qui dort à poings fermés. KV. — Et la nature?

McL. — Il n'y en a plus. Depuis le 17 octobre 1957.

KV. — Ah!

McL. — Le lancement du premier spoutnik. Les Russes ont transformé la planète en une forme d'art. En tant que forme d'art, la planète nous remet dans la situation de l'homme le plus primitif, c'est-à-dire, dans la préarchéologie. Le rôle de l'art change radicalement dans ces conditions. Il devient crucial. Maintenant que nous sommes passés du monde de l'oeil à celui de l'oreille, parce que l'environnement d'information simultanée est structurellement acoustique, l'histoire, qui appartient au monde créé par l'écriture, et qui est essentiellement visuelle, a fondu entièrement dans **Maintenant** — l'éternel présent de Siegfried Giedion, l'auteur de **Space, Time and Architecture**. L'art devra nous tirer de là.

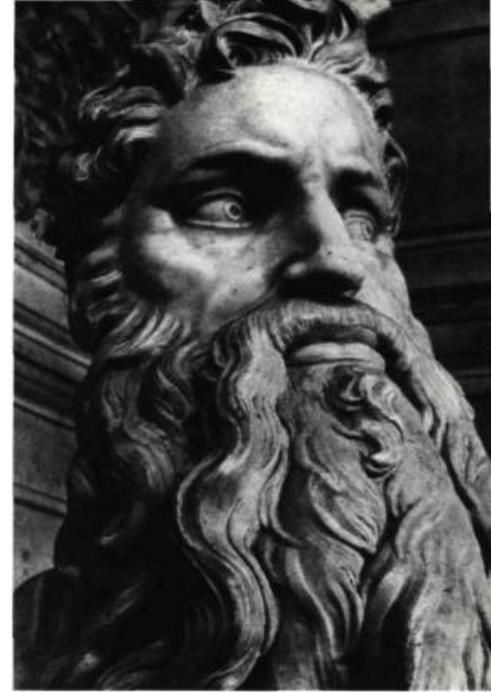
Fin de la conversation sur ce sujet. Après cela, nous sommes passés à celui de l'avortement sur commande, et nous y avons retrouvé le thème du robot.

Par ces quelques propos, McLuhan m'a invité à tirer de ma propre expérience quelques conclusions importantes. Pourquoi le rôle de l'art est-il plus **crucial** que jamais? Une réponse utile à cette question exige un rapide retour dans l'histoire telle que la linéarité visuelle nous l'a donnée, et telle que dans sa continuité évolutive elle apparaît encore à ceux pour qui tout n'est pas **Maintenant**.

Entre la Renaissance et les premières poussées du Symbolisme qui, vers le milieu du XIXe siècle, retrouvait d'anciennes pratiques de la magie du mot et faisait écho aux progrès de plus en plus rapides de l'électricité, la linéarité a imposé sa loi sur l'homme et sur l'art. Le courant rationaliste, précisé par Descartes et encouragé par les travaux de Newton, isole l'homme de la communauté selon un processus qui s'accélère au cours du XVIIIe siècle. L'accomplissement de l'individu passe par une crise profonde d'identité qui est enregistrée par la tragédie en Angleterre et en France. L'art, sous ses formes diverses, rejoue pour l'homme toutes les étapes de cette transformation. Les catégories se définissent et l'art, d'une part, entame avec la nature, de l'autre, un dialogue qui ne cessera qu'avec la conquête de celle-ci par la technologie. Tant qu'un environnement n'est pas circonscrit par un autre, il demeure la source ultime des paradigmes

fondamentaux de l'organisation humaine; mais dès qu'il est encadré, c'est l'environnement nouveau qui prend la relève et qui impose ses lois. Depuis l'arc décrit par le premier satellite artificiel, l'artifice technologique a remplacé la nature pour faire de celle-ci une oeuvre d'art qu'il s'agit de **programmer**. Les sages de l'Orient ont toujours considéré la nature, non pas comme un système de lois soumises à des catégories, mais comme un vaste ensemble livré à l'**interprétation**: c'est-à-dire, une oeuvre d'art. Le **point de vue**, qui permet l'interprétation, n'est ni fixe, ni visuel mais multisensoriel et mobile; ce n'est donc pas, à proprement parler, un point de vue, mais un champ magnétique, ou une sphère dynamique, capable d'épouser toutes les formes d'un univers en perpétuel mouvement, sans perspectives et sans histoire, où une série de mythes discontinus mais **inter-résonnants** servent d'outils de navigation. Les soixante-quatre hexagrammes du **Yi King**, livre de sagesse chinois dont la vogue n'a cessé de croître depuis que C.G. Jung l'a pris au sérieux, sont autant d'équations fondamentales qui ne définissent pas les situations auxquelles elles s'appliquent, mais servent de sondages pour les explorer. La personne qui les utilise s'inscrit automatiquement dans le flux et reflux du mouvement qu'elle explore, et son identité fusionne avec lui.

Le perspectivisme, au contraire, depuis la Renaissance, donne au spectateur une base fondamentale pour son individualisation, et son détachement objectivant de la situation qu'il observe. La peinture figurative, à son apogée, doue les personnages qu'elle représente, d'une haute définition picturale. Le roman, depuis sa propre renaissance (en France au début du XVIIe siècle), garantit à ses propres personnages un degré toujours plus considérable d'autonomie et de mobilité. Le théâtre, aux prises avec cet homme nouveau, lutte d'abord pour le maintien des traditions féodales et collectives; c'est ainsi que Corneille nous présente un type d'individu qui consent, au prix d'un immense effort d'abnégation, à sacrifier ses intérêts privés à ceux de la communauté, de la famille, de l'État et de Dieu. Avec Racine, l'homme n'est déjà plus en mesure de résister à ses **passions**. De saint François de Sales à La Bruyère, des générations de moralistes s'élèvent contre l'outrecuidance d'un **moi** nouveau qui plonge toutes les consciences dans le désarroi. Avec Voltaire, la crise est passée: ses tragédies, fondées sur le hasard, nient toute forme de **fatalité** et la remplacent par une médiocre exposition de malheurs qui ne sont redevables qu'à



#### 4. MICHEL-ANGE

*Moïse*, vers 1513-1515.

Rome, Église Saint-Pierre-aux-Liens.

"Eh! parle donc si tu vis!" Haute définition figurative — dynamisme de l'expression et du geste.

l'impatience ou à des défauts très ordinaires des humains. De l'imploration, des milliers de bourgeois individualisés dans leurs motivations et dans leurs actions, passent à l'exploration et à l'exploitation d'une nature dont ils s'arrogent, par l'analyse scientifique et le commerce, des fragments toujours plus petits, plus personnels, garantis par des lois générales, civiques et cosmologiques.

Comme l'a bien vu Jean Starobinski dans son livre admirable sur l'art au XVIIIe siècle, c'est au cours de cette période qu'on inventa la liberté. L'autonomie, dont nous parlons à l'égard des figurations de type linéaire, qu'il s'agisse de représentation picturale (où la reproduction est caractérisée par le souci de l'exactitude du détail), ou dramatique, ou narrative (c'est dans le roman que cette forme s'épanouit le mieux), cette mobilité s'applique au contenu de l'oeuvre, mais pas à l'oeuvre elle-même. C'est-à-dire que la personne humaine y est présentée comme libre et mobile dans un cadre fixe. Même dans les tableaux où règne la perspective, cette loi générale est rigoureusement observée: le personnage, à quelque plan qu'il soit, se **détache** sur l'arrière-plan. Figé dans une pose ou une expression cinématique, il a aussi été **fixé dans le mouvement**, mais ce n'est que pour poursuivre ce mouvement dans la conscience du spectateur. Toute la définition qu'il reçoit de la main du peintre n'est accentuée justement que pour le libérer toujours davantage de l'inertie du contexte. Cela vaut aussi bien pour la sculpture:

